

Artesanato industrial: criação artística e repetição na obra de Dalton Trevisan

Arnaldo Franco Junior

Departamento de Estudos Lingüísticos e Literários, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, campus de São José do Rio Preto, Rua Cristóvão Colombo, 2264, Jardim Nazareth, 15054-000, São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil. e-mail: marfranc@uol.com.br; afjr@ell.ibilce.unesp.br

RESUMO. Avalia-se, neste ensaio, o valor da repetição no trabalho de criação literária de Dalton Trevisan. Por meio da análise do conto “O leito de espinhos”, demonstra-se como a repetição, procedimento característico do processo de produção do contista curitibano, integra um projeto literário crítico em relação aos paradigmas de criação e de crítica herdados do Modernismo.

Palavras-chave: conto, forma narrativa, pós-modernismo, repetição.

ABSTRACT. Industrial craft: Artistic creation and repetition in Dalton Trevisan’s work. This paper analyzes the importance of repetition in Dalton Trevisan’s literary production. Studying the short story “*O leito de espinhos*” (Bed of thorns), we can see how repetition integrates a critical literary project which regards the creation paradigms and the critique inherited from Modernism.

Key words: short story, narrative form, post-modernism, repetition.

Introdução

O trabalho de criação de Dalton Trevisan é regulado pelos seguintes dispositivos-matrizes, a partir dos quais os elementos constitutivos de sua obra têm de ser pensados:

1. uma obsessiva reescrita dos mesmos textos, que progressivamente despoja cada texto reescrito de elementos acessórios (artigos, preposições, conectivos, trechos explicativos, adjetivação redundante e/ou excessiva, ações secundárias, etc.) para concentrar-se nos elementos essenciais da narrativa (personagem, ação, intriga, anedota, temário e trama);
2. uma estratégia de encolhimento que faz de cada fragmento narrativo uma sinédoque que remete a história ali contada para uma história maior, da qual ela é nada mais do que uma *cena* ou *capítulo* (um *episódio*, ainda que completo em si mesmo tal como o *fait divers*), um fragmento que ilumina o todo sem que este precise ser enunciado;
3. um “apagamento” do diálogo intertextual que os textos mantêm com a tradição literária brasileira e ocidental, apagamento que sugere, nas histórias narradas, a versão degradada, na vida, daquilo que fora, antes, esplendoroso na

literatura, na arte¹;

4. uma importante função crítica da repetição, procedimento onipresente que “contamina” todos os demais elementos e procedimentos característicos do trabalho do escritor. É por meio da repetição que reconheceremos, na obra de Trevisan, tanto um traço funcional e econômico como uma racionalidade que se aproxima da racionalização na produção de arte.

Cada um desses dispositivos-matrizes cria efeitos que devem ser considerados em uma avaliação do projeto literário que parece animar a obra do escritor curitibano. Vejamos:

1. a reescrita obsessiva dos mesmos textos cria o que, segundo Rosse Marye Bernardi (1983), caracteriza uma “poética da redução” em que o texto mínimo pretende atingir a máxima intensidade dramática e o máximo impacto sobre o leitor;
2. a retomada obsessiva dos mesmos elementos básicos na estruturação dos textos permite que se reconheça cada texto como o resultado da combinatória de um conjunto limitado de elementos estruturais, que remetem ao

¹ Na obra de Trevisan a arte precede a vida que, em uma inversão irônica do modelo teórico descrito por Platão em *A República*, torna-se o simulacro da primeira.

folhetim e ao *fait divers*², à maneira das imagens criadas a partir de um conjunto limitado de fragmentos coloridos em um caleidoscópio;

3. o “apagamento” da intertextualidade³ funciona, ao mesmo tempo, como uma indicação de pistas e um despistamento que permite que as obras sejam lidas com diferentes modulações tanto pelo leitor culto como pelo leitor comum, tanto numa clave metalingüística como numa clave naturalista. Se lida de uma perspectiva metalingüística, a degradação em *kitsch*, característica da contística trevisaniana, tem uma mão dupla voltada para a relativização crítica das diferenças que, porventura, instalem-se entre a “história da vida” e as histórias da literatura. Tal discriminação, na verdade, será percebida como diferencial de classe social - modo, portanto, de ressaltar o preconceito já que a clave naturalista também é enganadora, pois sua função é criar a ilusão de atmosfera de obra pornográfica e/ou de literatura-verdade;
4. a repetição caracterizará a obra de Dalton Trevisan como produção marcada pela idéia de serialização cujas idiosincrasias de cada texto específico não anulam a idéia da existência de matrizes estruturais que, aqui e ali, apresentam uma ou outra diferença. Ela fará, pois, com que reconheçamos que esta

obra marca-se pela idéia de combinatória de um conjunto finito de elementos que, repetidos, mas articulados de várias formas, garantem simultaneamente a afirmação de tais matrizes e a “individualidade” de cada um dos clichês (re)produzidos a partir delas.

No caso de Trevisan é, talvez, mais exato falar-se em *produção* do que em *criação*, pressupondo-se a distinção entre o que está próximo da atividade industrial (a produção do tipo linha de montagem, serializada, racionalizada pelo fordismo) e o que está próximo da manufatura, que mantém vivos os traços do artesanato. Obviamente, esta distinção é, aqui, apenas um elemento didático, pois o traço do artesanato, que evidencia o fazer singular do artista, aparecerá no próprio retrabalhar dos *fait divers* recolhidos da vida e/ou imaginados pelo escritor - dado evidente na obra de Dalton. No entanto, é preciso fazer esta distinção, sobretudo, porque ela dialoga, paradoxal e ironicamente, com o desenvolvimentismo que tanto caracterizou o Brasil eufórico dos anos 40 - 60, com destaque para os anos JK; como caracterizou, também, um certo modo de pensar a atividade das artes de vanguarda a partir de 1922. Octavio Paz nos ensina que “é muito difícil - e mesmo grotesco - afirmar que as artes progridem” (Paz, 1976: 136), mas não deixa de ser curioso observar que tal idéia lastreou, discreta, um certo modo de pensar a atividade literária no Brasil pós-Semana de 22, vinculada à idéia de arte como expressão vanguardista, seja em estética, seja em política.

Destaque-se que a repetição não é vista, aqui, como traço pejorativo. Ela se constitui, no trabalho de Dalton Trevisan, em um desafio irônico a certas idéias e valores herdados das poéticas modernistas que hipervalorizaram as idéias de originalidade e unicidade da obra de arte. Pode-se dizer que o escritor leva ao extremo tais idéias - criando obras originais e únicas - exatamente por meio de um processo que, por natureza, é avesso a elas: a produção serializada, racionalizada, cuja estrutura assemelha-se à da linha de montagem.

Não deixa de ser irônico o fato de que um dos contistas mais originais de toda a literatura brasileira valha-se de um processo de produção que perfaz um comentário crítico em relação às pretensões de originalidade herdadas de um certo modo de se pensar a atividade de vanguarda na arte. Não deixa de ser irônico e crítico o fato de que tal processo cumpra uma função paradoxal: por um lado, mimetiza o que, para os padrões da atividade econômica brasileira da época (anos 40-60), era revolucionário: o modo de produção industrial; por outro lado, ao escolher e privilegiar como referente de sua produção a vida daqueles que habitam as margens das grandes cidades que são fruto da revolução industrial - no limite,

² O *fait divers* é, segundo Barthes (2003), uma estrutura narrativa completa em si mesma, dispensando qualquer saber prévio para ser consumida. Esse traço será perseguido por Trevisan na construção de sua obra. De fato, pode-se isolar qualquer uma das muitas versões de um mesmo conto, considerando-a o suficiente para a compreensão da poética de seu autor. Esse, aliás, é o modo mais comum pelo qual Trevisan é lido. No entanto, a contínua revisão e reescrita dos mesmos contos deve, cremos, ser considerada como fator integrante da poética trevisaniana, fator que produz, inclusive, efeitos de sentido não previstos e/ou valorizados pelo próprio autor.

³ A intertextualidade na obra é tanto *inter* como *intratextual*. No primeiro caso, opera por citação, apropriação estilístico-discursiva ou, ainda, por apropriação e deslocamento de elementos que passam a exercer uma nova função e a gerar um campo semântico que contrasta com aqueles pertinentes ao texto-matriz do qual foram tomados. As citações (títulos de obras consagradas da literatura e, também, do cinema e da música popular são feitas tanto nos títulos como no corpo dos contos. Ver, por exemplo, “Em busca de Curitiba Perdida” (Trevisan, 1979); “João, o estripador” (Trevisan, 1976); “Apanhei-te cavaquinho” (Trevisan, 1988). A apropriação estilístico-discursiva evidencia-se nos contos epistolares, nos que imitam o discurso jurídico como “Certidão” (Trevisan, 1979) e “Debaixo da ponte preta” (Trevisan, 1975), nos que imitam textos bíblicos como “Lamentações de Curitiba” (Trevisan, 1979). Para um exemplo da apropriação que desloca elementos e cria uma tensão semântica com o texto-matriz, leia-se “Chapeuzinho vermelho” (Trevisan, 1974). Já a intratextualidade é criada pela retomada dos mesmos contos, reescritos e/ou reaproveitados para compor “novos” contos. A redução das personagens a uma pequena galeria de tipos cujos nomes universalizam-se até a abstração é, também, fator que caracteriza a intratextualidade trevisaniana. Além disso, há uma redução do anedotário dos contos a seqüências marcadas pelo desenvolvimento de ações articuladas segundo uma previsibilíssima combinatória.

talvez, a representação do conjunto da sociedade brasileira pela vida mesquinha, sem graça, monótona das classes sociais mais baixas e da pobreza -, Dalton Trevisan cria um curto-circuito crítico no entusiasmo moderno/modernista, revelando-o como perigosamente alienado e virtualmente alienador - ideologia conformadora. Neste sentido, o escritor questionará tanto a idéia de que o progresso técnico é capaz de produzir espontaneamente maior felicidade e harmonia social - dado que caracteriza um dos aspectos críticos das poéticas pós-modernistas (Subirats, 1987: 23-46) - como questionará, também, as idéias de originalidade, de invenção, de liberdade criativa, de libertação dos aspectos irracionais da existência por meio da racionalização. Questionará, enfim, a Modernidade e o Modernismo na vida e na arte, enfatizando a convivência perversa entre técnica e irracionalidade, progresso e miséria⁴ - o que se faz presente no caráter *performático* de seus próprios textos, capazes de mimetizar aquilo que criticam.

Pode-se afirmar que o referente em Trevisan remete inevitavelmente ao naturalismo. Remete, mas não comunga com o traçado ideológico dessa escola literária. A própria repetição, aliada ao fato de que nos contos afirma-se uma inversão da relação comumente estabelecida entre a vida e a arte - com a vida sendo a cópia deformada da arte - coisa que é o oposto do que pretende o naturalismo -, acaba corroendo as amarras do projeto naturalista.

O traço naturalista a partir do qual a literatura de Trevisan foi, sempre, hipervalorizada por certa crítica literária, que, muitas vezes, descurou do alcance dos demais traços característicos de sua poética, responde apenas pelo referente presente nos contos. Sua obra, considerada do ponto de vista de sua atividade de escrita é o oposto dos propósitos naturalistas: fruto de pesquisa constante, de elaboração que não teme a reelaboração e que nega as versões anteriores de um trabalho em favor de cada nova versão do mesmo. Tal recurso projeta, queira-se ou não, a idéia da obra de arte perfeita, resultado do apuro técnico a partir do qual foi progressivamente trabalhada por seu criador. "Lavor de joalheiro"? Sim, mas note-se que o preciosismo, o barroquismo, o excesso e a afetação são banidos do horizonte da produção. A obra de

Trevisan marca-se por uma *poética do menos*⁵. Nela, menos é sempre melhor do que mais, sobretudo se, por efeito de sugestão, disser mais.

É esta paradoxal harmonização de naturalismo com uma escrita que mimetiza os processos de produção em série, uma escrita industrial, pois, que, surgindo nos anos 40, mas afirmando-se nos anos 50-60, no Brasil, dialogará tensa e criticamente com certos aspectos da modernização da vida brasileira, com os valores da Modernidade e, também, com o entusiasmo modernista para com as idéias de progresso, de técnica, de planejamento e de racionalização da vida e da arte. É essa paradoxal síntese que, constituindo-se na obra de Dalton Trevisan, simultaneamente afirma e questiona, reitera e, por saturação, ironiza alguns dos aspectos basilares do projeto moderno/modernista.

Um conto exemplar

Tomemos como objeto de leitura o conto "O leito de espinhos", de *A guerra conjugal*⁶ (Trevisan, 1969: 45-48). Podemos considerá-lo um conto que sintetiza as características fundamentais das histórias de João e Maria⁷ contadas por Dalton Trevisan, pois ele resume a tipologia morfológica das personagens e, também, as possibilidades de estruturação sintática do relacionamento do casal que elas formam. Vejamo-las.

Na noite de núpcias, João agride Maria, armando escândalo e acusando-a de não ser virgem. As ações das personagens, aliadas aos segmentos de suas falas incorporados à voz do narrador, compõem o episódio folhetinesco/melodramático que, manifestando-se, transforma o drama íntimo em espetáculo público, marcado por roteiro, gesto e falas previsíveis aos quais, notação característica do narrar trevisaniano, não faltam um quê de ridículo e de cômico. Note-se:

No casamento de João e Maria houve grande festa.

⁴ Segundo Walter Benjamin, "Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem. A angustiante riqueza de idéias que se difundiu entre, ou melhor, sobre as pessoas (...) é o reverso dessa miséria. Porque não é uma renovação autêntica que está em jogo, e sim uma galvanização (...) nossa pobreza de experiências é apenas uma parte da grande pobreza que recebeu novamente um rosto, nítido e preciso como o do mendigo medieval. Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? (...) é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie" (Benjamin, 1988: 115).

⁵ Segundo Berta Waldman, ao aliar repetição, clichê e redução da extensão de seus contos a cada nova versão dos mesmos, Trevisan projeta no discurso um ideal de silêncio: "A realidade é para o escritor cataléptica. Morta-viva. Porque é preciso encontrar a forma que, fixando, esteja em lugar de todo movimento. Daí, talvez, a aspiração de Dalton Trevisan à palavra única, ao risco, ao traço, ao silêncio. Porque o vazio seria, então, signo de plenitude" (Waldman, 1989: 51-52).

⁶ Todas as outras citações do conto incluídas em nosso artigo pertencem a esta edição. As demais citações, demarcadas espacialmente, pertencem à 2ª e à 4ª versões revistas, publicadas respectivamente em 1970 e 1975 pela mesma editora.

⁷ Trata-se de contos cujas principais características são: a) apresentam narrador de 3ª pessoa, distanciado, que se vale geralmente do foco narrativo narrador onisciente neutro para contar as histórias e, por vezes, harmoniza tal foco com outro, a onisciência seletiva, por meio da qual incorpora a voz das personagens à sua; b) centram-se na temática do inferno conjugal; c) valorizam as falas das personagens; d) reiteram, no plano das ações que constroem a intriga, a idéia de que as personagens são títeres da pobreza e do imaginário folhetinesco do qual elas são, sempre, uma versão degradada.

Às duas da madrugada, entre risos, recolheram-se os noivos ao quarto nupcial. Meia hora mais tarde foi uma gritaria medonha. Gemendo e arrancando os cabelos, arrastava-se a moça no corredor, enquanto João a agredia aos berros:

— Ai mulher, que eu te arrebento!

Havia sido desfeiteada, choramingou a pobre Maria, por ter o marido imaginado não fosse pura - onde no lençol a prova de que era moça?

Enquanto ela se abraçava na mãe em lágrimas, o pai de voz severa anunciou que, submetida a filha a exame, no caso de sua inocência ele mataria o marido e, verdadeira a suspeita de João, este deveria acabar com a esposa. João, que não era de morticínio, bem que se desculpou da dúvida.

No dia seguinte mudou-se para o seu ninho. (p.45-46, grifos nossos)

Temos, no início da história, um marido tirano e uma mulher submissa. A explosão de fúria do marido na noite de núpcias ganha as características do cúmulo, elemento típico do *fait divers*, já que articula contrastivamente dois extremos para caracterizar uma ação desmedida na qual o acaso - a falta de uma mancha de sangue no lençol - passa a significar. As ações das personagens são típicas, compondo um quadro folhetinesco estereotipado: João, como o pai da noiva, é o machão, comporta-se como o rei da família, dando-se o direito de, com a agressão física, passar da suspeita à certeza na acusação do comportamento indigno da noiva; Maria, como sua mãe, debulha-se em lágrimas, teatral na expressão do sofrimento, ocupando o papel de mártir. Os lugares-comuns, as expressões estereotipadas, os clichês de linguagem sublinham o traço folhetinesco/melodramático que caracteriza o universo das personagens, ressaltando a sua falta de originalidade, o seu mau gosto, a sua natureza maquinal, *kitsch*.

Uma vez na própria casa, João e Maria continuam a ocupar os papéis e funções de machão tirano e de escrava doméstica, com a mulher sendo a vítima das suspeitas, dos xingamentos e da falta de carinho do marido: João a acusa de indigna por, segundo ele, “ter-se casado quando não era virgem” (p.46), alega falta de tempo para passeios, acusa-a de gastadeira, controlando, sovinaamente, a compra de roupas e sapatos.

Maria enamora-se de Ovídio, senhor mais velho que conhece em um ponto de ônibus após uma briga com João. Apaixona-se, mas, uma vez grávida, é repelida pelo amante. Amaldiçoa a criança, afirmando que “a arrancaria da barriga, nem que fosse com as próprias mãos” (p.46-47). Depois do parto, torna-se outra, substituindo a escrava doméstica pela mulher fatal tirana.

Após o nascimento do filho, Maria não parou mais em casa, deixando de cozinhar as refeições, espanar os móveis, lavar a roupa de João. Pretendia ir visitar

os pais; em vez, lá deixava o menino e rumava para outros lugares. De volta, o marido encontrava o fogo apagado e ficava à sua espera até horas mortas. Não podia andar atrás dela, era homem de trabalho: sua vida era de casa para o serviço. Ao chegar, Maria lhe recusava o corpo, como se fosse um estranho, e ainda dizia:

— Vá pegar alguma vagabunda na rua. (p.47)

Maria inverte o jogo de dominação, passando a agredir e a humilhar João, negando-lhe sexo e carinho, abandonando os serviços domésticos, recusando-se a usar aliança, acusando-o diante do sogro de não ser homem e, por fim, traindo-o com a alegação de trabalhar como manicura. Torna-se “uma vitrina de anéis, brincos e pulseiras” (p.47-48), surgindo “cada vez mais linda aos olhos de João, rendido de amor” (p.48).

Submetido pelo amor, João passa de machão tirano a manso humilhado: “Maria lhe deu o maior desprezo” (p.48), proibindo-o de beijar a criança que, afirma ela, “nem era dele e sim de certo Ovídio” (p.48). O conto termina com a inversão da morfologia das personagens:

João revelou-se homem sem grandes pecados. Caseiro, pacato, sacrificava-se pelo menino e a mulher, a quem entregava todo o salário, ficando com algum trocado para o cigarro e o ônibus. Um dia era feliz, outro infeliz, com fama de orgulhoso porque, só de vergonha, não cumprimentava os vizinhos. (p.48)

Note-se que embora haja uma inversão da condição morfológica das personagens, que passam de um extremo ao outro das polaridades estereotipadas redutíveis à oposição dominante/dominado, a estrutura sintática da relação não muda, permanecendo inabalável. Deste modo, as histórias de João e Maria afirmam que o amor é força que fragiliza o amante, colocando-o fatalmente à mercê dos caprichos, mandos e desmandos egoístas do amado. Além disso, afirmam que dentro ou fora do casamento, a estrutura da relação erótico-amorosa permanece sempre igual a si mesma, resistente a qualquer mudança, ainda que comporte uma ou outra pequena variação, logo reduzida à condição de perversão e/ou desvio que só faz reforçar a imutabilidade da norma. É neste sentido, pois, que os atributos identificados com o *kitsch* passam a desempenhar uma função crítica não apenas neste conto, mas também nas demais histórias de João e Maria.

Repetição e eclipse

A repetição, atributo que fundamenta a ontologia das personagens e de suas histórias, ganha sentido, passa a significar. Ela faz com que reconheçamos nas personagens e em suas histórias, bem como no

próprio texto que lhes serve de suporte, os sinais da estereotipia, do clichê, da previsibilidade, do automatismo, da ausência de qualquer traço de individualidade, originalidade, novidade. No que se refere ao modo de produção característico de Trevisan, a repetição afirma-se, como esperamos demonstrar a seguir, e talvez à revelia do próprio autor⁸, como procedimento capaz de devorar criticamente a herança moderna/ modernista, levando-a a um extremo que a coloca em crise.

Comparando-se trechos das duas versões de “O leito de espinhos”, poderemos avaliar o valor e o sentido da repetição na poética trevisaniana.

O leito de espinhos

No casamento de João e Maria houve grande festa. Às duas da madrugada, entre risos, recolheram-se os noivos ao quarto nupcial. Meia hora mais tarde foi uma gritaria medonha. Gemendo e arrancando os cabelos, arrastava-se a moça no corredor, enquanto João a agredia, aos berros:

— *Ai mulher, que eu te arrebento!*

Havia sido desfeiteada, choramingou a pobre Maria, por ter o marido imaginado não fosse pura - onde no lençol a prova de que era moça?

Enquanto ela se abraçava na mãe em lágrimas, o pai de voz severa anunciou que, submetida a filha a exame, no caso de sua inocência ele mataria o marido e, verdadeira a suspeita de João, este deveria acabar com a esposa. João, que não era de morticínio, bem que se desculpou da dívida.

No dia seguinte o casal mudou-se para o seu ninho. Segundo João, indigna seria a moça, por ter-se casado quando não era virgem. Maria queixava-se dos sofrimentos com tão poucos dias de noiva. Nunca viveu bem com ele, havia muita discussão e briga: entre o marido e o pai, ficava sempre ao lado do pai. (2 ed., 1970, p.45-48)

O leito de espinhos⁹

No casamento de João e Maria houve grande festa. Às duas da madrugada, entre risos, recolheram-se [os noivos] ao quarto nupcial. Meia hora mais tarde foi uma gritaria medonha. Gemendo e arrancando os cabelos, arrastava-se a moça no corredor [enquanto] João a agredia, aos berros:

— *Ai mulher, que [eu] te arrebento!*

[Havia sido] desfeiteada, choramingou a pobre

Maria, por ter o marido imaginado não fosse pura - onde no lençol a prova de que era moça?

*Enquanto ela se abraçava na mãe em lágrimas, o pai de voz severa anunciou que, submetida a filha a exame, no caso de [sua] inocência ele mataria o marido e, verdadeira a suspeita de João, [este] esse deveria acabar com a esposa. João, que não era de morticínio, [bem que] **pronto** se desculpou da dívida. [No] dia seguinte o casal mudou-se para o seu ninho. Segundo João, indigna seria a moça, por ter-se casado quando não era virgem. Maria queixava-se dos sofrimentos [com tão poucos dias de noiva. Nunca viveu bem com ele,] havia muita discussão e briga: entre o marido e o pai [ficava] sempre ao lado do pai. (4 ed., 1975, 36 - 39)*

Comparando a 2^a e a 4^a versões, respectivamente de 1970 e 1975¹⁰, não é difícil reconhecer que a elipse é o recurso utilizado para condensar o texto.

Chamando de *lições* cada uma das versões de um mesmo conto, Rosse M. Bernardi define o *estilo elíptico* de Trevisan nos seguintes termos:

Ao nível da linguagem, as supressões concorrem para a sua rarefação, criando um estilo onde a elipse predomina. As orações longas, recheadas de metáforas e imagens comparativas dos textos-base e das primeiras lições vão, aos poucos, despindo-se dos atavios retóricos e articulando-se num estilo de “cauda curta”, que sempre surpreende o leitor com o seu bote certo. Sistemáticamente suprimem-se os termos redundantes, as conjunções subordinadas, grande parte das conjunções coordenadas e as preposições, tendendo a desaparecer do discurso os nexos explicativos e os elementos de ligação. Normativo é ainda o desaparecimento gradual de pronomes pessoais, de locuções e palavras adverbiais, de adjetivos e verbos, seguindo as diretrizes de um projeto estético onde a frase nominal, rápida e nervosa, ganha um espaço privilegiado (Bernardi, 1983: 24-25).

Quanto mais sintético o conto, mais intenso tende a ser o conflito dramático ali expresso, mais despojado de elementos acessórios e inúteis, portanto, maior o impacto da narrativa sobre o leitor. Note-se, entretanto, que tal concepção eminentemente funcional, tipicamente moderna e anti-retoricista, pode ter o seu valor relativizado quando notamos que a repetição constitui não o procedimento que complementa, mas aquele que rege a operação de reescrita calcada na elipse.

A própria Bernardi reconhece que, além da elipse, a repetição é um dado fundamental que não pode ser negligenciado na avaliação do projeto estético trevisaniano:

as profundas alterações que acompanhamos no evoluir dos textos e que se configuram nos fenômenos

⁸ Dalton Trevisan reconhece o caráter de obra em progresso de seu trabalho na medida em que o reescreve continuamente. No entanto, é enfático ao afirmar, nas poucas entrevistas concedidas, que renega as versões anteriores de seus contos em favor da última, sempre. Isso, é claro, constitui também a defesa de um modo de ler que difere daquele aqui adotado. A consideração das várias versões de que se compõem os contos da obra é, para nós, fundamental, uma vez que torna visível a paradoxal afirmação de procedimentos e paradigmas de criação modernos/modernistas que, retomados e repetidos, comentam, ainda que involuntariamente, com ironia o ideário, as utopias e os limites da Modernidade e o projeto estético das vanguardas modernistas.

⁹ Nesta última versão, os trechos entre colchetes indicam as supressões e os trechos em negrito indicam os acréscimos feitos pelo escritor.

¹⁰ A 4^a versão mantém-se inalterada até hoje, momento em que o livro, cujo título foi reduzido para *Guerra conjugal*, está na 10^a edição (Trevisan, 1995: 43-46).

de supressão, acréscimo, substituição e inversão, não são, como parecem à primeira vista, inerentes apenas à obsessão perfeccionista do autor para chegar a uma poética da elipse. Vinculados a um projeto muito mais amplo que se realiza através da obra em progresso, essas variações, motivadas por necessidades internas do processo criador, têm como objetivo principal - ousamos afirmar - refletir e levar à reflexão sobre os problemas da criação literária num mundo em que tudo se transforma rapidamente, menos o homem. (Bernardi, 1983: 482)

É necessário, pois, avaliar o projeto literário trevisaniano como algo marcado pelos dois procedimentos que, articulados, levam ao extremo certos valores e procedimentos modernos/modernistas — invenção, originalidade estilística, experimentalismo formal - e, que, simultaneamente, os comentam criticamente, na medida mesma em que os submetem, como tudo nos contos, à repetição, reduzindo-os à condição de clichês da máquina de contar de Trevisan. A assinatura estilística do autor não deixa de manifestar-se, mas, como demonstra o processo do qual ela resulta, negando e afirmando, simultaneamente, a sua originalidade e, também, a própria idéia de originalidade.

Se os elementos mais importantes da fábula (personagens, ação, intriga, temário) remetem necessariamente a gêneros anteriores ao conto - o romance-folhetim/ melodrama, o *fait divers*¹¹ -, os procedimentos dos quais eles resultam, no trabalho de criação artística, são o correspondente irônico do modo de produção que cria a serialização que faz de qualquer dos contos que integra a obra uma simulação de um produto massificado. Como, portanto, identificar neste e nos demais contos de Trevisan, a *aura* a que se refere Walter Benjamin (1978: 05-28) e que foi, dado o caráter aristocrático das vanguardas, mantida como valor tanto na criação como na crítica modernistas? Como atestar, nelas, “o *hic et nunc* do original [que] constitui aquilo que se chama de sua autenticidade” (Benjamin, 1978: 11, colchetes nossos)? Parece-nos evidente que o trabalho de Dalton Trevisan exige uma revisão crítica de certos postulados característicos da utopia criativa das vanguardas modernistas para ser avaliado.

No centro desta avaliação está, pois, a repetição, que, tanto no que se refere à anedota como no que se refere ao processo de criação passa a significar, cumprindo, no segundo caso, uma função

¹¹ Marlyse Meyer assinala, na imprensa, o vínculo entre o *fait divers* e o romance popular voltado para a exploração dos “dramas da vida” no período que vai de 1871 a 1914: “O folhetim ficcional inventando fatias de vida servidas em fatias de jornal, ou os *fait divers* dramatizados e narrados como ficção, ilustrados ambos com essas gravuras de grande impacto, ofereciam às classes populares o que desde os tempos da oralidade e das folhas volantes as deleitava: mortes, desgraças, catástrofes, sofrimentos e notícias (...) reatualizados nos termos da modernidade industrial e urbana”. (Meyer 1996: 224)

metalingüística crítica.

Segundo Berta Waldman:

A repetição a que ele promove não é a do sempre igual, é antes a repetição do vilancete que projeta suas voltas em torno do mesmo mote, ponto de expansão e retração de um movimento que Gilles Deleuze dá ao termo repetição: “on oppose donc la généralité, comme généralité du particulier, et la répétition comme universalité du singulier”.

Desse modo, a generalidade é dominada pelos símbolos da igualdade, em que cada termo pode ser substituído por outros. Só pode e deve ser repetido o insubstituível. Na linguagem artística, por exemplo, a repetição se faz para expressar matéria análoga (porém diferente) que, se equacionada e reduzida a um denominador comum, se transforma em generalidade, lei, forma vazia da diferença, forma invariável da variação.

Assim, a repetição exprime um ato de transgressão com referência à generalidade. Ela questiona a lei, denuncia o caráter geral em nome de uma realidade mais profunda.

Sendo por natureza exceção, manifestando sempre uma singularidade frente aos particulares submetidos à lei, ela se constitui num universal contra as generalidades que fazem a lei.

É neste sentido que se deve entender a repetição em DT. O fato de sua matéria ser a repetição, o seriado gerado pelo racionalismo do sistema e o fato de ele lançar mão de uma linguagem que é resíduo cultural (cultura de massas) permite certa confusão que se desfaz quando se observa, por exemplo, que sua formalização pode ser lida em dois graus: apegado à matéria a ponto de se confundir com ela, dela se desprende para, à distância, comentá-la. Num primeiro momento desfaz a distância obra/mundo, noutro, a restabelece. E é nessa dialética de aproximação e distanciamento que está a sutileza do procedimento e que fazem dele repetição no sentido que lhe dá Deleuze (Waldman, 1977: 252-253).

Acrescente-se a tais pertinentes considerações a observação de que a repetição instala, na obra de Trevisan, uma pane nos paradigmas herdados do Modernismo.

Conclusão

O elogio da diferença efetuado paradoxal e ironicamente por meio da repetição porta uma ambigüidade que é preciso considerar. Não se trata apenas, portanto, de criticar a tautologia, o mau gosto e o *kitsch* inerentes, segundo a visada modernista, à cultura de massas criada sob a ordem industrial, mas de, também e simultaneamente, comentar, com a mesma paradoxal ironia, os limites daquilo que, na arte, se afirmou a partir da proposição aristocrática de negar tal cultura e seus produtos característicos: a vanguarda.

A repetição, no anedotário trevisaniano, *congela* as personagens, suas ações, seus conflitos dramáticos,

os enunciados que as falam¹², etc. - modo de afirmá-las como universais e trans-históricas, fantasmáticas, uma irônica caricatura do ideal burguês e moderno de indivíduo. No plano do fazer literário, da reflexão sobre a criação artística que fatalmente atravessa a obra do contista curitibano, a repetição *congela*, paradoxal e ironicamente, muitos dos paradigmas fundamentais pelos quais se pautaram as vanguardas modernistas: a ilusão de progresso infinito nas artes, a ilusão de que a racionalidade técnica em expansão permanente favoreça a criatividade, a positivização do novo, a pretensão de antecipação do futuro, a concepção teleológica de tempo e de história inerente a tais ilusões.

Note-se que os procedimentos sofisticados da escrita vinculados à elipse e à supressão - incorporação equilibrada do registro coloquial que combate o retoricismo beletrista, construção de frases e períodos elípticos capazes de fazer soar na voz do narrador as falas e pensamentos constitutivos do universo de valores das personagens, economia de imagens e figuras que revelam uma grande força expressiva e poética, pesquisa permanente no que tange à abordagem formal dos temas, afirmação de um repertório de imagens e de expressões que funcionam como a marca estilística única do artista criador - nivelam-se, por efeito do sentido criado pela repetição que os rege, à condição e ao valor dos elementos característicos de gêneros considerados degradados por sua condição popular e industrial.

Apropriando-nos dos procedimentos de Dalton Trevisan para produzir uma nova e cada vez mais condensada versão do mesmo trecho do conto aqui estudado, poderíamos projetar, por exemplo, a seguinte versão de “O leito de espinhos”:

[O] Leito de espinhos¹³

No casamento de João e Maria [houve], grande festa. Às duas da madrugada, entre risos, recolheram-se ao quarto nupcial. Meia hora mais tarde [foi], [uma] gritaria medonha. Gemendo e arrancando os cabelos, arrastava-se a moça no corredor. João a agredia, aos berros:

— Ai mulher, [que] te arreberto!

*Desfeiteada, choramingou a pobre Maria [,] . [por ter] **O** marido [imaginado] **imaginou** não fosse pura - onde no lençol a prova de que era moça?*

Ela se abraçava na mãe em lágrimas, o pai [de], voz

severa, anunciou: [que,] submetida a filha a exame, no caso de inocência, [ele] mataria o marido e, verdadeira a suspeita, [de] João [, esse] deveria acabar com a esposa. João [, que] não era de morticínio, [bem que] se desculpou da dívida.

*Dia seguinte o casal mudou-se para o seu ninho. Segundo João, indigna [seria] **era** a moça, [por ter-se casado] **casando-se** quando não era virgem. Maria queixava-se dos sofrimentos, [havia] muita discussão e briga: entre o marido e o pai, [ficava sempre] ao lado do pai.*

O que este exercício de produção de uma possível nova versão do conto de Dalton Trevisan nos revela sobre o valor metacrítico da repetição em seu projeto literário? Ele evidencia, por exemplo, que, regidos pela repetição, os instrumentos de trabalho que permitem a contínua condensação e, mesmo, a fragmentação de contos para a produção de novos textos¹⁴, “apagam” as noções de autoria, de criação, de criador, de gênio individual. Neste sentido, a repetição comenta, ainda que de modo ambíguo, o esgotamento da ideologia do novo e da concepção moderna e burguesa de indivíduo criativo características da utopia das vanguardas modernistas. Comenta, também, e não sem um viés irônico, a condição do artista sob o industrialismo e na era da cultura de massas: artesão que industrializa o seu *modus faciendi* para, mantendo-se criativo na era da reprodutibilidade técnica, dialogar com o que, na apocalíptica visão moderna de Adorno e Horkheimer (1985), foi definido, não sem alguma contestação, como uma *nova barbárie*.

Referências

- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- BARTHES, R. *Crítica e verdade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, W. *et al. Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1978, cap. 1, p. 05-28.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BERNARDI, R. M. *Dalton Trevisan, a trajetória de um escritor que se revê*. 1983. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*.

¹² As personagens de Trevisan não são sujeitos do discurso que enunciam, mas assujeitadas por este. Reificadas ao extremo, elas são *faladas* pelos enunciados que pronunciam, pelos enredos que protagonizam. Segundo Merleau-Ponty (1971), a *fala falada* é um sintoma de profunda alienação do indivíduo que, sem desenvolver a capacidade de filtrar individual e criticamente o que herda das instituições sociais e da ideologia, atua como mero reprodutor destas em sua vida e em suas relações e interações sociais.

¹³ Neste nosso exercício de produção de uma nova versão do conto, os trechos entre colchetes indicam as supressões e os trechos em negrito indicam os acréscimos.

¹⁴ Obra em progresso, cada conto da produção de Trevisan é sempre passível de retomada, revisão e redução, dando origem, por vezes, a paradoxais “novos” textos que, compostos a partir de fragmentos de outros já publicados, guardam e apagam a intratextualidade que os perpassa. É o caso de muitas das *ministórias* que compõem *Ah, é?* (1994). A maioria das curtíssimas narrativas desse livro é composta a partir de fragmentos de contos anteriores que, ligeiramente modificados ou não, compõem algo como *instantâneos* capazes de, por efeito de sinédoque, remeter a um todo previsibilíssimo, esclarecendo-o a partir de um efeito de sugestão.

Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

MEYER, Marlyse. *Folhetim, uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PAZ, O. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

SUBIRATS, E. *Da vanguarda ao pós-moderno*. 3. ed. São Paulo: Nobel, 1987.

TREVISAN, D. *A guerra conjugal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

TREVISAN, D. *A guerra conjugal*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

TREVISAN, D. *Desastres do amor*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

TREVISAN, D. *Guerra conjugal*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

TREVISAN, D. *O vampiro de Curitiba*. 4 ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

TREVISAN, D. *Abismo de rosas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

TREVISAN, D. *Mistérios de Curitiba*. 4 ed. rev. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

TREVISAN, D. *Meu querido assassino*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 1988.

TREVISAN, D. *Ah, é?*. Rio de Janeiro: Record, 1994.

TREVISAN, D. *Guerra conjugal*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

WALDMAN, B. Dalton Trevisan: A linguagem roubada. *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, v. 98/99, p. 247-255, 1977.

WALDMAN, B. *Do vampiro ao cafajeste*. 2. ed. São Paulo: HUCITEC, 1989.

Received on August 19, 2004.

Accepted on December 02, 2004.