

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO  
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – JORNALISMO**

**Gabriel Pio Nonino**

**O ÚLTIMO DOS CONTISTAS MENORES:  
a repetição na literatura de Dalton Trevisan como metacrítica da comunicação**

Porto Alegre

2017

Gabriel Pio Nonino

**O ÚLTIMO DOS CONTISTAS MENORES:  
a repetição na literatura de Dalton Trevisan como metacrítica da comunicação**

Monografia apresentada à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

Coorientador: Ms. André Corrêa da Silva Araujo

Porto Alegre

2017

Gabriel Pio Nonino

**O ÚLTIMO DOS CONTISTAS MENORES:**

**a repetição na literatura de Dalton Trevisan como metacrítica da comunicação**

Monografia apresentada à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo.

**Orientador:** Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

**Coorientador:** Ms. André Corrêa da Silva Araujo

Aprovado em: \_\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva  
Orientador

---

Ms. André Corrêa da Silva Araujo  
Coorientador

---

Prof. Ms. Fernando Silva e Silva  
Examinador

---

Ms. Luis Felipe Silveira de Abreu  
Examinador

### CIP - Catalogação na Publicação

Pio Nonino, Gabriel

O ÚLTIMO DOS CONTISTAS MENORES: a repetição na literatura de Dalton Trevisan como metacrítica da comunicação / Gabriel Pio Nonino. -- 2017.

80 f.

Orientador: Alexandre Rocha da Silva.

Coorientador: André Corrêa da Silva Araujo.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade  
de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Comunicação  
Social: Jornalismo, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. literatura. 2. comunicação. 3. Dalton Trevisan.  
4. repetição. 5. metacrítica. I. Rocha da Silva,  
Alexandre, orient. II. Corrêa da Silva Araujo,  
André, coorient. III. Título.

*À Judy*

*À Filomena*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à UFRGS e à Fabico pelo ambiente público, democrático e plural, que contribuiu em definitivo para a minha formação enquanto ser humano.

Agradeço ao meu orientador, Alexandre Rocha da Silva, e coorientador, André Araujo, por todo o percurso deste trabalho e também pelo semestre de Teorias da Comunicação em 2014. Aquelas aulas ficarão marcadas como a primeira mostra de uma possível academia acolhedora sem deixar a verve rigorosa e crítica, imanente a todo processo de pensamento.

Agradeço a todos os amigos do GPESC, Lennon Macedo, André Araújo, Alessandra Werlang, Demétrio Rocha Pereira, Jamer Guterres de Mello, Mario Arruda, Marcelo Bergamin Conter, Suelem Lopes, Marcio Telles, Luis Felipe Abreu, Jacqueline Dal Bosco, Bruno Leites, Felipe Diniz, Guilherme Gonçalves da Luz, Luiza Müller, Caio Ramos, Angela Longo, Kailã Isaías, Victor de Freitas, Sinara Sandri, Cássio de Borba Lucas, Giuliana Heberle, João Flores da Cunha, Mariana Göelzer, Glauco Cavalheiro e Alexandre Rocha da Silva: o grupo de pesquisa mais carinhoso da Fabico. Suas reuniões foram verdadeiras aulas para mim junto das vilmas, congressos e festas que a vida ~~nada~~ sofrida da Iniciação Científica me proporcionou.

Agradeço aos amigos que fiz no curso de Jornalismo, Vitória Lemos, Jéssica Nakamura, Bruno Pancot, Tobias Carvalho e Rafael Sant'Anna. O desejo de continuar essa amizade é tão grande quanto a diversão que foi dividir todos esses anos com vocês.

Agradeço aos amigos que conheci no NEPTV, Gabriel Jesus Brum, Bruno Teixeira, Victor de Freitas, Lucas Vieira (Jasão), Jéssica Nakamura, Lennon Macedo e Vitória Lemos. A prova de que esse encontro foi um acerto é a continuidade da amizade de vocês, que me acompanhou durante toda a faculdade e se estende até os dias de hoje.

Agradeço aos amigos de São Leopoldo, Nicholas Zimmer, Ricardo Nunes Pfeil, Gabriel Ulrich, Hugo Grzybowski, Luís Gustavo Chesini Araldi, Andre Grzybowski, Julian Guevara de Mello, Henrique Heldt e Mariana Cunha Schneider. Vocês são uma segunda família, ou minha família gaúcha, que me acolheu com uma naturalidade imensa desde o primeiro ano que passei aqui no Rio Grande do Sul.

Agradeço ao rolê de sábado à noite, Jéssica Nakamura, Vitória Lemos, Paulo Filgueiras de Lemos, Júlio Santos Terra, Otavio Santos Velho e Marcos Pereira Braz. Aos quatro últimos agradeço também pela nova amizade extremamente afetuosa e divertida.

Agradeço a meus pais, Andrea Francisco e Nilson Pio Nonino, e meu irmão, Gilmarcos de Bastos Jr., pela melhor família que, apesar da distância e dos inúmeros percalços, sempre foi minha fortaleza mais íntima e segura.

Agradeço à Vitória Lemos pela leitura e releitura desse trabalho, pela companhia desde o primeiro semestre da faculdade, por ser minha melhor amiga, por ser uma pessoa extraordinária e por ter me puxado da janela ao mostrar uma rara vida de alegrias ao seu lado.

*"Esqueça que tem um porquê, claro que não tem por quê. O porquê da repetição é não ter por quê. Espera até empapar o hardware e aí veja como isso te libera a cabeça."*

*(David Foster Wallace)*

*"Ó maldito galã de bigodinho e canino de ouro, por que não desafia os poderosos do dia: o banqueiro, o bispo, o senador, o general?"*

*(Dalton Trevisan)*



## RESUMO

O presente trabalho trata da relação da literatura de Dalton Trevisan com os meios de comunicação de massa. Acreditamos que é possível demonstrar o funcionamento de uma Máquina Metacrítica Dalton Trevisan, na qual há transformação na matéria linguagem por uma repetição fraca, que é inserida na máquina e trabalhada até se transformar em uma repetição forte. Para isso, empreendemos revisões bibliográficas na obra de Berta Waldman (2014), a fim encontrar relações entre a literatura do escritor curitibano e os códigos midiáticos. Buscamos, em Roland Barthes (2007) e Gilles Deleuze (2003), conceitos que ajudaram a montar as bases dessa intersecção, que se pretende no atual trabalho, entre o campo da literatura e o da comunicação. Para compreendermos melhor o funcionamento da máquina, visitamos o conceito de *plurilinguismo* e *monolinguismo*, do filósofo italiano Maurizio Lazzarato (2006), bem como o de *conversa*, desenvolvido por Gilles Deleuze (1998). Por último, demonstramos de forma analítica como opera a Máquina Metacrítica Dalton Trevisan, utilizando, como *corpus*, três obras de Dalton Trevisan, nas quais foram mapeadas três séries de repetições. Acreditamos que sua operacionalização trabalha com o *input* da linguagem dos meios de comunicação de massa e *output* de uma metacrítica da comunicação.

**Palavras-chave:** literatura; comunicação; Dalton Trevisan; repetição; metacrítica

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2 LITERATURA COMO MÁQUINA METACRÍTICA DA COMUNICAÇÃO.....</b>	<b>16</b>
2.1 Dalton Trevisan e os meios de comunicação de massa .....	16
2.1.1 Repetição como clichê e como tautologia.....	18
2.1.2 Repetição como diferença .....	21
2.2 A crítica.....	25
2.3 O maquínico.....	28
<b>3 COMUNICAÇÃO VS. EXPRESSÃO .....</b>	<b>32</b>
3.1 Da comunicação como <i>monolinguismo</i> .....	33
3.2 Da expressão como <i>plurilinguismo</i> .....	39
3.3 Do devir pela conversa.....	42
<b>4 MÁQUINA METACRÍTICA DALTON TREVISAN .....</b>	<b>48</b>
4.1 <i>INPUT</i> : o <i>monolinguismo</i> dos meios de comunicação de massa.....	48
4.1.1 Repetição de estrutura .....	50
4.1.2 Repetição de nome .....	55
4.1.3 Repetição de sinal gráfico .....	60
4.2 <i>OUTPUT</i> : o <i>plurilinguismo</i> gago de Dalton Trevisan.....	63
4.2.1 Diferença da estrutura .....	63
4.2.2 Diferença do nome .....	67
4.2.3 Diferença do sinal gráfico .....	72
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>76</b>
<b>6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>79</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O interesse na literatura de Dalton Trevisan sempre partiu de uma inquietação. Nunca foi apenas deslumbre pela prosa poética do autor, muito menos uma admiração por sua potência sintética. Embora ambas as qualidades sejam largamente reconhecidas, a aproximação à literatura de Dalton é muito mais devido a um estranhamento do que a um suposto acolhimento. Mesmo porque não há nada acolhedor em seus textos.

Ao encontrar um livro do escritor curitibano, é possível deparar-se com dois cenários: nos mais antigos de sua produção, figura na capa sempre alguma ilustração *kitsch*, que faz parecer um produto da literatura de massa da década de 1970/80, do folhetim pornográfico ao romance policial; nos mais recentes de sua produção, capa branca, desenho minimalista e elegante de Poty Lazzarotto, com trechos de contos no lugar das informações do escritor. Para além da ideia teórica de apagamento do autor por trás do texto, há uma desestabilização que é rara em tempos de Google e a possibilidade da informação imediata - do reconhecimento que reduz o novo ao hábito conhecido.

Apesar de Dalton obviamente constar no banco de dados homérico da nuvem - para o terror do próprio, uma simples busca em seu nome já revela um perfil completo contendo até mesmo fotos (poucas, diga-se de passagem) e outros registros de que o autor sempre tentou fugir -, seu texto ainda produz estranhamento. Sobre o que é, então, a literatura de Dalton Trevisan? Seria difícil colocar isso em um lide, e por tal razão recorre-se sempre às qualidades óbvias: prosa sintética, humor ácido, apelo ao pornográfico e ao escatológico. Nenhuma dessas características, entretanto, diz sobre o que sua literatura realmente trata. Isso porque sua pretensão é pouco atraente em termos de *marketing* e pouco instigante em termos literários: a repetição. Antes da prosa sintética, antes dos personagens mundanos, antes dos temas violentos e sexuais, há um desejo que pulsa desde o primeiro livro, *Novelas Nada Exemplares* (1959). Um desejo de repetição.

É interessante pensar que essa obra, na verdade, não foi a primeira publicada sob o nome do autor, mas a primeira reconhecida pelo próprio (e pela crítica). O terreno é especulativo se quisermos entender por que Dalton renegou seus primeiros livros. Contudo, é possível vislumbrar uma ideia que faz jus ao sistema de signos construído

durante toda sua obra. Um projeto bem estabelecido, que foi seguido à risca durante mais de meio século. Quarenta e dois livros, noventa e dois anos de idade. O primeiro lançado em 1959; o último, em 2014. A constância é propositalmente gritante: a repetição.

O presente trabalho, portanto, pretende se estender sobre essa figura tão presente na literatura do escritor. Como dissemos no início do texto, a literatura de Dalton estranha. Estranha porque repete. E quanto mais se repete mais estranha fica. No primeiro conto tal característica já é evidente: um conto sobre violência, com linguagem coloquial e estilo sintético. No segundo conto: um conto sobre violência, com linguagem coloquial e estilo sintético. No terceiro conto: um conto sobre violência, com linguagem coloquial e estilo sintético. E assim no quarto conto, no quinto conto, no sexto, etc. Pode-se variar o tema - às vezes, o conto é sobre sexo, com linguagem coloquial e estilo sintético. Às vezes, o texto é sobre relações abusivas, sobre a cidade (de Curitiba, mas que pode ser qualquer outra capital subdesenvolvida do Terceiro Mundo), sobre infância, sobre morte, pode até mesmo ser sobre nada. A certeza é que esse tema vai se repetir no livro e, conseqüentemente, na obra do escritor. Dalton sempre nos apresenta um conto-matriz (o primeiro, talvez, aquele de 1959?), a partir do qual ele repete. Repete frase, repete tema, repete personagem, repete tudo. Há inclusive uma coleção de refrãos que podem ser encontrados na literatura de Trevisan: barata piolhenta com caspa na sobrancelha, broinha de fubá mimoso, estas mal traçadas linhas, motociclista no globo da morte...

Dalton repete desde o primeiro livro e, no entanto, nenhum texto é igual ao outro. Isso porque Dalton repete em uma velocidade altíssima. É partindo dessa repetição peculiar que o presente trabalho se inscreve. Gilles Deleuze, em *Proust e os Signos* (2003, p. 47), afirma que “O artista envelhece quando, ‘pelo desgaste de seu cérebro’, julga mais simples encontrar diretamente na vida, como pronto e acabado, aquilo que ele só poderia exprimir em sua obra, aquilo que deveria distinguir e repetir através de sua obra.” O segredo da apuração técnica de Dalton se renovar e aumentar a cada novo livro lançado, portanto, é simples: o escritor escolheu como projeto aquilo que Deleuze chama dos “dois poderes da essência da arte”, os quais andam juntos: a diferença e a repetição.

Ainda segundo o filósofo pós-estruturalista, a essência é, em si mesmo, diferença que não tem o poder de diversificar ou de diversificar-se, pois é diferença última. Qual o melhor tratamento a ela, senão repeti-la, já que ela não pode ser substituída? “A diferença e a repetição só se opõem aparentemente e não existe um grande artista cuja obra não nos faça dizer: A mesma e no entanto outra” (DELEUZE, 2003, p. 46). Não é exatamente isso o que Dalton nos traz com o conto-matriz? Um conto que não pode ser substituído, mas somente repetido? Toda a obra do autor, podemos afirmar sem receio, é a mesma e, no entanto, outra.

A diferença, como qualidade de um mundo, só se afirma através de uma espécie de autorepetição que percorre os mais variados meios e reúne objetos diversos; a repetição constitui os graus de uma diferença original, como, por sua vez, a diversidade constitui os níveis de uma repetição não menos fundamental. Sobre a obra de um grande artista podemos dizer: é a mesma coisa, apenas com a diferença de nível; como também: é outra coisa, apenas com a semelhança de grau. Na verdade, diferença e repetição são as duas potências da essência, inseparáveis e correlatas (DELEUZE, 2003, p. 47).

Dada a repetição que gera diferença com a qual iremos trabalhar no atual texto, é necessário explicar que ela se bifurca em duas nos textos de Dalton. Acreditamos que a repetição entra na obra do autor como uma repetição lenta: o tema, as personagens, as situações são tiradas diretamente dos códigos midiáticos. Quanto a essa afirmação, há todo um compilado de autores que vieram antes de nós e que podem confirmá-la. Aqui, utilizamos Berta Waldman (2014), que entende essa repetição primeira da obra de Dalton como uma apropriação do funcionamento dos meios de comunicação de massa.

Explicados, então, a linguagem precária, o mundo fechado e circular, os mesmos personagens tratados da mesma maneira vivendo as mesmas situações caricatas: são todos marginais, ladrões, assassinos, estupradores, putas, mendigos, drogados. Arelados aos seus opostos complementares: o doutor, a dona, o galã de bigodinho, a jovem romântica. Um universo propositalmente artificial, que não descreve a realidade, mas o modo como a realidade é descrita. As fontes dessa descrição estão na imprensa marrom, na TV, no rádio, na novela, etc. Se o objetivo do jornalismo é, em linhas curtas, nos trazer a “realidade”, o que Dalton faz é justamente apontar para o modo

como essa “realidade” nos é trazida, ou seja, que tipo de “realidade” é essa. Um movimento, portanto, com pretensões críticas e metasemióticas.

Daí o nosso questionamento: se Dalton insere uma matéria pobre, uma repetição lenta, como esta pode se encaixar na repetição que Deleuze nos introduz? Há um movimento de transformação empreendido pela literatura de Dalton Trevisan. Da repetição fraca até a repetição forte. Do clichê e da tautologia à diferença. Uma máquina literária que recebe em seu *input* a linguagem majoritariamente vazia e oca dos meios de comunicação de massa e a faz trabalhar dentro de um regime que a transfigura, a transforma em outra coisa.

Quando falamos em linguagem vazia e oca dos meios de comunicação de massa, é preciso fazer uma ressalva para não cair em generalismos. Reconhecemos uma produção que forma o modelo do homem padrão, do homem mediano, por meio de clichês e do funcionamento tautológico dessas máquinas de expressão. Isso não significa que estamos tirando qualquer possibilidade de fuga dessa operacionalização; ao contrário, o que Dalton faz é justamente apontar para a existência de uma diferença latente em cada clichê e em cada reprodução, realizando uma espécie de repetição violenta.

No primeiro capítulo, *Literatura como máquina metacrítica da comunicação*, buscamos elucidar os dois tipos de repetições encontradas na literatura de Dalton. Com base no que outros autores já disseram sobre a literatura do escritor curitibano, encontramos dois tipos de repetições: a repetição como clichê e tautologia, que faz a vez da linguagem dos meios de comunicação de massa, e a repetição deleuzeana, que gera diferença. Ainda nesse capítulo, visitamos o conceito de crítica e texto, em Barthes (2007), pois acreditamos que essa transformação da repetição exercida pelo texto de Trevisan tem uma função metacrítica em relação aos códigos midiáticos massivos. Por último, entramos em outro conceito da dupla Gilles Deleuze e Félix Guattari a fim de encaixar a literatura de Dalton em um funcionamento maquínico. Como já foi dito acima, se ele insere determinada coisa e entrega outra, completamente diferente, acreditamos que o agenciamento com o conceito de literatura maquínica faz com que essa relação fique mais clara, através das figuras do *input*, como matéria apropriada, e *output*, como matéria transformada.

No segundo capítulo, *Comunicação VS. Expressão*, entramos na linha teórica mais específica do trabalho. Para explicar os efeitos que a transformação da matéria implica, trazemos um autor inspirado na obra de Deleuze e Guattari. Maurizio Lazzarato (2006) utiliza toda arquitetura teórica deleuze-guattariana e a agencia a um conceito específico de Mikhail Bakhtin, o de *território da expressão*. Bakhtin entende o território da expressão como um lugar de luta entre duas forças, que ele denomina de *plurilinguismo* e *monolinguismo*.

Quando Dalton apropria o funcionamento dos meios de comunicação de massa, através de uma repetição lenta, acreditamos que ele está inserindo na máquina forças desse *monolinguismo*. Paralelamente, ao trabalhar essa linguagem em uma repetição veloz, Dalton nos entrega forças do *plurilinguismo*. É vantajoso a nós pensar nesses termos, pois subjaz a toda essa teoria uma crítica feroz ao conceito tradicional de comunicação e ao modo como os meios de comunicação de massa operam.

Lazzarato (2006) afirma que essas *máquinas de expressão* (rádio, TV, jornal) trabalham predominantemente sob forças do *monolinguismo* e, por isso, seu efeito é a produção de um público específico, que favorece a criação do homem mediano. Aceitar o território da expressão como lugar de luta é enxergar outro modo de operação para os meios de comunicação de massa, e, indo mais longe, outro conceito de comunicação. Nesse outro conceito, há maior incentivo à criação de mundos heterogêneos e à multiplicação de subjetividades. Não se busca a unificação da opinião, ou das subjetividades, em uma única direção, mas, ao contrário, se quer a explosão desse sentido único e transcendental. Tal caminho alternativo nos levaria a outra concepção de comunicação, pois abandona a ideia pétrea de comunicação como informação, sobre a qual a base do funcionamento dos meios de comunicação de massa foi construída. Para isso, ainda dentro desse capítulo, visitamos a ideia que Deleuze (1998) tem de conversa, como um movimento de bifurcação para um caminho do meio, donde surge o devir. Esse devir ressoa na transformação operada pela linguagem no texto de Trevisan.

No quarto capítulo, *Máquina Metacrítica Dalton Trevisan*, analisamos três séries de contos em três livros do escritor curitibano. Agrupamos em tipos de repetição: repetição de estrutura, repetição de nome e repetição de sinal gráfico. O objetivo é explicar empiricamente como se dá a transformação de uma repetição fraca em uma repetição forte, do *monolinguismo* ao *plurilinguismo*. Observamos, nesse capítulo, como

Dalton percorre esses dois campos, tal qual uma conversa, que abre espaço para o devir da linguagem. Desmontamos e remontamos a máquina metacrítica Dalton Trevisan para apontar como a transformação de uma repetição lenta para uma repetição rápida, ou do *monolinguismo* para o *plurilinguismo*, é a passagem do funcionamento dos meios de comunicação de massa para a metacrítica desse funcionamento. Desvelando, assim, uma luta política travada dentro do território da expressão, uma (micro)política da língua que vê a palavra como campo de batalha e a sintaxe como ferramenta de ataque.



## **2 LITERATURA COMO MÁQUINA METACRÍTICA DA COMUNICAÇÃO**

O capítulo atual é dividido em três subcapítulos. No primeiro - *Dalton Trevisan e os meios de comunicação de massa* - faremos uma revisão bibliográfica dos trabalhos que já trataram da literatura de Dalton Trevisan e os códigos midiáticos. Há diferentes autores e abordagens para essa relação, e escolhemos aqui dar destaque para as apropriações que Dalton faz da linguagem dos meios de comunicação de massa. A figura que mais espelha essa apropriação é a repetição. Conforme já foi explicado na introdução deste trabalho, a repetição aparece de duas formas na prosa de Trevisan. Em um primeiro momento, como uma repetição lenta, que foi definida por Berta Waldman (2014) como clichê e tautologia; em segundo, uma repetição veloz, nos moldes que Gilles Deleuze a entende, que aparece como diferença (DELEUZE, 2000). Explicaremos as duas.

No segundo subcapítulo - *A crítica* - nos posicionamos em relação aos estudos que pretendem pesquisar a literatura como um processo comunicativo. Para tanto, revisaremos trabalhos de autores que já se propuseram à mesma empreitada. Além disso, nos deteremos na revisão teórica dos conceitos de crítica e texto em Roland Barthes (2004; 2007), essenciais para pensarmos a literatura como crítica da comunicação.

No terceiro subcapítulo - *O maquínico* -, firmando nosso viés teórico, explicitaremos qual a particularidade do presente trabalho em relação aos demais que estudaram a relação entre literatura e códigos midiáticos. Buscaremos nos textos dos filósofos pós-estruturalistas Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997; 2003; 2014) conceitos que nos ajudarão a compreender o funcionamento da literatura de Dalton Trevisan junto à linguagem dos meios de comunicação de massa.

### **2.1 Dalton Trevisan e os meios de comunicação de massa**

Dalton Jérson Trevisan é um escritor curitibano que faz parte do primeiro *boom* de contistas brasileiros, em 1970. Karl Erik Schollhammer (2009, p. 36) classifica esses autores (além de Dalton, Lygia Fagundes Telles, Rubem Fonseca, Sérgio Sant'Anna, Roberto Drummond, Murilo Rubião, etc.) como “clássicos contemporâneos”. Trevisan nutre relações com a tradição realista da literatura. Se pudéssemos fazer uma

genealogia, encontraríamos em sua base Machado de Assis e Gustave Flaubert. No entanto, o autor curitibano trabalha esse realismo já em uma dobra, no que Berta Waldman chama de hiper-realismo (WALDMAN, 2014). Tal aproximação é muito produtiva para o presente trabalho, pois “as pinturas hiper-realistas não eram exatamente realistas porque representavam o mundo exterior, mas uma fotografia do mundo exterior” (WALDMAN, 2014, p. 186). Dalton, assim, quebra com a possibilidade de representação, que o realismo clássico prometia, trazendo para a literatura – e aí viceja a pulsão menor que toda sua obra carrega – linguagens já prontas, “que acabam conferindo a seu estilo e a narrativa um tom realista. Mas trata-se sempre de uma representação da representação. Imagem da imagem” (WALDMAN, 2014, p. 186).

Mas que linguagem pronta é essa? A literatura de Dalton Trevisan é marcada pela utilização de elementos da linguagem dos meios de comunicação de massa. Há vários trabalhos que se dedicaram a esmiuçar esta relação. Entre eles, podemos citar a dissertação de Roseli Bodnar Rosalino, *Dalton Trevisan e o projeto estético minimalista* (2002), que encaixa a literatura do escritor em um projeto estético conhecido pela exacerbação do funcionamento dos meios de comunicação de massa em suas obras; a dissertação de Vera Lucia da Rocha Maquêa, *O Vampiro Habita a Linguagem* (1990), que desenvolve o que ela chama de discurso-vampiro, o qual teria como fundamento o mesmo funcionamento da linguagem midiática, falta de alteridade, tautologia, etc. E, por último, o livro enciclopédico de Berta Waldman, chamado *Ensaio Sobre as Obras de Dalton Trevisan* (2014), no qual há um compilado de ensaios que se propõe pensar a obra do autor. Nele, o estudo sobre a apropriação dos meios de comunicação de massa pelos contos de Dalton também é vasta.

Tomaremos como referência central a obra de Berta Waldman, pois, além de ser a mais completa, é também fonte nas duas outras dissertações citadas acima. Foi Waldman (1989) quem primeiro definiu o conceito de discurso-vampiro na literatura de Dalton, com o qual Maquêa trabalha em sua dissertação. Revisões à parte, é importante perceber que a relação que Waldman faz entre a obra de Dalton e os meios de comunicação de massa está, acima de tudo, na linguagem.

No ensaio *Cor de rosa-choque* (WALDMAN, 2014), Berta toma de empréstimo a noção que Yuri Tinianov, formalista russo, tem para um aspecto da vida pessoal que

se correlaciona com a literatura antes de todos os demais: o aspecto verbal, ou seja, comunicativo. Se os homens se manifestam fundamentalmente pelo uso da linguagem, esta embasa os comportamentos dos indivíduos de uma sociedade. A literatura, por se oferecer através de linguagem, constitui um campo pelo qual se pode estudar os códigos literários com outros códigos de comunicação circulantes na sociedade (WALDMAN, 2014). No caso de Dalton Trevisan, Berta deixa claro “seu interesse não simplesmente pela *mimese* da vida social, mas especialmente por aquela que implica as situações de comunicação, portanto, *mimese* de códigos sociolinguísticos” (WALDMAN, 2014, p. 144). Ou seja, a utilização desses códigos circulantes na sociedade como matéria-prima que, inseridos no plano literário, permite um estudo minucioso de seu funcionamento.

Barthes afirma, em *Mitologias* (2003), que a fala do opressor é aquela intransitiva, conservadora do mundo, enquanto a do oprimido é aquela ativa. Berta Waldman (2014) traz esses conceitos para o plano da produção cultural. Se, por um lado, temos a expressão da história oficial, com apoio da ideologia do poder, que trabalha para manter o estado de coisas; por outro, temos o avesso da oficial, aquela que vai contra o estabelecido, o que pode ser chamado de contracultura. É na apropriação do primeiro estado que Dalton Trevisan trabalha. Ele captura os códigos dos meios de comunicação de massa para encaixá-los no campo literário. A partir desse encaixe, Dalton fica em um espaço *entre*. Oscilando *entre* a expressão da história oficial e a contracultura, o texto trevisânico trabalha no sentido de transformar o primeiro no segundo.

Cabe aqui, portanto, uma explicação mais minuciosa de como se dá a captura dessa primeira matéria, que trabalha para manter o estado de coisas.

### **2.1.1 Repetição como clichê e como tautologia**

A repetição capturada por Dalton pode ser mais facilmente entendida se aproximada da ideia de clichê e tautologia<sup>1</sup>. A partir do funcionamento dessas figuras, conseguiremos entender que matéria pobre é essa apropriada por Dalton. Tal

---

<sup>1</sup> Clichê e tautologia são entendidos aqui conforme a perspectiva de Berta Waldman (2014), como linguagem oca e massificada, que subtraem a experiência individual da personagem para colocar em evidência um anedotário repetitivo e caricato, que, no caso de Dalton, aparecem enquanto diminutivos, frases feitas, vocabulário pobre, etc. No presente trabalhos, o principal efeito dessas figuras é a produção de identidades estanques, que se reproduzem como iguais durante toda a obra de Trevisan.

movimento já foi empreendido por Berta Waldman, e, por isso, faremos uma revisão bibliográfica a seguir.

Berta Waldman (2014) afirma que, no conto *Ismênia, moça donzela* (TREVISAN, 1964), por exemplo, para contar o modo como a mulher interage amorosamente, Dalton utiliza um dos códigos midiáticos representados pela fotonovela. É importante frisar, porém, que as relações amorosas entre as personagens do universo trevisânico são majoritariamente marcadas por estes códigos, que não se limitam à fotonovela, mas também à revista estereotípica “feminina”, aos enredos folhetinescos das telenovelas, enfim, às comunicações de massa que operam por redução ontológica dos indivíduos, colocando-os em identidades asfixiantes e estanques.

É preciso entender que Dalton *constrói* um mundo sobre bases massificadas. Como o autor se repete incessantemente desde o primeiro livro, ele conseguiu montar os próprios clichês, o próprio funcionamento tautológico. Obviamente que tais operações se aproximam muito dos códigos emitidos pelos meios de comunicação de massa, que trabalham com a redução da identidade, com a unificação da opinião, etc. Só não podemos esperar uma captura literal de modelos presentes nos meios de comunicação de massa contemporâneos, não apenas pelos códigos de Trevisan serem de outra época (a produção dele começou em 1960), mas também porque o importante é o modo como eles funcionam e não seu sentido literal.

Não é preciso ler toda obra para entender isso, pois a repetição do texto é tão seca que, ao terminarmos qualquer livro, já percebemos o efeito desta. Inclusive, Dalton é conhecido por flutuar entre temas. Sejam relacionamentos, seja violência, sejam costumes, cada livro do autor tem uma temática específica. O tom repetitivo dos contos, entretanto, se encarrega de montar os clichês, como se cada livro começasse com um conto-matriz, apresentando-nos as personagens, as situações, até mesmo o vocabulário que o autor irá utilizar durante todo o livro. A partir deste conto-matriz, o texto começa a variar, processo que irá transformar a repetição fraca na repetição frenética, explicada no subcapítulo a seguir. Esse processo está presente tanto na primeira obra dele, *Novela Nada Exemplares* (1959), quanto na mais recente, *Beijo na Nuca* (2014). Abaixo podemos ver alguns exemplos de frases que funcionam como clichês, mais especificamente com a reprodução de identidades femininas e masculinas a partir de códigos machistas:

- Dona de respeito, doutor. Ficamos de mão dada. (TREVISAN, 1981, p. 23)

- Será que não entende, João? Preciso de um vestido longo, especial. Não tenho é dinheiro. (TREVISAN, 1981, p. 47)

- É ciúme de lado a lado. Fico bem louca. Só de pensar que está com uma puta. (TREVISAN, 1981, p. 80)

Outra maneira que a repetição lenta aparece na literatura de Trevisan é pelo funcionamento tautológico. Segundo Waldman (2014), esta é uma das formas que melhor expressam o tipo de cultura do opressor que Dalton toma como matéria-prima. Procedimento verbal que consiste em definir o mesmo pelo mesmo, a tautologia remete, de imediato, para o universo da seriação a que estamos submetidos. Em termos de linguagem, tal qual o clichê, ela representa uma recusa da linguagem, porque emperra o seu curso; em termos de representação, ela fundamenta um mundo imóvel, refúgio daquele que não busca explicação (WALDMAN, 2014).

Uma maneira que a tautologia se faz presente nos contos de Dalton é pela linguagem da imprensa marrom e dos relatórios de delegacia. Assim como no caso da fotonovela, o autor parte de uma estrutura monolítica – e essa característica é importantíssima para o desenvolvimento teórico do presente trabalho – “construídos a partir de operações prefixadas, em que a voz do “narrador” é unificada por uma “verdade” englobante que garante o cunho de estabilidade ao que narra, ao mesmo tempo em que se representam a si mesmos como a salvaguarda do equilíbrio social.” (WALDMAN, 2014, p. 153). Em suma, a utilização de um modelo de discurso que pressupõe uma voz autoritária, dona do poder, que rege os caminhos do texto e supostamente ditaria seu sentido transcendental a partir da repetição do mesmo.

Manifestações dessa apropriação midiática também são vastas na literatura de Dalton. Elas podem ser visualizadas abaixo a partir do vocabulário precário e estereotípico das personagens, que, repetidas vezes, dão um tom pobre e vazio às construções de vida de cada um. Como se Dalton não quisesse humanizar as personagens, mas apontar o motivo de elas aparecerem desumanizadas:

Mas dou umas recaídas. Não bebo, não. Só na bendita pedra. Passo um tempo limpo. Daí despiroqueio direto. (TREVISAN, 2008, p. 17)

Tem droga boa. Dá um barato de vertigem. O pico. Zoar no paraíso, sabe o que é? (TREVISAN, 2008, p. 19)

Eu assumo isso que aconteceu. Sim, muitas. Não sei quantas. Um par delas. Certo, eu abuso. (TREVISAN, 2008, p. 102)

O motivo é a linguagem. Dalton não trabalha com a reprodução do real, muito menos com seus bastidores, mas na própria logicidade enganosa da superfície, na própria linguagem tautológica e vazia da qual ele se apropria. (WADLMAN, 2014). Se a tautologia é a validação de algo pela repetição do mesmo, os códigos midiáticos encontrados nas reportagens da imprensa marrom (ou no jornalismo em geral) e nos relatórios de delegacia respondem perfeitamente a essa condição. Diariamente somos inundados com a existência de “monstros” que estão sempre à espreita, prontos para atacar e ameaçar nossa suposta estabilidade. Esses “monstros”, bandidos, vagabundos, marginais, se mostram apartados de nós, outra classe social, outra essência. Eles são validados pela repetição infinita da mesma narrativa sensacionalista. Da mesma forma, há na repetição por tautologia a criação do “mesmo” em oposição ao outro: o cidadão de bem, a mulher santa, o doutor, etc. A literatura de Dalton opera com o mesmo código, mas produz uma não-validação desse discurso sobre o monstro e sobre o mesmo. O autor desestabiliza a base na qual este código procura validação. Dalton procede de modo a retirar dele todo o poder somente porque submete essa repetição lenta a uma voltagem frenética.

### **2.1.2 Repetição como diferença**

Há outro tipo de repetição que não trabalha com ontologias reduzidas muito menos com reprodução do mesmo. A repetição enquanto figura estilística na obra de Dalton já foi objeto de diversos estudos – entre eles, os três que citei acima. Ela é o *leitmotiv* de seu texto. Se Dalton elege a seriação como matéria, a repetição do clichê, da tautologia pelo qual se caracteriza a linguagem dos meios de comunicação de massa, Waldman (2014) faz a pergunta necessária: em que seu produto se diferencia de outro que leva o rótulo de cultura de massa?

A repetição nos e dos contos de Dalton, ao mesmo tempo em que desenha esse universo sempre igual, o desenho de sua matéria, aderindo a ela intimamente, também

se desprende dela e tece uma trama crítica dedutível a partir do próprio roubo da linguagem a que o autor procede. “Ao se apropriar de uma linguagem que está sob o controle do poder e que não oferece resistência ao roubo porque esvaziada, o autor desnuda-a e revela-a como impostora e vazia” (WALDMAN, 2014, p. 151).

É preciso cautela, no entanto, para não jogar a obra dentro da seara de crítica social. O texto de Dalton reproduz o funcionamento da linguagem dos meios de comunicação de massa para, ao mesmo tempo, dela se distanciar – aí sim criticamente – mas sem condená-la de forma simbólica. A distância é um mecanismo de crítica, um mecanismo mais de apontamento do que de explicação. Apontamento para a produção de mundo da linguagem dos meios de comunicação de massa, ou seja, um mundo reduzido ontologicamente, permeado por conceitos binários.

Maquêa (1990) afirma que, na concepção de Dalton Trevisan, a literatura se apresenta como a impossibilidade de dizer a realidade, ela consegue somente dizer o que mascara essa realidade. Recorremos a Gilles Deleuze (1988, p. 26) para descrever essa impotência da linguagem que a literatura escancara: “a máscara, o travestimento, o vestido é a verdade do nu. É a máscara o verdadeiro sujeito da repetição”, ou seja, o nu é irrepresentável. Daí, o papel da repetição. “É porque a repetição difere por natureza da representação que o repetido não pode ser representado, mas deve sempre ser significado, mascarado por aquilo que o significa, ele próprio mascarando aquilo que ele significa.” Antes de entender o segundo tipo de repetição presente na obra de Dalton, é preciso saber que Deleuze faz uma distinção entre repetição e generalidade:

O autor opõe generalidade, como generalidade do particular, à repetição, como universalidade do singular. A generalidade é dominada pelos signos da igualdade: cada termo pode ser substituído por outros termos que lhe são iguais. Ao contrário, só é repetido o que é insubstituível. (WALDMAN, 2014, p. 298)

A repetição em linguagem artística se faz para expressar matéria análoga que, se equacionada e reduzida a um denominador comum, transforma-se em generalidade, em lei, repetição dos meios de comunicação de massa, da qual o conceito de Gilles Deleuze tenta fugir. Há outra forma de abordar a repetição que não pela generalidade.

Analisada em caráter estrutural, Deleuze afirma que a repetição sempre desemboca na diferença. Basta entender a explicação que o filósofo pós-estruturalista tem para série. Repetindo um mesmo número, automaticamente construímos uma série. Se partirmos da noção de série, veremos que ela coloca uma ordem de vizinhança da qual cada elemento se nutre. Como afirma Gomes (2001, p. 71), em um livro que se propõe a fazer aproximações dos conceitos de diferença e repetição no campo da comunicação, “desse modo, mesmo que tente se repetir o mesmo, este se inscreve como diferente, a mesma diferença que marcará cada significante ao se colocar em relação a outro. Contudo, essa ordem de vizinhança que determina lugares e diferenças se distende na multiplicação das diferenças” (GOMES, 2001, p. 71). É pela multiplicação das diferenças que podemos afirmar que o diferencial não conduz a generalidades, mas a singularidades. Essa é a repetição que protagoniza a obra de Trevisan, a repetição que desfigura completamente aquela primeira, fraca, usada pelos meios de comunicação de massa.

Dessa forma, a literatura de Dalton, ao eleger, como matéria, a repetição de uma linguagem que possui em seu funcionamento a criação de generalidades, comete um ato de transgressão. Colocada em série no espaço literário, materialmente o livro, ela manifesta sempre uma singularidade diante dos particulares submetidos a determinada lei. Implode a operação inicial, que seria de criar generalidades, e coloca em funcionamento uma operação completamente distinta da proposta pelos códigos midiáticos massivos.

O fato de sua matéria ser a repetição, o seriado, e o fato de ele lançar mão de uma linguagem que é resíduo cultural, permite certa confusão que se desfaz quando se observa, por exemplo, que sua formalização pode ser lida em dois graus: apegada 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, restabelece-a. E é nessa dialética de aproximação e distanciamento que está a sutileza do procedimento e que faz dele repetição no sentido que lhe dá Deleuze. (WALDMAN, 2014, p. 152)

É interessante perceber como a literatura de Dalton causa um estranhamento no leitor por se negar, a todo o momento, a fixar uma identidade específica às vozes das personagens. Parte desse estranhamento deve-se ao fato de ela ser composta



predominantemente por repetições que inicialmente funcionam como clichês. A fala oca e preestabelecida produz o mesmo efeito da repetição dos nomes das personagens. Dalton é conhecido por se referir aos protagonistas sempre de forma vaga, às vezes não os nomeando, outras utilizando como nome João e Maria. Assim como os clichês, que subtraem a experiência individual para fornecer um repertório de características já conhecidas às personagens, a utilização de nomes banais e cotidianos ao extremo, como João e Maria, também cumpre esse papel. No entanto, ao invés de lermos um texto cujo padrão deveria conduzir ao mesmo sempre, nas palavras do autor, “quem leu o primeiro conto pode antecipar o último” (TREVISAN, 1994. p. 90), recebemos, ao contrário, uma pluralidade de vozes que acabam por confundir essas personagens. Cada conto, lado a lado, oferece um modo diferente de despersonalização. Um modo diferente de se jogar com a linguagem dos meios de comunicação de massa para, a partir de seu próprio funcionamento, (meta)criticá-la.

Isso porque a utilização do clichê como figura recorrente nos contos fixa a linguagem que se institui de forma cristalizada. Por não comportar as possibilidades de atribuição de sentido à experiência particular, o clichê estabelece uma ruptura entre eu-discurso-mundo e se transmuta em uma espécie de antilinguagem (WALDMAN, 2014). Ao submeter esse funcionamento a uma repetição violenta, o autor faz emergir em seu texto a existência visível da mediação de um objeto pronto entre um *eu* do texto e a suposta realidade narrada, uma mediação que se equipara à figura do narrador; esta é justamente a linguagem cristalizada, que torna obscuro o espaço da enunciação por ser vazia e por tomar o lugar de um suposto “dono do texto” – seja ele o narrador, o autor ou a própria personagem. Se quem fala é sempre um repertório já definido de falas, torna-se impossível a individuação das personagens. É nesse contexto que a literatura de Dalton produz o questionamento de extrema subversão à linguagem dos meios de comunicação de massa:

Quem fala afinal? A resposta a essa pergunta propõe um paradoxo, porque se trata da figura de uma não figura, o rosto do que carece de rosto, e o resultado, em termos de discurso, é algo como um *discurso direto livre*, em que as marcas gramaticais são as de uma primeira pessoa, mas outra voz conta através dela. (WALDMAN, 2014, p. 143)

Waldman (1989) foi a primeira a afirmar que, fornecendo-nos a repetição formalizada pelos meios de comunicação de massa para expressar a própria matéria da repetição, Dalton faz um elogio à diferença. Seria fácil confundir a literatura de Trevisan como simples *mímese* passiva da linguagem midiática, como fruto da alienação capitalística que a Indústria Cultural nos impôs. Afinal de contas, não é por acusação crítica que se inscreve esse procedimento, mas por mutação da própria matéria linguagem. Dalton mergulha no núcleo duro da tautologia dos meios de comunicação de massa para nela implantar uma gagueira<sup>2</sup>. Um rastro de real não apreendido pelo signo, que, repetido, constitui a diferença.

Dado essa passagem de uma repetição lenta, que funciona como clichê e tautologia, para uma repetição violenta, que produz diferença, a análise do atual trabalho irá focar em três procedimentos encontrados no texto de Dalton Trevisan: a repetição de estrutura, como um modo de subverter um modelo tautológico que desenha os caminhos do texto; a repetição de nome, utilizando João e Maria como batismo geral das personagens e fazendo estes nomes entrarem em variação contínua; e a repetição de sinal gráfico, resquício material da palavra, que leva o texto de Dalton a se desprender até mesmo de dado regime significante. Acreditamos que esses três movimentos levam, cada um à sua maneira, à repetição que produz singularidades frente às generalidades usualmente formadas pela linguagem dos meios de comunicação de massa.

## 2.2 A crítica

Cabe aqui inserir o trabalho em uma corrente de estudos cuja proposta é enxergar a literatura como crítica da comunicação. Não são muitas as pesquisas que, no campo da comunicação, estudam a literatura enquanto processo comunicativo. A maioria delas trata a literatura como intercessora de outro processo, por exemplo, adaptações cinematográficas de obras literárias.

No entanto, há alguns trabalhos cujo desenvolvimento não apenas está em sintonia com a proposta do presente texto, como também são referências para o viés

---

<sup>2</sup> Deleuze (2011, p. 9) define a gagueira da língua como “o traçado de uma linha quebrada que parte sempre em adjacência, uma espécie de linha de fuga ativa e criadora”. Segundo o autor, ao definir o conceito de literatura menor (2011), gaguejar na própria língua é entrar no *continuum* da criação, é fazer da língua estranha/estrangeira nela mesma. Ao longo do trabalho, mostraremos como a metacrítica exercida pela literatura de Dalton libera o potencial menor de seu texto e faz a linguagem gaguejar.

teórico aqui pretendido. O trabalho de conclusão de curso de André Corrêa da Silva Araujo, *Mídia e Literatura: o uso de nomes próprios como metalinguagem crítica dos meios de comunicação* (2013); sua dissertação, *A escrita do (in)visível: ambientes midiáticos na literatura contemporânea* (2016); e a dissertação de Luís Felipe da Silva Abreu, *Fragmentos de um discurso biográfico: Poéticas, políticas e devorações do biografema na comunicação contemporânea* (2017) abordam de maneira similar essa problemática da intersecção entre os campos da literatura e da comunicação. Os trabalhos buscam entender as mudanças nas configurações textuais de obras literárias contemporâneas, tendo em vista a linguagem midiática que as rodeia.

Araujo (2013; 2016) utiliza como aporte teórico o conceito de Marshall McLuhan (1964) de contra-ambiente, como um movimento que se articula com o ambiente inaugurado por novas mídias. A literatura aparece como esse contra-ambiente que força as dinâmicas midiáticas com o objetivo de tornar claras as articulações sociais empreendidas por determinada mídia, além de mostrar seus mecanismos internos. Abreu (2017) utiliza o conceito de biografema de Roland Barthes (2005) para mapear os usos deste nos discursos comunicacionais contemporâneos. Para tanto, o autor faz uma desmontagem crítica de algumas obras literárias, que são compreendidas, em seu trabalho, como narrativas midiáticas.

O importante a ser destacado é que ambos respondem aos conceitos de crítica (2007) e texto (2004) em termos barthesianos. Conceitos esses que também servirão ao presente trabalho como baliza teórica, levando-nos a entender de que maneira a literatura pode se constituir enquanto (meta)crítica da comunicação.

Antes de definir o que Barthes entende por crítica, é preciso compreender quais definições não se encaixam nesse conceito. Afinal de contas, a palavra não é de todo desconhecida e tem em sua tradição um procedimento oposto às ideias barthesianas. Esqueça aquela crítica extraterritorial que remete a um crítico interpretativo, cuja função é descobrir uma verdade escondida no texto. Apartado de qualquer contexto histórico e textual, essa definição nos levaria à busca de um significado transcendental contido na obra. Este trabalho não segue esta perspectiva.

Para Roland Barthes (2007), o objeto da crítica é um discurso, um discurso de outro. Isso faz da crítica um discurso sobre um discurso, logo, uma metalinguagem que se exerce sobre uma linguagem-objeto. “Se a crítica é apenas uma metalinguagem, isto

quer dizer que sua tarefa não é absolutamente descobrir 'verdades', mas somente 'validades'. Em si, uma linguagem não é verdadeira ou falsa, ela é válida ou não: válida, isto é, constituindo um sistema coerente de signos" (BARTHES, 2007, p. 161). Ou seja, a função da crítica, em termos barthesianos, não é o deciframento do sentido de determinada obra, mas a reconstituição das regras de elaboração desse sentido.

Tomando como referência o conceito barthesiano de texto (2004), conseguiremos entender um pouco melhor o papel da crítica. Para o autor francês,

um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a 'mensagem' do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura. (BARTHES, 2004, p. 61)

Barthes contrapõe a noção de obra à de texto. Se a primeira funciona de acordo com as intenções de determinado autor; a segunda, pelo contrário, recusa-se a todo o momento se fechar em um significado. Transferindo a literatura para esse estatuto do texto, o semiólogo modifica radicalmente a ideia que temos de autoria. Daí que Barthes promulgue a morte do autor (2004); afinal de contas, se o texto é feito de escrituras múltiplas que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação, quem produz esse movimento é o leitor (isto é, o crítico), pois o autor nada mais é do que um imenso dicionário que comporta escrituras variadas (BARTHES, 2004). Deixa-se para trás a ideia de um autor com emoções, sentimentos e impressões originais, da onde se retira a genialidade transcendente de sua obra. Em troca, ficamos com o texto, que está no mundo e é afetado e construído pelos múltiplos textos que o rodeiam. Em suma, o texto é fundamentalmente intertextual.

Nessa perspectiva, todo leitor é crítico. Pois se antes a função do crítico era encontrar a voz do autor, promulgada sua morte, resta ao leitor o papel de crítico, que desvenda o modo como o texto se organiza a partir de sua relação com outros textos, finalizando o processo sem fim da significação. A literatura, e, por consequência, o papel do leitor/crítico, libera uma atividade que poderia ser chamada de contrateológica, "pois a recusa de deter o sentido é finalmente recusar Deus e suas hipóteses, a razão, a ciência, a lei" (BARTHES, 2004, p. 63). É importante essa noção de que o texto está

sempre em processo de significação. Partindo disso, pode-se afirmar que, para Barthes, o texto é produção. Quem produz, no entanto, é o leitor, o crítico, criando relações que ao texto são imanescentes, fazendo-o significar.

Em relação à literatura de Dalton Trevisan, há um distanciamento teórico a ser feito a Berta Waldman (2014). A teórica fala do texto de Trevisan como linguagem-objeto e não metalinguagem dos meios de comunicação de massa. Pelo nosso viés, ela é metalinguagem no momento em que Dalton transfere esse discurso para o literário. A partir desse movimento - que ficará mais elucidativo no próximo subcapítulo - acreditamos ser possível analisar o aparecimento de discurso metacrítico nos textos trevisânicos sobre os códigos midiáticos e sobre a literatura.

### **2.3 O maquínico**

Se a relação da literatura como crítica da comunicação já foi abordada pela perspectiva de Marshall McLuhan (ARAÚJO, 2013; 2016) e pelo aprofundamento da perspectiva de Roland Barthes (ABREU, 2015; 2017), no presente trabalho ela será investigada a partir da noção que os filósofos pós-estruturalistas Gilles Deleuze e Félix Guattari (2003; 2014) têm de máquina.

O conceito de máquina não é metaforizado nem similar ao seu sentido técnico. Ele vem dos estudos de Deleuze e Guattari, tendo como um dos objetivos abolir a diferenciação entre sujeito e objeto. Levi Bryant (2014; 2015) afirma que falar em máquinas evita essas associações, permitindo-nos ficar livre de uma herança secular na filosofia que precisa dividir o mundo sempre entre duas entidades opostas: natureza/cultura, sujeito/objeto, emissor/receptor, etc. Máquina é um nome para qualquer entidade, material ou imaterial, corporal ou incorporeal, que existe. Entidade, objeto, existente, substância, corpo e coisa, todos são sinônimos de máquina.

Utilizamos esse conceito no trabalho, pois a peculiaridade de tratar ontologicamente as coisas como máquinas pressupõe um interesse em seu funcionamento, em seu modo de operação. Não estamos interessados na essência, muito menos no significado, mas sim em como determinada máquina opera, como determinada máquina coloca em funcionamento uma série de elementos no texto - o eco

na definição de crítica como elaboração das regras que constitui o sentido do texto, em Barthes, é evidente.

Se uma máquina pode ser uma instituição, um corpo, um objeto, portanto ela pode ser também um romance. O conceito de literatura maquínica tem atenção especial nos textos de Deleuze e Guattari. Em um primeiro momento, é Gilles Deleuze, no livro *Proust e os Signos* (2003), que propõe entender o romance antológico *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust (2002), por um funcionamento maquínico.

Por que uma máquina? Pelo simples fato de que a obra de arte, assim compreendida, é essencialmente produtora: produtora de certas verdades. Ninguém mais do que Proust insistiu no seguinte ponto: a verdade é produzida e produzida por ordens de máquinas que funcionam em nós, extraída a partir de nossas impressões, aprofundada em nossa vida, manifestada em uma obra. (DELEUZE, 2003, p. 139)

Para o autor, a *Recherche* funciona como uma constelação de signos (mundanos, de amizade, de amor, de arte), que constituem uma máquina de aprendizado. Ou seja, como foi afirmado anteriormente, o importante aqui não é o significado hermenêutico de determinada obra, a que se referem seus signos, mas sim como eles funcionam, quais seus efeitos nos agenciamentos concretos do mundo, ou seja, *como* significam.

Em *Kafka: por uma literatura menor* (2014), Deleuze, agora junto a Guattari, refina um pouco mais o conceito de literatura maquínica. Segundo a dupla pós-estruturalista, “uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE E GUATTARI, 2014, p. 35). Tal qual o livro sobre Proust, aqui o que interessa aos filósofos é a literatura como um espaço que intervém nas práticas da sociedade e não apenas que descreve a sociedade de maneira realista e verossímil. Como afirma Karl Erik Scholhammer (2009, p. 60) ao comentar sobre o conceito de literatura menor, “no cerne do conceito de uma literatura menor, opera uma outra concepção de realismo em que a realidade é entendida enquanto agenciamento, ou seja, enquanto prática” (SCHOLHAMMER, 2009 p. 60).

Deleuze e Guattari negaram diversas interpretações psicanalíticas e biográficas da literatura de Kafka, a fim de compreendê-la por seus efeitos de realidade. Nesse caso, o

social e o político estão em constante entrelaçamento. O sujeito e o mundo não mais são separáveis por uma linha imaginária, eles se fundem

no sentido em que a escrita aqui não é um resultado da intenção de um sujeito mais do que o sujeito é resultado da escrita, possibilitando que uma comunidade se expresse na des-individualidade de um escritor levado pelos agenciamentos da sua própria máquina expressiva. (SCHOLHAMMER, p. 61, 2009)

A perspectiva maquínica pressupõe sempre um regime de agenciamentos, associações, com outras máquinas. Partindo de um exemplo que Bryant (2015) dá em seu livro *Onto-Cartography: An Ontology of Machines and Media*, no qual propõe uma ontologia maquínica do mundo, podemos entender uma rocha como uma máquina corporal que modifica seu modo de operação a partir dos agenciamentos com outras máquinas. Acoplada a uma máquina-escritório, a pedra torna-se um peso de papel; acoplada a uma máquina-protesto, ela torna-se uma arma; acoplada a uma máquina-universidade, torna-se objeto de estudo, etc. Toda operação maquínica pressupõe uma correlação entre corpo e linguagem, conteúdos e expressões.

Dessa forma, abordando o texto de Dalton como uma máquina, podemos explorar melhor o funcionamento crítico desta. A metalinguagem, que faz o papel da crítica buscada aqui, dá-se pelo fato de Dalton falar a linguagem dos meios de comunicação de massa em outro espaço que pressupõe outra linguagem - a literária. Transpondo essa relação para o plano maquínico, podemos enxergar diferenças de velocidades instauradas no momento em que Dalton acopla os códigos dos meios de comunicação de massa a uma máquina de expressão literária.

Quando esses códigos são acoplados às máquinas de expressão hegemônicas de nosso tempo - rádio, TV, jornal -, já sabemos que, segundo a perspectiva adotada no presente trabalho, elas operam por redução ontológica dos indivíduos, impondo um modo de existência homogêneo. O que a literatura de Dalton nos mostra é que, acoplados à máquina de expressão literatura, esses códigos produzem agenciamentos completamente distintos, para não dizer opostos, de sua configuração primeira. Subjaz a essa hipótese não apenas o conceito barthesiano de texto, como oriundo de citações múltiplas e dentro de um processo sem fim de significação, afinal de contas, é pela des-individualidade e constante diferenciação que a linguagem emerge nos textos

trevisânicos, como também o de crítica, pois produz um discurso (outro) em relação a um discurso (meios de comunicação de massa e literatura). Uma metacrítica da linguagem.

As diferenças maquínicas que tal relação produz está em consonância à noção que Waldman empresta de Yuri Tinianov a respeito do aspecto verbal na sociedade. A literatura de Dalton funciona como uma máquina comunicacional, que utiliza códigos dos meios de comunicação de massa circulantes como *dóxa* na sociedade para operar uma dobra crítica sobre eles. Nesse movimento, quem mais se afeta é a linguagem, que delira a ponto de alcançar sua máxima despersonalização, tornando irreconhecível a substância primeira, aqui representada pelos códigos midiáticos.

A via da literatura, segundo Deleuze e Guattari (1997, p. 13), é chegar justamente nas potências do impessoal, “que de modo algum é generalidade, mas singularidade em seu mais alto grau”. A dupla pós-estruturalista chega a afirmar que “a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu”. Tal processo é empreendido por Dalton Trevisan - lembremos aqui da confusão de vozes instaurada nos textos.

O que nos interessa, portanto, é entender o devir da linguagem operado sobre os códigos dos meios de comunicação de massa, como (meta)crítica da comunicação. Ainda segundo Deleuze e Guattari (1997, p. 16), é o devir que faz a língua gaguejar, que faz com que ela “seja levada a um limite, a um fora ou um avesso que consiste em Visões e Audições que já não pertencem à língua alguma.” Tal compreensão revela outra função da literatura, que faz a língua perder sua forma e desgarrar-se do compromisso com a representação. Compromisso esse que Dalton Trevisan desde sempre fez questão de romper, e que foi bem postulado em um miniconto, cujo título pernicioso é *O Escritor*:

– Me fiz de bêbado entre os bêbados, para ganhar os bêbados.

Me fiz de tudo para todos, para por todos os meios chegar a entender um só – ai de mim! (TREVISAN, 2010)



### 3 COMUNICAÇÃO VS. EXPRESSÃO

Entramos na arquitetura teórica do presente trabalho. Para entender o funcionamento da Máquina Metacrítica Dalton Trevisan, lançaremos mão de conceitos apresentados no livro *As Revoluções do Capitalismo* (2006), do sociólogo e filósofo italiano Maurizio Lazzarato. Na obra, há um agenciamento entre conceitos encontrados nos escritos da dupla pós-estruturalista Gilles Deleuze e Félix Guattari, do linguista marxista Mikhail Bakhtin, do sociólogo Gabriel Tarde e do filósofo Henri Bergson. Lazzarato se propõe a analisar o funcionamento atual do capitalismo ou, usando outro conceito deleuzeano, da *sociedade de controle* em que vivemos. Visto que tais sociedades caracterizam-se pela potência e pelo poder das *máquinas de expressão* que nelas atuam, o papel da comunicação é destacado como agenciador de diversos vetores de força. Isso porque, em Lazzarato, os meios de comunicação de massa são compreendidos como estas máquinas de expressão - seja a TV, o rádio, o jornal, etc.

É importante ressaltar o porquê da utilização de dualismos nos títulos dos capítulos e subcapítulos deste trabalho. Estamos partindo da perspectiva teórica que Maurizio Lazzarato tem a respeito da comunicação. Por isso, acreditamos que, para fins didáticos, cabe manter durante os próximos dois subcapítulos os dualismos. Isso não significa que acataremos acriticamente a ideia de comunicação vs. expressão.

O capítulo atual pretende, em um primeiro momento, mostrar o que Lazzarato entende por comunicação e os motivos pelos quais ele contrapõe essa palavra à outra, chamada expressão. Lazzarato afirma existir um conflito constante entre duas forças que se alojam no cerne desses conceitos. Tais forças são denominadas, pelo filósofo, como *monolinguismo* e *plurilinguismo*.

Em seguida, entramos no conceito de conversa, que Gilles Deleuze e Claire Parnet desenvolvem no livro *Diálogos* (1998). Acreditamos encontrar ressonâncias com a ideia que Lazzarato empresta de Bakhtin, do *território da expressão* como um lugar de combate em que se enfrentam forças *mono* e *plurilíngues*. Por fim, esboçamos uma possível (micro)política da linguagem a partir dessa arquitetura teórica, que nos será útil para entender a metacrítica exercida pelo texto de Trevisan.

### **3.1 Da comunicação como *monolinguismo***

Antes de expormos a visão teórica que Lazzarato tem para a comunicação, é preciso entender como o autor chega a tal conceituação. Segundo o filósofo, no final do século XIX estavam em gestação novas técnicas de poder que marcaram a passagem de uma sociedade disciplinar para uma sociedade de controle.

A sociedade de disciplina tem como fundo basilar as técnicas de disciplina e de biopoder. Michel Foucault afirma que elas funcionam sempre sobre a multiplicidade, impondo condutas para viabilizar a produção dos bens necessários. Ou seja, elas são pensadas como uma captura da multiplicidade, condicionando-a sempre a algum espaço bem limitado e bem definido (escola, fábrica, hospital).

Com base na interpretação deleuzeana dessa ideia, Lazzarato afirma que “a passagem das sociedades disciplinares às sociedades de controle não pode ser simplesmente deduzida das transformações do capitalismo, mas deve sim ser compreendida a partir da potência da multiplicidade” (LAZZARATO, 2006, p. 62). A razão desse deslocamento se dá porque, para Deleuze, as relações de poder são virtuais, instáveis, e definem apenas possibilidades. Na atualização das relações diferenciais pelas instituições (Estado, Capital), a disciplina encerra o virtual e aprisiona o fora. Nessa leitura, as sociedades disciplinares tornam-se dispositivos de aprisionar multiplicidades. Porém, mais profundamente, diz Deleuze, o que é enclausurado é o virtual, a potência de transformação, o devir, na tentativa de neutralizar a diferença e repetição e sua potência de variação (LAZZARATO, 2006). Para o poder, no entanto, não interessa mais aprisionar e disciplinar subjetividades quaisquer, pois tanto o fora quanto a potência da diferença se mostraram capazes de romper o regime de encerramento.

A modulação das forças em lugar aberto torna-se muito mais efetiva do que a tentativa de discipliná-las em um lugar fechado. O controle se sobrepõe à disciplina, o agenciamento da diferença e da repetição não pode mais ser neutralizado, mas controlado. É por esse procedimento que o capitalismo, ao invés de impulsionar as diferenças de forças em direção a uma aplicação da multiplicidade, funciona de maneira a controlar essa mesma multiplicidade pela reprodução de dualismos.

É possível entender essa relação pelo funcionamento dos meios de comunicação de massa em comparação com o funcionamento de instituições, que visam disciplinar subjetividades. A disciplina ignora o agenciamento da diferença que aparece como corrupção da tentativa disciplinar. O controle entra em cena e estabelece uma nova forma de lidar com estas subjetividades através da formação de públicos. Utilizando a noção que Gabriel Tarde tem para público, Lazzarato (2006, p. 75) afirma que

o grupo social não se constituía mais nem por aglomerações, nem pela classe, nem pela população, mas pelo público (ou melhor, pelos públicos). Por público ele [Gabriel Tarde] entende o público dos meios de comunicação, o público de um jornal: “O público é uma massa dispersa em que a influência das mentes, umas sobre as outras, se torna uma ação à distância.”

Nesse novo modo de se configurar a sociedade, há maior relevância no papel exercido pelos meios de comunicação de massa, que funcionam como máquinas de expressão (rádio, TV, jornal) para modular a *memória* e a *atenção* - categorias emprestadas de Henri Bergson e Gabriel Tarde<sup>3</sup>. Conforme Lazzarato (2006), é através dos signos, da imagem e dos agenciamentos de enunciação que a *atenção* (força intensiva, conatus do cérebro) e a *memória* dos indivíduos são capturadas e mobilizadas. Partindo desse pressuposto, é possível afirmar que a sociedade de controle exerce seu poder graças às tecnologias de ação à distância, entendidas no presente trabalho como meios de comunicação de massa, que funcionam como máquinas de modular ondas e vibrações eletromagnéticas. Ou seja, as *máquinas de expressão* movimentam a *memória* e a *atenção* para formar públicos.

A crítica feroz de Lazzarato contra a comunicação começa na hipótese de que a formação de públicos é uma das técnicas que a contemporaneidade inaugurou visando o

---

<sup>3</sup>Lazzarato une Bergson e Tarde para definir o funcionamento das máquinas de expressão sobre as mentes na sociedade de controle: “A memória, segundo Bergson, é a coexistência de todas as lembranças virtuais (...). Lembrar-se de qualquer coisa não consiste em buscar lembranças na memória, como quando vasculhamos gavetas. Lembrar - e toda atividade da mente de modo geral - é atualizar um virtual, e esta atualização consiste em criação, em individuação, e não em simples reprodução. Esse processo é descrito por Bergson como "trabalho intelectual", e articula, como o faz Tarde, a memória e a atenção”. (LAZZARATO, p. 84, 2006)

controle dos vetores de força. “O controle da opinião, da linguagem, dos regimes de signos, da circulação de saberes, do consumo nos leva às inéditas técnicas de poder”. (LAZZARATO, 2006, p. 79). A comunicação, aos olhos de Lazzarato, está montada em cima da manipulação dessas relações e, por conseguinte, fadada a uma atualização da equação diferencial que visa neutralizar a multiplicidade. Ou seja, trabalha para constituir identidades fixas, dualismos, que não permitem ao agenciamento da equação diferencial agir livremente.

Nas teorias da comunicação e nas teorias da informação, as coisas já estão dadas, estão prontas - o objeto, os meios lingüísticos da representação, o próprio artista [e também o público, devemos acrescentar, com sua visão de mundo]. Lá, com a ajuda de meios já prontos, à luz de uma visão de mundo já pronta, o artista [e o público] reflete[m] um objeto pronto e acabado. (...) Trata-se de neutralizar o acontecimento, de domesticá-lo, de reduzir o imprevisível, o desconhecido da relação acontecimental (lingüística e expressiva) ao previsível, ao conhecido, ao hábito comunicativo. (LAZZARATO, 2006, p. 156)

Utilizando-se da arquitetura teórica de Bakhtin, Lazzarato afirma que, se as modulações das forças diferenciais são o modo como atualmente vivemos em uma sociedade de controle, “o *território da expressão* é permeado pela luta, trazendo a reboque, na sua constituição e organização, o confronto entre forças sociais e políticas” (LAZZARATO, 2006, p. 158, grifo nosso). E essa luta pode ser definida justamente pelo embate entre o que o autor chama de *plurilinguismo* e *monolinguismo*. “Segundo Bakhtin, a criação diferencial de agenciamentos de enunciação é animada pelas forças sociais e políticas que visam à polifonia e à criação de novas possibilidades semânticas, que ele chama *plurilingüismo*” (LAZZARATO, p. 158, 2006). Enquanto as práticas de comunicação e informação, aquilo que temos como teoria tradicional no campo da comunicação “são constituídas por forças que visam à unificação, à centralização, à homogeneização, à destruição da multiplicidade e da heterogeneidade das falas, das línguas, das semióticas, processo que ele denomina *monolingüismo*”. (LAZZARATO, p. 158, 2006)

As forças do *monolinguismo* podem ser identificadas, por exemplo, através da produção de normas lingüísticas. Mas também são encontradas no modo como os meios de comunicação de massa operam. A exemplo da TV, Lazzarato (2006, p. 168) diz que

A ação a distância da fala do outro, possibilitada pela tecnologia do vídeo, é de repente investida do poder de centralização e unificação da linguagem televisual e do poder de homogeneização de suas formas de expressão. (...) A co-criação e a co-efetuação da palavra são assim reduzidas a uma simples circulação de informações. O *plurilingüismo* potencial do vídeo é reduzido a um *monolingüismo*. A televisão, que tem a pretensão de se tornar fonte indireta dos discursos, funciona como um sistema de transmissão unilateral das imagens, das informações, das palavras, desde um centro até atingir uma multiplicidade de receptores anônimos e indiferenciados.

É interessante observar a comparação que o autor faz entre o funcionamento do romance e da televisão. À guisa de Bakhtin, o filósofo italiano afirma que o romance tem intenções culturais, semânticas e expressivas que são libertadas de uma linguagem única, enquanto que, na televisão, a centralização e a organização do discurso fazem com que esta se torne uma máquina de constituir maiorias, de criar o homem mediano, de neutralizar todo o devir. A linguagem popular transmitida pela televisão é eficaz justamente pela capacidade de capturar a multiplicidade das vozes, a multiplicidade das formas expressivas, e reduzi-las a uma única linguagem para impedir qualquer tipo de “bifurcação louca”. Por bifurcação, entende-se a atualização das relações de diferença e repetição de modo a impulsionar a criação do novo, em contraponto ao controle destas relações, que se reduziria à circulação do mesmo, ou seja, uma produção de mundo montada em cima de identidades fixas, controladas pela lógica binária do capitalismo.

Para elucidar o funcionamento monolíngue dos meios de comunicação de massa, cabe revisar as funções políticas das semiologias das significações, descritas por Lazzarato (2014) no livro *Signos, máquinas, subjetividades*, com base nos escritos de Félix Guattari. Isso porque o funcionamento dos meios de comunicação de massa, pelo viés que pretendemos tratar no presente trabalho, tem a mesma produção da máquina semiótica do capitalismo. É importante ressaltar que a crítica pretendida neste texto, assim como a metacrítica mapeada no texto de Trevisan, fala de uma produção predominante encontrada na máquina meios de comunicação de massa e/ou máquina dos códigos midiáticos. Isso não significa que estas sejam exclusivamente *monolíngues*. Mas sim que elas trabalham majoritariamente sob vetores do *monolingüismo*.

Para o Lazzarato (2014, p. 63), “o estabelecimento de uma linguagem e de um sistema de significações dominantes é sempre, e sobretudo, uma operação política antes de ser linguística ou semântica”. Daí seu interesse em desmontar a máquina semiótica

do capitalismo, visto que é por seu funcionamento que se consegue entender melhor as ações políticas de nosso tempo.

O autor monta um triângulo semiótico, no qual se enxerga a composição das semiologias significantes. Nas pontas deste triângulo, encontramos três funções: referência, significação e representação. Por referência, entendemos a relação biunívoca entre o signo e a coisa designada. Segundo Lazzarato (2014, p. 66), “ao unir o signo ao seu referente, a referência denota uma realidade que se torna a ‘única’ e ‘incomparável’ realidade, a realidade dominante.” Por significação, entende-se a codificação da máquina linguística “que intersecta o eixo sintagmático de seleção de unidades significantes da língua, de acordo com uma ordem gramatical, e um eixo paradigmático de composição de frases e significação, segundo uma ordem semântica, de tal modo que o significado se torna "automático".” (LAZZARATO, 2014, p. 67). A absoluta estabilidade do significado e a proliferação das relações de designação se firmam, conforme o autor, a partir da consolidação do capitalismo no século XIX.

Por fim, o terceiro termo do triângulo semiótico, a representação. Nela, o signo não se refere diretamente ao referente, mas passa antes pela mediação da ordem simbólica. Isso porque com a representação “o mundo é dividido em um mundo mental ou simbólico (um mundo de imagens, ícones representativos, símbolos) e mundo ‘real, denotado’” (LAZZARATO, 2014, 67). Ainda conforme o filósofo italiano (2014), a representação torna os signos impotentes, pois estes devem passar pela mediação da consciência, da representação, do sujeito para influir direta e pragmaticamente sobre o “real”.

Tal funcionamento da máquina semiótica do capitalismo produz significações dominantes (identidade, sexo, profissão, nacionalidade), no caso dos meios de comunicação de massa, produção subjetiva do homem majoritário. Produz um fechamento da língua – homogeneidade, *monolinguismo* -, que são dispositivos políticos, pois impedem intensidades e afetos de fora influir no sistema. É dessa forma que o capitalismo - os meios de comunicação de massa - trabalha com a formação de uma única realidade dominante, que ignora qualquer interferência de fora do centro.

Em nossa sociedade, a expressão deve ser sempre realizada via denotações que estabelecem e reconhecem apenas uma realidade, a realidade dominante; através

do sentido que biunivocamente estabelece a relação entre o signo e seu referente; através do mundo mental e impotencializado da representação que separa o signo do real. (...) Com as semiologias da significação, o referente é o sujeito individuado (e seu duplo, o sujeito transcendental), o sujeito esvaziado, retirado de si mesmo, cortado dos agenciamentos e conexões que o constituem, vivendo como autônomo, livre da origem de suas ações e enunciações. (LAZZARATO, 2014, p. 69)

Se lembrarmos dos códigos midiáticos da imprensa marrom, ou mesmo do jornalismo *mainstream*, que é tomado de empréstimo pela literatura de Dalton Trevisan, vemos que eles operam sob a mesma lógica de unificação da linguagem, de captura de multiplicidades para a formação de um público homogêneo, descrita por Lazzarato em referência à TV. Tal operação não contempla as necessidades diferenciadas embutidas no acontecimento<sup>4</sup>.

Conforme o autor, “o projeto central da política do capitalismo consiste na articulação de fluxos econômicos e sociais com a produção de subjetividade de tal maneira que a economia política se mostre idêntica à ‘economia subjetiva’” (LAZZARATO, 2014, p. 14). Deste modo, os meios de comunicação de massa fazem um trabalho fundamental na produção desses modelos. Ao constituir a subjetividade do homem mediano, ele consolida a atuação do capitalismo.

A metacrítica encontrada na literatura de Dalton Trevisan vai ao encontro da subversão desse funcionamento. Como veremos adiante, Dalton utiliza subjetividades conhecidas do capitalismo – o bandido, o marginal, a puta -, aliado a uma produção de identidade estanque – seja pela repetição do modo de narrar, seja pelos nomes da personagem – a fim colocar em curto-circuito o próprio procedimento da máquina semiótica do capitalismo e, portanto, das máquinas de expressão da contemporaneidade.

Específicos das sociedades de controle, esses dispositivos se distinguem dos motores mecânicos (sociedade da soberania) e dos motores termodinâmicos (sociedade disciplinares): agem à distância sobre os hábitos mentais e sobre as forças que os

---

<sup>4</sup>É importante pontuar que todo desenvolvimento das teses de Lazzarato parte um grande guarda-chuva teórico chamado filosofia do acontecimento. Para o filósofo, “o modo de acontecimento é a problematização. Um acontecimento não é a solução de problemas, mas a abertura de possíveis.” (LAZZARATO, 2006, p. 14). A filosofia do acontecimento critica a tradição marxista que parte do trabalho como atividade constitutiva do mundo para elaborar sua ontologia. Nessa perspectiva, “a filosofia do acontecimento possibilita outros desenvolvimentos, pois define um processo e constituição do mundo e da subjetividade que não tem mais como ponto de partida o sujeito (ou o trabalho), mas que parte do acontecimento” (LAZZARATO, 2006, p. 17).

compõem. As novas técnicas de poder inauguradas no século XX, portanto, trabalham com a manipulação da expressão e da linguagem a fim de conter as multiplicidades e constituir a homogeneidade dos públicos. Em outras palavras, os meios de comunicação de massa funcionam predominantemente sob forças que Bakhtin denominou de *monolinguismo*:

As máquinas de expressão falam, traduzem em imagens e sons "aquilo que se passou, aquilo que se passa e aquilo que se passará". A incerteza e a imprevisibilidade do acontecimento expressas nos signos, na linguagem e nas imagens são reconduzidas - depois de deixar o tempo flutuar por um curto instante - a alguma das alternativas dicotômicas mais caricaturais que as mídias já lograram nos impor: o bem ou o mal, a guerra sem fim ou a colaboração com o terrorismo, a civilização ocidental ou a barbárie do islamismo. (...) Esse trabalho de neutralização que se opera sobre o plano manifesto do acontecimento é função dos jornalistas, dos militares, dos políticos, dos especialistas, dos *experts* que vemos desfilar nos jornais, no rádio, cada vez que algo rompe a monotonia das temporalidades midiáticas (LAZZARATO, 2006, p. 177)

É devido a essa configuração que os códigos midiáticos massivos no mundo contemporâneo visam à formação de um sujeito de enunciação do qual dependerão todos os enunciados; à construção de um ponto de origem por onde sai a voz transcendental da razão; à uma produção de mundo reduzida a binarismos ineficazes frente à potência da multiplicidade. Uma produção de público que cria um leitor padrão, o modelo subjetivo do homem mediano. A criação, no entanto, não responde a essa voz autoritária. É justamente na corrente oposta a esse movimento que surge as forças *plurilíngues*.

### **3.2 Da expressão como *plurilinguismo***

Bakhtin chama a atenção para forças ignoradas por quase toda cultura filosófica e linguística: a corrente das forças descentralizadoras e centrífugas. É no interior dessa corrente que encontramos o contraponto ao *monolinguismo*. Lazzarato (2006) utiliza a palavra expressão para se opor à comunicação. Enquanto a comunicação funciona de modo a reduzir o novo ao hábito conhecido, a expressão apresenta o território onde as forças entram em combate, onde se abre mão das generalidades em prol das



singularidades, onde há a resistência, há fuga e há criação; em suma, se a comunicação é predominantemente *monolíngue*, a expressão, por outro lado, é *plurilíngue*.

Enquanto o *monolinguismo* procura antes de qualquer coisa a unidade na variedade, o *plurilinguismo* busca a variedade e a multiplicidade. “A primeira utiliza as máquinas de expressão (através da comunicação e da informação), dentro de uma lógica de reprodução e unificação; a segunda utiliza as máquinas de expressão para produzir uma ‘diferença que produz diferença’ (como diz Tarde), um diálogo sem acabamento e inacabável (como diz Bakhtin)”. (LAZZARATO, p. 159, 2006).

Um exemplo interessante para se observar a existência ignorada dessa vontade *plurilíngue* imanente à linguagem é quando Lazzarato (2006) fala sobre a globalização. Segundo o filósofo, ela não é resultado exclusivo do mercado mundial, como querem acreditar os economistas, mas é também fruto do impulso da multiplicidade em direção à descentralização das máquinas expressivas e dos dispositivos tecnológicos, que permitem a utilização da pluripercepção, da pluriinteligência e do *plurilinguismo*.

Para investigar de forma mais analítica o aparecimento do *plurilinguismo*, Lazzarato joga com a produção do novo, o agenciamento da atualização diferencial e sua efetuação. Seguindo as ideias de Gabriel Tarde, o filósofo italiano lança mão da conversa como um fenômeno social e linguístico: “a conversa representa o meio vivo, o agenciamento coletivo de expressão em que se forjam os desejos e as crenças que constituem as condições necessárias à formação dos valores” (LAZZARATO, p. 162, 2006). A conversa é um espaço de aberturas diferenciadas, de criação de possíveis, a dimensão que melhor atualiza o conceito de *plurilinguismo*.

a conversa não é a perda do ser na banalidade do cotidiano (Heidegger), mas uma potência constitutiva e diferenciante que age na vida cotidiana. Bakhtin analisa a função da conversa na transmissão da palavra do outro. Para compreender a importância da conversa, deve-se antes de mais nada compreender a ação das palavras do outro no processo de constituição da subjetividade. (LAZZARATO, 2006, p. 162)

Tal concepção de conversa opõe-se radicalmente às forças do *monolinguismo*. Lembrando-se da vontade *monolíngue* de unificação da linguagem e de uma voz transcendental que comanda os caminhos do texto, a conversa, ao comportar a palavra

na relação dialógica, se distancia dessa vontade. Afinal de contas, a palavra, na concepção de Bakhtin, não pode ser vista como neutra nem vazia de intenções, como quer o jornalismo com sua sede por objetividade. No léxico bakhtiniano, a palavra está impregnada com a expressividade do outro: “falar significa apropriar-se da palavra do outro, ou, como diz Bakhtin, falar leva a trilhar um caminho dentro da própria palavra, que é uma multiplicidade cheia de vozes, entonações, de desejos de outrem” (LAZZARATO, p. 163, 2006).

Nessa perspectiva, o outro toma um papel distinto do que tinha no regime *monolíngue*, pois ele não está somente na palavra enunciada, mas também surge enquanto um elemento constitutivo a todo enunciado porvir. A ideia dos outros – a quem se dirige o meu pensamento – como ouvintes não-passivos, mas participantes ativos, mesmo quando se calam, é fundamental para entender o exercício do *plurilinguismo*.

A literatura de Dalton Trevisan joga com a repetição incessante das mesmas expressões, dos mesmos acontecimentos e dos mesmos nomes, a fim de justamente fazer saltar aos olhos essa particularidade dialógica da palavra. O texto de Dalton é dialógico ao limite, ele quebra com a passividade dos ouvintes de modo radical e, por isso, corrompe a lógica da linguagem dos meios de comunicação de massa e sua produção de subjetividade.

Partindo dessa linha teórica, Bakhtin (LAZZARATO, 2006) coloca o dialogismo como ontologia. Isso pressupõe uma compreensão da relação eu/outro como uma relação acontecimental entre mundos possíveis e como expressão desses possíveis nos enunciados. Há uma valorização da figura da palavra, como a maneira mais adequada de exprimir a verdade do acontecimento. Posto que ela só existe na relação com outro (palavra na concepção dialógica), o ser do mundo só se constitui a partir da relação de avaliação construída pela palavra. Na arquitetura bakhtiniana, afirma Lazzarato, o outro é a expressão de mundos possíveis, enquanto o “eu” são os possíveis que o outro involucra em sua existência. Por isso a conversa como dimensão mais propícia ao aparecimento de forças *plurilíngues*: é nela que se dá a construção do novo pelo confronto de mundos porvir.

### 3.3 Do devir pela conversa

Há outra concepção de conversa que nos interessa. No livro *Diálogos* (DELEUZE, PARNET, 1998), Gilles Deleuze nos oferece um conceito de conversa que parece relacionar-se com a noção de ontologia como dialogismo, proposto por Bakhtin. Para o filósofo pós-estruturalista, a conversa é como um caminho do meio, um *intermezzo*, que se abre para o aparecimento do devir. Como é de praxe na filosofia deleuzeana, a citação de um conceito traz a reboque um número infinitesimal de outros. Por isso, é preciso definir também o que o autor entende por devir:

Devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. Tampouco dois termos que se trocam. A questão "o que você está se tornando?" é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos. (DELEUZE, PARNET, 1998, p. 3)

Um bom exemplo para se entender esse conceito é a dupla captura existente na figura da vespa e da orquídea (DELEUZE, 1998). A vespa torna-se parte do aparelho reprodutor da orquídea, ao mesmo tempo em que a orquídea torna-se um órgão sexual para a vespa<sup>5</sup>. A vespa não existe sozinha enquanto aparelho reprodutor, nem a orquídea enquanto órgão sexual. Nota-se que não exatamente é algo que estaria em um ou alguma coisa que estaria no outro, ainda que houvesse uma troca, mas sim alguma coisa que está entre os dois, fora dos dois, e que corre em outra direção. Essa é a ideia de devir que faz a conversa se tornar uma verdadeira função. Aqui encontramos eco à noção de ontologia como dialogismo, pois a criação, tanto em Deleuze quanto em Bakhtin, dá-se fora do sujeito, em um espaço entre. Seja pelo devir, seja pela exterioridade da relação.

Quando se abre caminho para o devir, abandona-se, por exemplo, a ideia de autor pela de *escritório de produção*, muito mais povoado do que o primeiro conceito,

---

<sup>5</sup>Em termos biológicos, as orquídeas selvagens transformam uma das pétalas num labelo que se assemelha a uma dada vespa fêmea, e produzem feromônios que imitam os do inseto. Assim, as vespas machos, atraídos pelas curvas e cheiros "falsos", pseudocopulam com a planta e transportam pólen de uma orquídea a outra. Fonte: <http://www.arcadedarwin.com/2013/03/04/a-ilusao-sexual-na-orquidea-vespa/>

demasiadamente individual. Deleuze usa a figura de um bando para exemplificar a mutação do papel do autor, pois, no bando, um devir se delineia, surge um bloco, “que já não é de ninguém, mas está ‘entre’ todo mundo” (DELEUZE, PARNET, 1998, p. 9). Para o filósofo, inclusive, os meios de comunicação de massa, o jornal, a rádio e a televisão, foram poderosos elementos que questionaram a função-autor e liberaram funções “criadoras”. Visto que Lazzarato é um grande comentador de Deleuze, encontramos ressonâncias desta visão, quando o filósofo italiano afirma existir um *plurilinguismo* em potencial nas máquinas de expressão contemporâneas. Entretanto, ambos os autores concordam que o caminho tomado por esses dispositivos foi o oposto, um caminho de atualização de uma função (autor) que já estava caída em descrédito.

Isso porque a própria linguagem trabalha de modo a reduzir essa potência criadora imanente à conversa. Segundo Deleuze (1998), a informação é um mito e a linguagem não é essencialmente informativa. A informação impõe sua imagem da língua e do pensamento como transmissão de palavras de ordem e como organização de redundâncias. “Antes de tudo, há uma relação linguagem-rostos, e, como diz Félix, a linguagem é sempre indexada sobre traços de rostos, traços de *rostidade*: olhe para mim quando falo com você... ou então, abaixe os olhos... O quê? O que foi que você disse, por que você está com essa cara?”<sup>6</sup> (DELEUZE, PARNET, 1998, p. 19). Cabe aqui uma citação longa, mas necessária para a compreensão dessa ideia:

O esquema da informática parte de uma informação teórica supostamente máxima; no outro extremo, ela coloca o barulho como ruído, anti-informação, e, entre os dois, a redundância, que diminui a informação teórica, mas lhe permite também vencer o barulho. Ao contrário, seria assim: no alto a redundância como modo de existência e de propagação das ordens (os jornais, as "notícias" procedem por redundância); embaixo, a informação-rostos como sendo sempre o mínimo requerido para a compreensão das ordens; e, mais embaixo ainda, algo que poderia ser tanto um grito quanto o silêncio, ou a gagueira, e que seria como a linha de fuga da linguagem, falar em sua própria língua como um estrangeiro, fazer da linguagem um uso menor... Dir-se-ia também: desfazer o rostos, fazer com que o rostos fuja. (DELEUZE, PARNET, 1998, p. 19)

---

<sup>6</sup>É impossível não lembrar da literatura de Dalton Trevisan, que nos oferece “personagens que carecem de rostos”, justamente por fazer uma provocação ao caminho usual da linguagem, que procede por individuação.

Interessa a nós essa parte de baixo, que pode ser tanto um grito quanto um silêncio. A gagueira da língua, que modifica o funcionamento da linguagem, traça linhas de fuga e incorpora forças do *plurilinguismo*. Acreditamos que a metacrítica alcançada pela literatura de Dalton cumpre esse papel. Ao trabalhar com a linguagem, ele opera uma transformação em seu funcionamento. Cooptando forças do *monolinguismo* e transformando em forças do *plurilinguismo*.

O conceito de conversa, tanto em Deleuze, quanto em Bakhtin, parece trazer uma possibilidade de entender a comunicação e a linguagem de modo que estas não se reduzam à organização de redundâncias, à transmissão de palavras de ordem - é por isso que Lazzarato se utiliza de *expressão* para definir esse espaço. Cabe, conforme o prometido, problematizar a ideia que Lazzarato tem de oposição entre comunicação e expressão. Visto que o presente trabalho se filia a um curso de Comunicação Social, não é estranha nossa pretensão de pensar um conceito de comunicação sob outro viés, que critique o entendimento tradicional do campo. Apesar de os autores citados se negarem até mesmo à utilização da mesma palavra, acreditamos que é possível uma crítica do conceito tradicional de comunicação em prol de um novo.

Antes, no entanto, faz-se necessária uma revisão do grande caleidoscópio de conceitos referidos até agora: por Lazzarato, Bakhtin chama a atenção para um embate existente dentro do *território da expressão*, cujas forças opostas se definem por *monolinguismo* (próprio da comunicação) e *plurilinguismo* (próprio da expressão). Se o primeiro opera por redução do novo ao hábito conhecido; o segundo tem o funcionamento em direção à criação do novo. Vimos que os meios de comunicação de massa são um exemplo de *máquinas de expressão* cujo funcionamento dá-se predominantemente sob forças *monolíngues*, enquanto que a conversa é a dimensão que melhor movimentava as forças *plurilíngues*. Em Deleuze, a conversa também aparece como dimensão que favorece a criação do novo, representado pelo movimento do devir. Por fim, o autor pós-estruturalista traz um conceito de linguagem e informação, cujo cerne, tal qual o conceito de comunicação em Lazzarato, não se constitui como produção do novo, mas antes como transmissão de palavras de ordem e organização de redundâncias.

Em todas essas abordagens, há concordância em enxergar o *território da expressão* como um local de combate. Analisando esse embate à luz da leitura

linguística feita por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs 2* (2011), vemos que seus *Postulados* se relacionam com o conflito de forças desvelado por Bakhtin. Os escritos da dupla pós-estruturalista funcionam como uma provocação que se dedica a inverter o estatuto da filosofia, a qual usualmente concebe a língua como um corpo cujo valor se dá em suas regularidades, ou seja, na busca pela unidade na variedade, própria de um regime *monolíngue*. Quando os autores propõem uma pragmática como filosofia da linguagem, vemos uma valorização das variáveis que tensionam a expressão, um levante em direção às forças do *plurilinguismo*: “a pragmática deve recusar a ideia de um invariante que poderia se abster das transformações, mesmo o invariante de uma ‘gramaticalidade’ dominante, pois *a linguagem é caso de política antes de ser caso de linguística*” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 97, grifo nosso).

A partir desse grifo, surge a possibilidade de se desvelar uma (micro)política da linguagem, que vê a palavra como um campo de batalhas com enfrentamentos estéticos e tecnológicos, onde se modelariam todas as sensibilidades (ABREU, 2017) - lembremos aqui das teses que Lazzarato toma emprestadas de Bergson e Tarde para afirmar que existem novas técnicas de poder, capazes de manipular a *atenção* e a *memória* dos indivíduos, utilizadas para a formação de públicos dos meios de comunicação de massa. Nessa perspectiva, há uma recusa de se pensar a enunciação nos termos da ideologia:

Não apenas a máquina de expressão (social e tecnológica) não pode mais ser remetida à ideologia, como queriam os marxistas e a economia política, mas ela se torna, pouco a pouco, um lugar estratégico para o controle do processo de constituição do mundo social. É nela e através dela que tem lugar a atualização do acontecimento nas almas e sua efetuação nos corpos (LAZZARATO, 2006, p. 76).

À luz de uma filosofia do acontecimento proposta por Lazzarato (2006), a constituição do mundo dá-se a partir da atualização e da efetuação dos possíveis (signos, linguagens, gestos) nos agenciamentos maquínicos (corpos). Atualização e efetuação não são atividades de transformação, mas de efetuação de mundos, remetido a um processo de dupla individuação, dupla criação e dupla invenção. O acontecimento, portanto, tem o poder de articular subjetividades e alterar as configurações dos corpos e dos agenciamentos de signos.

A ideia que pede destaque aqui é a de que a nossa realidade política é toda mediada por significações, o que retiraria o problema da ideologia dos limites da psicologia e da consciência. Bakhtin (2006) identifica esse deslocamento e reintroduz o embate ideológico nas trincheiras do dia-a-dia, desvelando o *território da expressão* como um lugar de combate, e a palavra como uma ferramenta de ataque (ABREU, 2017). Deleuze e Guattari (2011) afirmam a necessidade de uma crítica da teoria da ideologia através de um remanejamento para dar conta desse deslocamento. Para tanto, seria preciso substituir o conceito de ideologia pelo de *subjetividades*, visto que é pela modelização das subjetividades que o capitalismo exerce seu poder, e não pela disciplina. Abreu (2017), em seu trabalho *Uma micropolítica da língua: ideologia e subjetividade nas semioses da linguagem*, propõe essa empreitada para uma semiótica crítica<sup>7</sup>, que incorporaria tais questões a fim de estabelecer uma micropolítica da comunicação. Tal micropolítica teria o esforço de observar o trânsito da linguagem pelas máquinas de expressão contemporâneas, sendo capaz de identificar práticas de enunciação que produzam distintas subjetividades.

No presente trabalho, propomos pensar a metacrítica exercida pela literatura de Dalton Trevisan como um modo de observar esse trânsito da linguagem exercido pelas máquinas de expressões contemporâneas, próprio de uma semiótica crítica. Acreditamos que o roubo da linguagem dos meios de comunicação de massa, empreendido pela literatura de Dalton, modifica a produção de subjetividade inicial dos códigos midiáticos massivos. Entra *monolinguismo*, com suas identidades fixadas e vozes autoritárias, e sai *plurilinguismo*, com o devir da linguagem desestabilizando identidades e matando o autor.

Esse processo, ao desestabilizar o *monolinguismo*, desestabiliza também o conceito de comunicação tradicional, criticado por Deleuze e Guattari e também por Lazzarato. No lugar dele, instaura-se outro, distinto na construção e no funcionamento, que pode ser melhor sintetizado pela noção de conversa, que nos fala Bakhtin e Deleuze. Nota-se que, pela perspectiva do atual trabalho, não pretendemos abandonar o conceito de comunicação pelo de expressão, mas sim modificar o entendimento

---

<sup>7</sup> Semiótica crítica é um conceito em desenvolvimento do Grupo de Pesquisa em Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC), que identifica os pontos de passagens de uma semiótica formal para uma semiótica política. Segundo Silva e Araújo (2015), a posição que uma semiótica crítica poderia ocupar é a de uma abordagem semiótico-comunicacional da linguagem, que implica em compreendê-la não ontologicamente, mas pragmaticamente, ou seja, ocupar um espaço de estudo dos processos de efetuação de um enunciado (ou sua não-efetuação, ou até mesmo sua contra-efetuação).

tradicional de seu funcionamento. Neste novo entendimento, a comunicação faz com que se avizinhem forças *plurilíngues*, as quais, conforme já foi dito, avançam em direção à criação do novo.

Acreditamos que a literatura de Dalton Trevisan empreende uma conversa entre duas máquinas: da máquina dos meios de comunicação de massa (ou máquina dos códigos midiáticos massivos) com a máquina literária. Lembrando-se do que Berta Waldman (2014) chama de dialética de aproximação e distanciamento, ao se referir às operações de apropriação feitas pelo texto de Trevisan que, em seguida, se confundem com a própria linguagem roubada, é possível reinterpretar esse movimento como uma conversa entre duas máquinas, a partir da qual se abre caminho para o devir, ou para a comunicação, nos termos que a compreendemos. Ao adotarmos essa perspectiva, estamos tirando qualquer essência que a literatura poderia ter em relação aos meios de comunicação de massa e vice-versa. O devir se dá pelo acoplamento das duas máquinas, pelo agenciamento. Separadas, elas não teriam o mesmo efeito, a mesma produção. Inclusive, por isso metacrítica, porque é um discurso outro em relação aos meios de comunicação de massa e a literatura. Desse modo, o escritor curitibano não apenas nos aponta para a existência de um território de expressão que está em constante disputa, como também nos exemplifica a disputa ao subverter os mesmos códigos, fazendo-os gaguejar e delirar a ponto de tornar irreconhecível a matéria.

Em termos conceituais, já afirmamos que tal operação pode ser explicada como uma entrada de forças do *monolinguismo* que são desestabilizadas até se transformarem em forças *plurilíngues* – a linguagem entra em devir. Esse devir, para nós, é a metacrítica da comunicação exercida pela literatura de Dalton Trevisan. No entanto, cabe, nos capítulos seguintes, a explicação de tal processo. É preciso mostrar como se dá esse funcionamento em termos textuais e literários. Para tanto, nada melhor do que um mapeamento.



## 4 MÁQUINA METACRÍTICA DALTON TREVISAN

Propomos, neste capítulo, em um primeiro momento, o mapeamento de três repetições encontradas em três obras do escritor curitibano Dalton Trevisan. A repetição é uma figura estilística recorrente nos contos do autor. Há inúmeras outras repetições que poderíamos escolher para mapear, a fim de que se cumpra o objetivo do trabalho - ou seja, entender como a máquina Dalton Trevisan produz uma metacrítica dos meios de comunicação de massa -, no entanto, devido ao espaço, escolhemos dar destaque para as repetições que mais se aproximam dessa metacrítica.

O *corpus* escolhido não segue uma linha cronológica. Dois livros analisados - *O Maníaco do Olho Verde* (2008) e *Desgracida* (2010) - representam a produção mais recente do autor, enquanto o livro *Chorinho Brejeiro* (1981) faz parte de uma fase mais remota, quando efeitos de sua redução radical ainda não estavam consolidados. Entretanto, tal discrepância temporal não atrapalha nossa análise, pois a repetição está presente da mesma forma.

A abordagem da presente análise tem, portanto, dois movimentos: no primeiro, mostraremos qual matéria *monolíngue* é essa que o escritor curitibano insere em sua máquina; no segundo, mostraremos como o texto começa a delirar a partir do momento que entra em contato com outro tipo de repetição, muito mais veloz e violenta do que a primeira, e entrega a matéria corrompida, transmutada em *plurilinguismo*.

### 4.1 INPUT: o monolinguismo dos meios de comunicação de massa

Dalton insere matéria *monolíngue* na máquina. Vimos que tal matéria pode ser chamada de clichê e tautologia, conforme Waldman (2014), mas que também pode ser lida como um conjunto de forças que visa controlar o agenciamento da diferença e repetição. Para tanto, o texto de Dalton lança mão de repetições “fracas”, lentas, tanto no plano da narrativa, quanto no plano da história. Escolhemos, no trabalho, especificamente três: repetição de estrutura, de nome e de sinal gráfico.

Se o *monolinguismo* aponta para um sujeito de enunciado, do qual sairá todas as enunciações, o que pode ser mais autoral do que um monólogo? Encontrada no livro *O Maníaco do Olho Verde* (2008), a primeira série de contos consiste na repetição de uma estrutura monológica: o depoimento com linguagem precária de um acusado negando

(ou justificando) seus crimes para um interlocutor sem voz direta. Embora nos contos escolhidos existam vozes de outros personagens, elas são sempre comandadas pela voz de um principal, “dona do texto”, que está relatando um acontecimento. Quando outras vozes, que não a do principal, interferem no texto, elas aparecem como o anedotário de frases feitas, que Dalton construiu durante toda sua obra.

O *monolinguismo*, descrito por Lazzarato (2006), também serve como impeditivo na criação de mundos novos, que é o que se esperaria ao repetir o mesmo nome próprio em uma série de contos. A segunda repetição está no livro *Chorinho Brejeiro* (1981) e se caracteriza por repetir nomes – no caso, o nome João e o nome Maria. Outros nomes aparecem - ainda que de forma escassa - nos contos, mas todas as histórias são protagonizadas por um João e uma Maria. Tal qual o anedotário de frases feitas, essa é uma escolha presente desde o primeiro livro do escritor curitibano.

Por fim, se o *monolinguismo* quer a homogeneidade da língua, é isso que Dalton oferece ao repetir sinais gráficos como resposta. A terceira repetição, mais radical, e, por isso mesmo, menor em se tratando de prolixidade textual, é a repetição de sinal gráfico, encontrada no livro *Desgracida* (2010). Nos contos selecionados, Dalton insere pequenos diálogos, cujas falas do interlocutor são reduzidas ao sinal gráfico - ponto de exclamação, ponto de interrogação e reticências.

Os níveis de repetições fracas encontradas nos três livros vinculam-se aos meios de comunicação de massa na medida em que corroboram com a mesma produção de subjetividade do capitalismo – homem mediano, leitor padrão em contraponto ao seu oposto complementar, os marginalizados. O modo como se entende, no presente trabalho, o funcionamento dos meios de comunicação de massa é pela aliança ao objetivo máximo da máquina semiótica capitalista, a de lançar modelos subjetivos.

Na literatura de Dalton, isso se dá pela repetição do mesmo discurso vazio e/ou pelo mesmo nome próprio dado as personagens. Todos pobres, todos com as mesmas justificativas, sem nuances ou singularidades, que pudessem provocar na leitura qualquer humanização dos indivíduos. Dalton nos apresenta monstros empobrecidos ontologicamente, pois este é o modelo subjetivo da imprensa marrom.

Cabe, a seguir, a demonstração empírica de tal *input*. Um mapeamento textual dessa matéria *monolíngue*, dessa repetição em voltagem baixa inserida na máquina.

### 4.1.1 Repetição de estrutura

É importante atentar para três particularidades que caracterizam a estrutura na qual pretendemos mapear a repetição:

1. Todos os contos iniciam da mesma forma: há confissão/defesa de um crime do qual o narrador-personagem foi acusado;
2. em se tratando da linguagem, todos os textos se dão por um vocabulário precário, emulando o dialeto popular estereotípico dos marginalizados - o catador de papel, a prostituta, o bandido;
3. todos colocam em cena uma interlocução que o narrador-personagem tem com uma personagem sem voz direta, às vezes representada por um policial (chefia), às vezes por um advogado (doutor).

A proposta é repetir uma estrutura de contos que tem como forma principal um monólogo de linguagem precária.

O conto *Essa Fulana* (TREVISAN, 2008) começa já com a confissão do crime, “não é que eu queira negar / tenho pouca lembrança de tudo” (TREVISAN, 2008, p. 21). Dito isso, inicia-se o depoimento de um homicídio cometido por um homem mentalmente instável, que afirma ser doente mental. Todo depoimento é permeado por frases vagas que dão o tom precário da linguagem: “tenho **pouca lembrança** de tudo (...) / tomo remédio todo dia / **sei lá bem pra quê** (...) / sei que tinha **um cara** querendo me bater (...) / **tava** falando também **essa fulana**.” (TREVISAN, 2008, p. 21-24, grifo nosso) O conto é escrito em estrofes como em um poema branco e livre; no entanto, não há peripécias poéticas com a linguagem. Antes, há um forte reducionismo do léxico e as “estrofes” começam todas com letra minúscula. A interlocução com um personagem sem voz direta aqui é tímida, mas já dá as caras: “só que aí na foto ela é a minha mulher / **o chafia pode explicar isso?**” (TREVISAN, 2008, p. 24, grifo nosso)

Se o conto anterior tinha como ponto de partida uma confissão, em *Amor de Machão* (TREVISAN, 2008) há a defesa de uma acusação “Essa história aí no papel não é a verdade” (TREVISAN, 2008, p. 25). A partir daí se desenrola um depoimento mais conversado, mais detalhado, embora ainda pobre de léxico, que se manifesta pela repetição no início dos parágrafos de preposições e contrações para dar continuidade ao

relato “**Depois** entraram (...) **Daí** trouxeram (...) **Em seguida** me trancaram (...) **Daí** quiseram (...) **Depois** eu soube” (TREVISAN, 2008, p. 25-28, grifo nosso). A interlocução com o personagem sem voz direta aqui é mais frequente, mas ainda por perguntas retóricas: “Deram sete choques elétricos nas partes. Gritei e pedi socorro. **Você acudiu?** (...) De volta deram esse papel para assinar. **Você dizia que não?** (...) Até o dia em que a deixou por uma carinha bonita qualquer. **Bonita? Se você** gosta de ruiva e sardenta e dentuça” (TREVISAN, 2008, p. 25-28, grifo nosso).

A estrutura de *Foi Assim* (TREVISAN, 2008) é idêntica à estrutura do primeiro conto dessa série, *Essa Fulana* (TREVISAN, 2008). Em formato de poema com versos brancos e livres, lemos o depoimento de uma mulher cúmplice de assalto, mas que garante ter sido enganada pelo marido. Em tom de desabafo, o conto trabalha com a mesma redução da linguagem característica do autor até então: “pegou e me chamou e eu fui (...) / **vamo** lá, o que **ce** quer fazer? (...) / o homem **garrou** a bolsa **da gorda** e falou pra mim (...) / então levantamos **vagarinho** a cabeça e quem **tava ali** de olho na gente?” (TREVISAN, 2008, p. 33-36, grifo nosso) No fim, o interlocutor sem voz direta é requisitado pela vítima: “e agora **me diga, chefia**, um matado, outro fugido, / o que vai ser de mim / **tadinha?**” (TREVISAN, 2008, p. 36, grifo nosso)

No conto *Isso é Legal?* (TREVISAN, 2008), a precariedade da linguagem mais uma vez protagoniza o depoimento. Já começando a repetir as situações, o que muda apenas é a ordem dos acontecimentos. Segundo o relato, por necessidade, um indivíduo rouba a bolsa de uma mulher. Depois invade uma casa e assalta um supermercado. No entanto, ao ser capturado, há abuso policial. A interlocução aparece no conto de duas maneiras. A primeira, como vinha aparecendo até então, por perguntas retóricas: “Nesse lance, ela apavorada e a bolsa ali, o **que cê fazia?** (...) **Eu não vou mentir, chefia**. Só tinha pego o tiquinho de chocolate. (...) **Isso aí, chefia**. Olha, não sei o que me espera o futuro.” (TREVISAN, 2008, p. 37-38, grifo nosso); a segunda, inédita nessa série, é a mostra de limitação do “dono do texto”, que afirma para o interlocutor sem voz: “**Não sei se se pode falar**. Mas eu tô com o nariz quebrado. Veja como achatou. Sarando assim torto.” (TREVISAN, 2008, p. 40, grifo nosso) Terminando com mais uma pergunta retórica: “Foi das porradas que levei dos caras. **Isso é legal, chefia?**” (TREVISAN, 2008, p. 40, grifo nosso)

No plano do conteúdo, o conto *Por Cinco Paus* (TREVISAN, 2008) começa com a confissão do crime, seguido de sua justificativa (repetição conteudística já vista em outros contos da série). No plano formal, destaca-se mais uma vez a linguagem precária:

Eu não lembro o dia. **É certo, eu atirei no Buba.** Mas não por causa de **cinco paus**, não. (...) Tinha vendido **tudinho** da casa. Rádio e máquina de costura, né? (...) **O cara gelou assim direto**, as mãos no ar. (...) **A pobrinha** não deu um ai. (TREVISAN, 2008, p. 61-64, grifo nosso)

A interlocação com o personagem sem voz ativa também se repete nesse conto:

Eu sem nada e o tipo me ameaçou. Disse que ia se cobrar na minha noiva. **Será que ela valia cinco paus? Dez, quem sabe vinte?** (...) Agora que tô fugido, o Tonho quer me acusar. O traficante seria eu, não o Buba. **Ah, é? Então me diga: qual dos dois trabalha de garçom e tem carteira assinada?** (...) Me jurou de morte matada, assim que eu apareça. Viver ou morrer lá na Vila? **Isso aí, cara.** Cinco paus **o teu** preço. (TREVISAN, 2008, p. 61-64, grifo nosso)

No plano do conteúdo, a série continua repetindo as mesmas situações com pequenas mudanças. O conto *Garota de Programa* (TREVISAN, 2008) tem como mote o depoimento de uma prostituta que foi presa e afirma inocência. Dentro da delegacia, “Uma semana **aqui na delegacia**” (TREVISAN, 2008, p. 73, grifo nosso), a personagem se dirige a uma “chefia” – interlocação - que não fala durante o conto (como nos demais da série até aqui):

**Putá, não senhor.** Garota de programa. Não sei de nada. Só que fui presa. (...) Mãe de duas meninas fofinhas que... **Sim, já usei droga.** (...) **Como vim parar aqui?** De nada não lembro. **E descobri que fui presa?** Só no dia seguinte (...) **O chefia acha que** se tivesse toda essa grana que falam eu ia ficar sete dias na cadeia? (TREVISAN, 2008, p. 73-74, grifo nosso)

Destaca-se, também, a repetição do vocabulário precário: “**Bem um** ano que **tô limpa**. (...) **Ligadona só na biritá**. (...) **Tão bebum**, sabe como é” (TREVISAN, 2008, p. 73-74, grifo nosso).

O conto *O Bolso da Ceroula* (TREVISAN, 2008) começa com o narrador-personagem (assim como no conto anterior, uma prostituta) se defendendo de um crime pela qual foi acusada. “Nem sei por onde começar. É tanta coisa. O bolso na ceroula e tudo. **Uma confusão desgracida**.” (TREVISAN, 2008, p. 75, grifo nosso) O texto é guiado, assim como os outros, por uma linguagem precária que ora se dá pela utilização excessiva das mesmas preposições “**Dai** o César falou (...) **Aí** ele trouxe (...) **Daí** passei a receber (...) **Aí** que entra (...) **Daí** todo animado” (TREVISAN, 2008, p. 75-80, grifo nosso), ora pelos clichês machistas: “De verdade nunca pensei que o César fosse capaz. É segurança numa sauna gay. **Um durão**. Só anda armado. (...) Bem eu não queria. Mas **com machão a gente não discute. Manda e pronto!** (...) Me pediu e, **de muito boba**, já pensou?” (TREVISAN, 2008, p. 75-80, grifo nosso). A interlocução avança um pouco mais. Primeiro demonstrando a limitação que já tinha aparecido em *Isso é Legal?* (TREVISAN, 2008), “Assim, o que tenho a dizer é isso. **Não sei se pode contar**, foi lá no Distrito. Um advogado avisou que devia tomar muito cuidado. **Se falasse demais**, perigava me dar mal”. (TREVISAN, 2008, p. 78, grifo nosso). Depois, no final do conto, com a narradora-personagem em diálogo mudo com o interlocutor, que deixa de ser um oficial (chefia ou doutor) e dá a impressão de ser o próprio leitor: “Cada uma destas pintas roxas? Um pequeno conto **no meu, no teu** aluguel.” (TREVISAN, 2008, p. 80, grifo nosso).

No último conto da série, *Escroto e Bandalho* (TREVISAN, 2008), Dalton parece radicalizar a estrutura que tem repetido desde então. Nesse, um conto mais longo do que os outros, todas as características já mencionadas na série se manifestam. O texto começa com a tentativa de defesa de um acusado de diversos crimes:

**São três artigos, doutor**. O 16. Mais o 155. E o 157. **Isso mesmo**, droga, furto, mão armada. Só bobeira da lei. Nos três casos a vítima sou muito eu. De verdade nenhum não devo. **Sou inocente, doutor**. Três vezes inocente. E provo. De nada sou culpado. Tudinho nos conformes. (TREVISAN, 2008, p. 97, grifo nosso)

A partir daí, dá-se a junção entre frases compostas de vocabulário precário e interlocução excessiva a um doutor inexistente enquanto voz ativa:

**Como assim, doutor? Puxa, é mesmo, desculpe.** Esqueci do 121. Mas esse nem vale. Já explico. (...) **Tava** me virando de camelô (...) Fechei o guarda-chuva e saí **numa chispa**. (...) Uma simples lasca de bacalhau, **doutor, já pensou?** (...) Veja só, **um tiquinho** assim de bacalhau, **que aliviei** lá no mercado. Por conta do descuido, sete meses **de penita me rendeu**. (...) Lá no mercado **dou o bote**, enfio **o bagulho** debaixo da camisa. Olho dos lados e **saio numa carreira**. (...) **Tô** pra ver **o merda** do segurança que tenha coragem. (...) **E bato de frente, fiadaputa!** (...) **Esse crime, doutor**, já paguei dobrado. Tô limpo. **Pode ir contando**. (...) **Deus me livre, doutor**. Sou da roça, só gente fina. Esse assalto eu nunca fiz. (...) **Porra, que trombada! De cara** no ônibus. (TREVISAN, 2008, p. 97-102, grifo nosso)

Próximo do final há mistura de discurso indireto com o que Berta (2014) chama de discurso direto livre:

**Não me segurei, doutor.** Homem de brio não vê mulher, mãe de três filhos... De repente se oferecendo, todas belezas de fora – **tipo menina de programa?** (...) Qual o homem que garante – **desta égua, nunca?** (...) Se não bastasse, a sem-vergonha me recebe aos gritos de *Escroto e bandalho!* (...) Pra me defender e pela falta de respeito – **escroto, eu? bandalho, eu!** – mais uns tabefes de mão aberta. (...) Levei a arma pra bandida. Nunca mais, porra! essa aí me chama... **cê ta morta, cadela**. E puxei o gatilho. (...) Se a bala não mastigasse na agulha. Fatal. Penita pra um e pra sempre. **Obrigadinho, meu Deus. Te devo mais essa.** (TREVISAN, 2008, p. 97-102, grifo nosso)

Dalton quer, antes de qualquer coisa, estabelecer as engrenagens de sua máquina. Para tanto constrói, nessa série, clichês e situações que levam à criação de um mundo imóvel. Todos os personagens dos oito contos têm a fala tirada da grande precariedade de vocabulário que é a literatura do escritor curitibano. Pode-se dizer, inclusive, que - à revelia de qualquer característica particular das personagens, e em alguns contos elas não são nem relatadas - todos são o mesmo personagem. Sem corpo, sem rosto, sem voz.

Não é à toa que se repetem até as mesmas frases, como no caso dos contos *Essa Fulana* (TREVISAN, 2008), *Isso é Legal* (TREVISAN, 2008) e *Escroto e Bandalho* (TREVISAN, 2008) em que a mesma sentença aparece com pequenas variações: “sou analfabeto sim / mas o nome eu assino direito” (TREVISAN, 2008, p. 24), “Sou analfabeto, mas o nome sei desenhar” (TREVISAN, 2008, p. 40), “Não sei ler, mas o nome sei desenhar certinho” (TREVISAN, 2008, p. 100). Dalton quer apontar aqui para o verdadeiro personagem e protagonista de toda a sua literatura: a linguagem. É com ela que ele está preocupado e é para a mutação dela que ele aponta.

O *monolinguismo*, matéria inserida na máquina, está na escolha precisa do discurso colocado em repetição. É meio de comunicação de massa na medida em que os discursos se repetem visando determinada produção subjetiva. Na atual série, o oposto do homem mediano, os marginalizados. Não há profundidade nas personagens, as justificativas são quase todas as mesmas - pobreza, violência policial, vingança -, que retiram a possibilidade de um sentimento original. Da série, quatro contos são sobre acusações de roubo, três sobre acusação de homicídio e um deles sobre acusação de homicídio e roubo. Também quatro relatam abuso policial, três alegam legítima defesa e outros três as personagens afirmam ter sido enganadas. Todos confirmam pobreza. Os personagens parecem estar enrolados em uma teia de relações serializadas, que não produzem outra coisa além do mesmo discurso despersonalizado. Tal discurso funcionaria, segundo a lógica *monolíngue*, para reiterar tautologicamente a ideia de monstruosidade oca das personagens.

Ou seja, é de um caldeirão social específico que sai o caldo utilizado por Dalton Trevisan. Àquele que reconduz o acontecimento a alguma dicotomia simplista de monstros/vítimas por uma produção de subjetividade pobre. Relatório de delegacia e imprensa marrom, afirma Waldman. Para nós, é o caldo *monolíngue* da linguagem dos meios de comunicação de massa.

#### **4.1.2 Repetição de nome**

Escolhemos, aqui, o livro *Chorinho Brejeiro* (1981), um livro do início da produção trevisânica, quando seu processo de redução ainda estava sendo aperfeiçoado. Por isso, os contos são mais longos que aqueles nos dois outros livros do *corpus*. O que nos interessa nessa série, entretanto, é a repetição dos nomes. Todos os contos repetem os nomes João e Maria. O que comprova que, embora a redução ainda estivesse sendo



afiada, a obsessão pela repetição sempre esteve presente da mesma forma. Para nossa mostra ficar mais sintética, decidimos excluir os contos cuja aparição dos nomes é muito repentina e não chega a tocar na estrutura do texto. Agrupamos as repetições em regularidades encontradas no modo de utilizá-las.

No primeiro grupo, temos dois contos: *Esse Mundo Engraçado* (TREVISAN, 1981) e *Beijos Vendidos* (TREVISAN, 1981). O nome é remetido somente enquanto interlocutor, similar à forma de repetição do subcapítulo anterior. Há predominância do nome João, pois quem fala, mais, é Maria.

*Esse Mundo Engraçado:*

- Me diga, **João**. O que é corno? (...) - Preciso demais, **João**. Você me acode? (...) - Uma viagem só. Sabe, **João**? (...) - Não chateia, **João**. (...) - Hoje não, **João**. (...) - Será que não entende, **João**? (...) - Será que eu vou, **João**? (...) - Estou em crise, **João**. (...) - Engraçado, **João**. (...) - Até você, **João**? (...) - Chorei a noite inteira, **João**. (...) - Que será que elas fazem. Hein, **João**? (...) - Se você soubesse, **João**, o ódio que me deu. (...) - Minha mão tremia, **João**. (...) - Engraçado esse mundo, **João**. (...) - Puxa, você não entende, **João**. (...) - Não é beijo. Só delicadeza, **João**. (...) - Assim você me amassa, **João**. (...) - A perna eu não abro, **João**. (...) - Ai, **João**. Tenho cócega. (...) - Você me encabula, **João**. (...) - **João**, você é louco. (TREVISAN, 1981, p.27-46, grifo nosso)

*Beijos Vendidos:*

- Ai, que dor de cabeça, **João**. (...) Com tinta vermelha. Viu, **João**? (...) Se você soubesse, **João**. (...) Queria ver você, **João**. (...) - Pagou não, **João**. (...) - Afinal eu posso, não é, **João**? (...) - Não chateia, **João**. (...) - Credo, **João**. (...) Não sabe, **João**, o que é sofrer de nervos? (...) Que será que ele quer, **João**? (...) - Não abre, **João**. (...) Não tenho, **João**? (...) Minha vontade, **João**, é arranjar um noivo. (...) - Não me atrapalhe, **João**. (...) - Telefone para mim, **João**. (...) - Nem diga isso, **João**. (...) - Estou com afta, **João**. (TREVISAN, 1981, p. 69-88, grifo nosso)

No segundo grupo, temos uma repetição regida pela criação de João. Novamente, há predominância do primeiro nome da dupla, mas dessa vez ele não é remetido enquanto interlocutor, mas enquanto indivíduo contado por quem fala, ou seja, por Maria. João permanece destinado a existir somente pela linguagem limitada que o

exprime; contudo, devido à interferência de outras vozes no tecido do texto, ele atinge uma instabilidade que, até então, não tinha. João era estanque. Ou homem machista ou interlocutor sem vida. Aqui ele tem mais trânsito no tecido criativo do texto. João pai de família, João rival do irmão, João solitário à espera da morte, etc. Maria também entra no jogo, porém, enquanto interlocutor de um terceiro personagem, André. Maria jovem, vítima do sargento, como era nos contos anteriores, torna-se Maria idosa, única sobrevivente de diversas tragédias familiares. Nele, agrupam-se os contos:

*Feliz Natal:*

- Uma pena que o **João** e o Virgílio fossem brigados. (...) - Meu **João** era mais importante do que você pensa. (...) - Primeiro morreu a mãe de **João** (...) E pediu ao **João** que assistisse o coronel no Rio. (...) - O **João** voltou a Curitiba para saber que fora miseravelmente roubado pelo irmão. (...) - Ao **João** disse o melhor advogado: (...) - O **João** nunca fez segredo (...) Um belo dia **João** foi provar a célebre cachaça da tia Carlota. (...) - Uma vez o **João** ficou na porta da loja, esperando. (...) - Ia à casa do Virgílio, a quem o **João** votava o mais fundo desprezo. E o tal dizendo que fazer filha o doutor **João** sabia, mas não amparava. (...) O **João** esmorecido de entorpecente. (...) - O **João** sempre foi generoso. (...) - O **João** reparou que ele se consumia de fome e pagou as refeições. (TREVISAN, 1981, p. 89-104, grifo nosso)

*Noventa Cigarros por Dia:*

- Como vai, **Maria**? (...) - Esse óculo é do tempo do **João**. (...) - Que nada, **Maria**. Você está bem. (...) - Como foi que conheceu o **João**? (...) - Nesse tempo o **João** não sustentava uma polaca? (...) - É certo... sobre o enterro do **João**? (...) Me respeite, **Maria**. Ou não jogo mais. (TREVISAN, 1981, p.47-60, grifo nosso)

*Doce Mistério da Morte:*

- Queria te perguntar, **Maria**... (...) Com tanta saudade de você, **Maria**. (...) - O **João** assistiu o pai alguns anos no Rio. (...) - Uma francesa que foi amante do **João** em Paris. (...) - Essa Naná tinha paixão louca pelo meu **João**. (...) - O **João** ficava furioso. (...) - Que desgraçada, hein, **Maria**? (...) - Digo as palavras do **João**, antes de morrer (...) - Não fale assim, **Maria**. (...) - Dos parentes próximos do **João** restavam quatro. (TREVISAN, 1981, p.119-132, grifo nosso)

Por último, no terceiro grupo, a repetição dos nomes se dá por outras vozes que não exclusivamente João e Maria. O que se destaca é a polifonia que interfere na criação da dupla. João aqui é João corno de Maria, João namorador, João pai de família que trai Maria, João jovem e João velho. Maria é Maria carrasca de João, Maria vítima de João, Maria jovem solitária a espera de um marido ou Maria idosa relembrando tragédias familiares.

#### *O Prisioneiro:*

Dona **Maria** cumprimenta o doutor, sem olhar o homem ali sentado. (...) - Como é, **João**? (...) - Vinte anos o **João** foi prisioneiro. (...) - Por exemplo, o **João** me disse que a senhora guardava no travesseiro a chave do quarto. (...) - 'Por que não escreve, **João**? A diaba da tua mulher não deixa?' Viu só, doutor? (...) - Já sei, doutor. Esse aí alega tudo. Agora me responda, **João**. (...) - Cadê a caderneta, **João**? (...) - Sente-se **João**. (...) - Você não tem segredo. Tem, **João**? (...) - Decerto. A senhora está agourando o **João**? (...) - Que mulher, **João**. Barbaridade. (...) - Livres, a **Maria** com um par de filhos, casamos – e esse o meu grande erro. (...) - Isso passa, **João**. Se era ciumenta, algum motivo havia. Nem uma sirigaita? E as tipinhas da Pensão Bom Pastor? Não minta para mim, **João**. (...) - Subi dois degraus, olhei e disse: sou o **João**. (...) - Não fosse o amor, **João**, de nós o que seria? (...) - Até remoçou, **João**. Parece um noivo de vinte anos. (TREVISAN, 1981, p.7-20, grifo nosso)

#### *O Conquistador:*

- O **João** e a **Maria** estão separados. (...) - Ela com o doutor **João**? (...) Diga-se a favor do **João**: bom gosto ele tem. Ai, quem me dera. E a **Maria**, dentinho de ouro e óculo escuro, é um lixo. (...) - Parece que o **João** rondou a casa. (...) - O doutor **João** está perdido. A **Maria** o pegou no bar com a amante. O marido traído telefonou. Lá no Bar Sem Nome o **João** com a moça. Bebendo na maior farra. (...) - Isso é intriga. Acha que o **João**, médico de fama, ia se expor dessa maneira? (...) - O doutor **João**, hein? Com a Lurdinha, quem diria. (...) - O que você ouviu do **João**? (...) - Pura verdade. A mulher dele, **dona Maria**, está na casa da mãe. (...) - Encontrou o **João** dentro de casa. (...) - Agora estão falando do doutor **João**. (...) - Que uma fulana, dessas bem intrigantes, ligou pra **Maria**. (...) O **João** estava com o Carlito. (...) - O mais forte bateu no ombro do **João**: Largue do moço, doutor. Largue senão vai ter. Daí é comigo. (...) - Esse **João** é um velho sujo. (...) - Segundo soco na mesa e, carregado pelo amigo, o **João** saiu chorando. (TREVISAN, 1981, p. 61-68, grifo nosso)

*Dois no Ato:*

- Até remoçou, **João** – eu disse. Parece um noivo de vinte anos. (...) De repente o **João** casou com a diaba (...) – A sua brabeza o **João** não tem. (...) - E o **João** nesse dia... Como foi que... Tinha que idade? (TREVISAN, 1981, p.21-26, grifo nosso)

*O Grande Deflorador:*

- **Maria** é o meu nome. (...) Lá se vai **Maria** com sua trouxinha. (...) Mais água limpinha dos olhos de **Maria**. (...) – Deixe, **Maria**. Eu mato a leitoa para o guardamento. (...) – Que tal um namorado, **Maria**? (...) – De você, **Maria**? O que vai ser? (TREVISAN, 1981, p.133-138, grifo nosso)

*A Fronha Bordada:*

**João** sempre foi namorado. (...) Não é que o **João** fosse louco por mulher. (...) Quantos anos você tem, **Maria**? (...) Tuas noivas, **João**, são sempre falsas. (...) É uma vergonha, **João**. (...) Isso é um escândalo, **João**. (...) A **Maria** pensa que viajei. (...) O **João** de olho negro, muito pálido, branco o bigode. (TREVISAN, 1981, p.139-142, grifo nosso)

Escolhem-se os nomes mais precários possíveis, tal qual a linguagem da primeira análise. Precário por não trazer nada de específico, por ser igual sempre. Todos os contos usam João e Maria para as personagens. Quantos João e quantas Maria conhecemos? É possível definir uma característica específica para esses nomes? Sabemos apenas que eles dão o tom a um mundo massificado. Se desde o primeiro livro, Dalton estabelece a repetição até no nome das personagens, é porque quer emular um funcionamento homogêneo. Construir o próprio mundo massificado. Voltamos à produção dos meios de comunicação de massa, voltamos na questão da identidade como figura essencial para entender a cooptação de Dalton Trevisan. Similar à matéria da primeira série de repetição, aqui ela também serve para despersonalizar as personagens, tirar o rosto e a voz. Fazer com que todos sejam apenas um personagem - no caso, apenas dois.

Funcionamento *monolíngue*, porque Dalton se propõe partir de um mundo imóvel. Seja pelo melodrama artificial das personagens - que são todas as mesmas -, seja por continuar repetindo frases, como nos contos *O Prisioneiro* (TREVISAN, 1981)

e *Os Dois no Ato* (TREVISAN, 1981), em que a mesma frase se repete com pequenas variações: “- Até remoçou, João. Parece um noivo de vinte anos” (TREVISAN, 1981, p. 20), “- Até remoçou, João – eu disse. Parece um noivo de vinte anos” (TREVISAN, 1981, p. 26).

#### 4.1.3 Repetição de sinal gráfico

A última série de contos está presente no livro *Desgracida* (2010) e tem como matéria a repetição de sinal gráfico, mais especificamente pontuação como resposta: reticências, exclamação e interrogação. No livro em questão, a redução trevisânica está depurada ao máximo. Separado em duas sessões - *Ministórias* e *Essas Mal Traçadas Linhas* -, *Desgracida* (2010), trabalha minuciosamente com a repetição e reescrita formal de temas presentes no universo do escritor. Interessa a nós a primeira parte do livro, da qual separamos sete contos, nos quais a repetição de sinal gráfico não apenas se apresenta como também protagoniza a narrativa. No livro inteiro há essa particularidade, do diálogo reduzido ao símbolo gráfico.

##### *A Família:*

- Já vejo que o nosso patriarca está em plena forma. E a família, como vai?
- Família assim numerosa. Sabe como é.
- ...
- Tem sempre nos quartos uma gargalhada de homem.
- ?
- E sempre alguma mulher chorando pelos cantos! (TREVISAN, 1981, p.139-142, grifo nosso)

##### *O Genro:*

- Pai, o João foi convidado para trabalhar em São Paulo. Passagem paga, pensão e tudo. De lá, pode mandar dinheiro todo mês. O meu medo é que não mande. Ou pior, nem volte. O que o senhor acha?
- Se ele for e mandar o dinheiro, acho legal.
- ...
- Se não mandar, tudo bem.
- ...
- Se não mandar nada e não voltar, melhor ainda. (TREVISAN, 2010, p.31, grifo nosso)

*Ausência:*

- Fui internado dos nervos, o senhor sabe. Lá no Asilo Nossa Senhora.
- Crise de ausência, diz o doutor. Eu saio de fora de mim mesmo.
- ?
- Com o tal choque elétrico.
- !
- ...depressinha volto! (TREVISAN, 2010, p.37, grifo nosso)

*Amor de Velha:*

- O velho geme, espirra, tosse – e que tosse!
- A velhinha, no fundo da cama:
- Isso mesmo. Continue assim. Não se cuide.
- ...
- Nada como um inverno bem frio.
- ...
- Faça de mim na primavera a mais faceira das viúvas alegres! (TREVISAN, 2010, p.59, grifo nosso)

*O Neurótico:*

- Não olhe agora, doutor. Estão cercando a gente por todo lado. É tudo doido varrido.
- ...
- Curitiba já não tem lugar pra tanto louco.
- ?
- Quando chegar a sua vez, doutor, fique bem longe daqui! (TREVISAN, 2010, p.81, grifo nosso)

*O Crucifixo:*

- Ele fez a promessa de não tirar do pescoço aquele crucifixo na correntinha de ouro.
- ...
- E, quando a gente transa, a cruz fica batendo sem parar no meu rosto.
- ...
- Me deixa com tanta raiva de Jesus! (TREVISAN, 2010, p.97, grifo nosso)

*Água pelando:*

- Se você não para quieta, minha filha...

- ?

- ...está vendo aqui a chaleira de água pelando? (TREVISAN, 2010, p.145, grifo nosso)

Os diálogos baseiam-se em situações caricatas e clichês, reproduzem fragmentos de diálogos que não passam da sétima linha, para surtir o efeito presente na literatura de Dalton Trevisan de mundo fechado e circular. Como se as frases repetidas dos textos de Dalton – apresentadas como o choro melodramático de Maria, a macheza de João, a monstruosidade do catador de papel, etc. - fossem retiradas de seu contexto inicial e colocadas à deriva sob o título de um miniconto.

Não é por acaso que o escritor recorre a um humor ácido na maioria deles. Em *Família*: “Tem sempre nos quartos uma gargalhada de homem (...) E sempre uma mulher chorando pelos cantos” (TREVISAN, 2010, p.13); Em *Ausência*: “Com o tal choque elétrica (...) ...depressinha volto” (TREVISAN, 2010, p.37). São todas imagens estereotípicas utilizadas em outros contos, repetidas vezes.

O machismo tradicional do primeiro exemplo é encontrado nos contos da série que repete nomes, apresentado pela relação entre João e Maria. Assim como o sadismo monstruoso do segundo está na série repetição de estrutura, apresentado pelos relatos de abuso policial. Não por estratégia nossa de escolher séries que dialoguem tão bem umas com as outras, mas porque todas as obras da literatura de Dalton Trevisan dialogam entre si através da repetição.

A matéria inserida na máquina, no entanto, é bruta e *monolíngue*. É uma literatura com apenas 80 palavras e um punhado de situações caricatas. Uma máquina incorporal do funcionamento midiático massivo acoplado à máquina corporal da literatura. E não por essência da primeira, tampouco da segunda, que elas começam a operar segundo a repetição do eterno retorno, mas sim pelo agenciamento e pelo devir. É no agenciamento dessas duas máquinas que se dá uma repetição cujo funcionamento transforma a primeira e a segunda em outra coisa. Não é TV, jornal, rádio na literatura, muito menos literatura sobre TV, Jornal, Rádio. É outra coisa ainda sem nome. Um caminho do meio.

## **4.2 OUTPUT: o plurilinguismo gago de Dalton Trevisan**

A matéria sai já de forma paradoxal: as três séries de repetições analisadas possuem uma repetição maior, todos os contos são diálogos. Não há narrador na maioria deles e, quando há, essa voz é apenas uma das outras vozes que compõem o tecido do texto. Não era, contudo, na repetição de estrutura que consistia a serialização do monólogo? Essa é uma das singularidades surgidas ao elevar a voltagem da repetição. Deixada de lado aquela repetição baixa, aqui tudo que sai já está deformada pela repetição violenta a que a matéria foi submetida. Veremos, nesse subcapítulo, que a confusão/produção de vozes, na repetição de um formato como o monólogo, é a produção metacrítica da máquina Dalton, a que chamamos *plurilinguismo*.

Da mesma maneira, a revelação de um jogo de posições a que os nomes próprios foram submetidos, na segunda série, adiciona instabilidade em sua designação e os faz entrarem em devir. Metacrítica, *plurilinguismo*. Se na primeira série passou-se de uma voz para várias vozes, na segunda, o nome de uma voz passa a ser o nome de várias vozes. Por último, na repetição de sinal gráfico, veremos que a recusa em estabelecer vínculo com o regime significante encerra o processo significativo da linguagem, e a faz gaguejar. Visualmente, é como se flechas que sempre apontavam para a direita começassem a delirar e direcionar suas pontas para a esquerda, para baixo, para cima e, inclusive, para a direita.

Sigamos, portanto, pelo processo bifurcado da metacrítica que produz gagueira e *plurilinguismo*.

### **4.2.1 Diferença da estrutura**

Na série repetição de estrutura, a corrupção da forma oca, aqui chamada de *monolinguismo* dos meios de comunicação de massa, se dá pela figura do interlocutor. O depoimento do acusado parece conversar o tempo todo com outro personagem, uma espécie de receptor do discurso, que não tem voz ativa e é nomeado ora por “chefia” ora por “doutor”. À medida que os contos se repetem, esse interlocutor intercepta - de forma indireta - a voz única que pressupõe um monólogo e interfere no tecido do texto. É pela figura desse interlocutor que a série de contos entra na repetição maior citada acima. De um monólogo passa-se a um diálogo. Lembrando-se da exterioridade da relação quando



falamos na concepção bakhtiniana da palavra, podemos muito bem encaixar esse interlocutor naquela ideia dos outros - a quem se dirige o meu pensamento - como ouvintes não passivos, mas participantes ativos, mesmo quando se calam, que melhor traduzem as forças do *plurilinguismo*.

Recapitulando a repetição:

No primeiro conto da série, *Essa Fulana* (TREVISAN, 2008), a interlocução aparece enquanto pergunta a algum personagem inexistente no texto “o chefia pode explicar isso?” (TREVISAN, 2008, p. 24).

No segundo conto da série, *Amor de machão* (TREVISAN, 2008), a interlocução começa como no conto anterior, com perguntas a um personagem inexistente “você acudiu? (...) você dizia que não?” (TREVISAN, 2008, p. 26), e termina com a voz do monólogo respondendo a uma pergunta eclipsada do texto “Bonita? Se você gosta de ruiva sardenta e dentuça” (TREVISAN, 2008, p. 28).

No terceiro conto, *Foi Assim* (TREVISAN, 2008), a interlocução é parecida com os dois contos anteriores, com perguntas retóricas direcionadas a esse personagem sem voz: “me diga, chefia (...) o que vai ser de mim, tadinha?” (TREVISAN, 2008, p. 36).

No quarto conto, *Isso é Legal?* (TREVISAN, 2008), a interlocução permanece enquanto interrogação e explicação a um personagem sem voz “o que cê fazia? (...) eu não vou mentir, chefia (...) Isso aí, chefia (...) Isso é legal, chefia?” (TREVISAN, 2008, p. 37-40).

No quinto conto, *Por Cinco Paus* (TREVISAN, 2008), a interlocução repete as interrogações “Será que ela valia cinco paus? Dez, quem sabe vinte? (...) Ah, é? Então me diga: qual dos dois trabalha de garçom e tem carteira assinada?” (TREVISAN, 2008, p. 63). Mas desemboca em uma referência direta a esse interlocutor, aqui representado pelo pronome possessivo teu: “Viver ou morrer lá na Vila? Isso aí, cara. Cinco paus o **teu** preço” (TREVISAN, 2008, p. 64, grifo nosso). Isso faz com que as vozes se confundam timidamente. Afinal de contas, o preço de quem?

No sexto conto, *Garota de Programa* (TREVISAN, 2008), a interlocução atinge um funcionamento mais profícuo. O tecido do texto se contamina com essa segunda voz que insiste sua existência contra o monólogo e começa a ditar os rumos do relato: “Putá,

não senhor (...) Sim, já usei droga. (...) Como vim parar aqui? De nada não lembro. E descobri que fui presa? Só no dia seguinte” (TREVISAN, 2008, p. 73). Quem faz essas perguntas? Por que elas permanecem eclipsadas e colocadas na voz do acusado?

No sétimo conto, *O Bolso na Ceroula* (TREVISAN, 2008), a interlocução repete o recurso já utilizado no conto *Por Cinco Paus* (TREVISAN, 2008) de se referir diretamente a um interlocutor pelo pronome possessivo “Cada uma dessas pintas roxas? Um pequeno conto **no meu, no teu** aluguel” (TREVISAN, 2008, p. 64, grifo nosso). No aluguel de quem?

No oitavo, e último, conto dessa série, *Escroto e Bandalho* (TREVISAN, 2008), a interlocução atinge as raias de sua radicalização. Já ditando completamente os rumos do monólogo “São três artigos, doutor (...) Isso mesmo, droga, furto e mão armada.” (TREVISAN, 2008, p. 97) Destacam-se as frases eclipsadas que nem mesmo referenciam a pergunta feita por esse interlocutor: “Como assim doutor? Puxa, é mesmo, desculpe.” (TREVISAN, 2008, p. 97) Como assim o quê? Desculpa pelo quê?

No final, o conto atinge uma mistura entre discurso indireto livre e uma nova modalidade estilística, quando a linguagem cristalizada toma o lugar do narrador e produz uma resposta contraditória à pergunta “quem fala, afinal?”, pois quem fala é justamente uma não figura, um rosto que carece de rosto. O resultado desse movimento é o chamado discurso *direto* livre, “em que as marcas gramaticais são as de uma primeira pessoa, mas outra voz conta através dela” (WALDMAN, 2014, p. 144): “Não me segurei, doutor. Homem de brio não vê mulher, mãe de três filhos... De repente se oferecendo, todas as belezas de fora - **tipo menina de programa?**” (TREVISAN, 2008, p. 101, grifo nosso) Quem fala essa última frase? O interlocutor? O narrador? O autor? Não se pode precisar. A gagueira é identificada aqui como essa figura de discurso inexistente na gramática, que instaura a confusão de vozes, essencial à corrupção da forma autoritária do *monolinguismo*.

O monólogo transforma-se em diálogo pelo trânsito entre as duas modalidades de discursos: “Qual homem que garante - **desta égua, nunca?** (...) Levei a arma pra bandida. Nunca mais, porra! essa aí me chama... cê ta morta, cadela. (...) **Obrigadinho, meu Deus. Te devo mais essa.**” (TREVISAN, 2008, p. 101-102, grifo nosso) Aqui, as duas sentenças grifadas mostram a mistura entre discurso direto e indireto livre, que representa as novas possibilidades de sintaxe, liberadas pelo *plurilinguismo* trevisânico.

A utilização gráfica do itálico, que deveria servir para elucidar o sujeito de enunciado, continua produzindo uma confusão de vozes em meio a estrutura cuja proposta era monológica: “Se não bastasse, a sem vergonha me recebe aos gritos de *Escroto e bandalho!*” (TREVISAN, 2008, p. 101). O artifício do itálico e da primeira letra maiúscula, utilizado pelo autor, inclusive dá a impressão de ser um discurso direto dela (a esposa do acusado) colocado em meio ao discurso direto dele: discurso direto livre.

Podemos perceber, de forma mais evidente nesse último conto, como Dalton destitui do texto qualquer voz transcendental. Em seu lugar, entram em cena os inúmeros atravessamentos textuais penetrados nesse sujeito, que tem sua identidade individual subtraída em prol do verdadeiro operador que comanda as direções do conto: a linguagem - no caso, a produção de subjetividade da linguagem tautológica dos meios de comunicação de massa e seus clichês em dobra metacrítica. Por isso a dificuldade na individuação das vozes. Elas se transformam em frases soltas, tiradas do anedotário midiático, que se negam a todo o momento se fechar em um sentido único.

Voltando à máquina semiótica do capitalismo, podemos identificar nessa repetição que gera diferença um movimento que põe fim à representação. Dalton retira a da posição identificável o sujeito, a consciência, por onde teriam que passar os signos. O processo aqui visto como “confusão de vozes”, aliado à repetição de um discurso clichê, produz a “perda” dessa consciência, do que chamamos no trabalho de “dono do texto”. De uma voz bem identificada, passa-se ao delírio de múltiplas vozes que são inseridas no texto.

A linguagem precária tende à redução por ser vazia e clichê. Ela nega qualquer alteridade, por ser cooptada pelos meios de comunicação de massa que serializam indivíduos. Em se tratando de indivíduos monstruosos, corpos fora da lei, presentes em nosso cotidiano apenas pela tipografia fria da página do jornal (ou da tela do computador), o bandido, o criminoso, o ladrão, o vazio da linguagem grita ainda mais. A repetição trevisânica desse regime oco dentro do formato monólogo resulta na corrupção do mesmo, que não dá mais conta de manter um “dono do texto”. Surge a polifonia de vozes, mata-se o autor. Aquilo que Lazzarato criticava no *monolinguismo* da TV e do jornal, que insistem na elevação de uma figura autoritária da qual sai a opinião majoritária, cai. Ao invés disso, somos expostos à instabilidade dessa estrutura, que não suporta a multiplicidade de vozes que a atravessa. Com esse movimento,

surgem novas possibilidades semânticas e textuais do texto - discurso direto livre misturado ao discurso indireto livre, que produz um diálogo inacabado, uma diferença que gera diferença.

#### 4.2.2 Diferença do nome

Na análise da série de repetição de nome, utilizamos um princípio topológico para identificar sua diferença: qual a posição ocupa, em cada conto, o nome João e o nome Maria.

Nos contos *Esse Mundo Engraçado* (TREVISAN, 1981) e *Beijos Vendidos* (TREVISAN, 1981), vemos o nome João colocado na posição de interlocutor a quem Maria sempre se remete. Em consequência disso, há a predominância do aparecimento do primeiro nome (João) em relação ao segundo (Maria). Como já mapeamos a repetição no subcapítulo sobre o *monolinguismo*, colocaremos aqui apenas dois trechos de cada conto para exemplificar a posição em que o nome João é colocado no texto.

- Me diga, **João**. O que é corno? (...) - Preciso demais, **João**. Você me acode? (...) - Uma viagem só. Sabe, **João**? (...) - Não chateia, **João**. (...) - Hoje não, **João**. (...) - Será que não entende, **João**? (...) - Será que eu vou, **João**? (...) - Estou em crise, **João**. (TREVISAN, 1981, p. 27-46, grifo nosso)

- Pare de falar bobagem, **João**. (...) - Não chateia, **João**. (...) Não queira comparar, **João**. (...) - Não te entendo, **João**. (...) Se te conto do meu vestido, **João**. (...) - Pagou não, **João**. Inteirou. (...) - Afinal eu posso, não é, **João**? (...) - Não chateia, **João**. - Pare de falar bobagem, **João**. (...) (TREVISAN, 1981, p. 69-88, grifo nosso)

É interessante observar nesses dois contos como aparece a voz de João: enquanto um estereótipo machista tirado de revistas pornográficas, ou seja, por uma identidade fixada. As inserções ou são provocativas - o conto culmina com os dois personagens tendo relações sexuais: “- Tire a calça. (...) - Essa bundinha, que vontade de morder. - Ó doce pombinha. Ó jardim das minhas delícias.” (TREVISAN, 1981, p. 30); ou, como na maior parte do conto, apenas enquanto interlocutor que parece mais

um entrevistador sem vida “- Tem coragem? (...) - Essa não. (...) – E como ele explica o adeusinho? (...) – Por que não?” (TREVISAN, 1981, p. 69-88). Nesse último caso, se destaca ainda a força que o texto faz para o personagem João ter uma vida oca e nula: “- Não sou teu namorado nem teu amante. **Nem sei o que sou**” (TREVISAN, 1981, p. 80, grifo nosso).

Embora o nome Maria não apareça nesses dois contos de modo que ele possa estar em uma posição identificável, cabe observar a voz de Maria, que também surge pelos clichês melodramáticos. Maria fechada em uma única identidade: “- Na rua não repare se não te olho. Quem olha na cara de homem casado é amante. (...) - Chorei a noite inteira, João. (...) – Homem não presta.”

Nos contos *Feliz Natal* (TREVISAN, 1981), *Doce Mistério da Morte* (TREVISAN, 1981) e *Noventa Cigarros por Dia* (TREVISAN, 1981) o nome João continua aparecendo em função da voz da Maria. No entanto, não mais enquanto interlocutor, mas enquanto sujeito criado por Maria. “- O **João** voltou a Curitiba para saber que fora miseravelmente roubado pelo irmão. (...) – Desgostoso, o **João** (...) – O **João** nunca fez segredo (...) Um belo dia **João** foi provar a célebre cachaça da tia Carlota. (...) - Para entender, só mesmo o **João**.” (TREVISAN, 1981, p. 89-132, grifo nosso). Nesses contos, João não tem voz. Há apenas o diálogo entre um terceiro nome (André) e Maria, que conta a história de João. Ou seja, a posição de João, aqui, passa de nome-interlocutor para nome-criado. “- O **João** assistiu o pai alguns anos no Rio. (...) – Uma francesa que foi amante do **João** em Paris.” (TREVISAN, 1981, p. 89-132, grifo nosso)

Há uma peculiaridade no conto *Noventa Cigarros por Dia* (TREVISAN, 1981). O terceiro nome, André, parece interferir no texto a tal ponto que Maria também surge na posição de nome-interlocutor: “- Como vai, **Maria**? (...) - Que nada, **Maria**.” (TREVISAN, 1981, p. 47-60, grifo nosso), enquanto João permanece na posição de nome-criado “- Esse óculo é do tempo do **João** (...) - Nesse tempo o **João** não sustentava uma polaca?” (TREVISAN, 1981, p. 47-60, grifo nosso)

Nos últimos contos da série, os nomes João e Maria mudam de posição mais radicalmente devido a um acréscimo específico no tecido do texto. Se os primeiros contos da série João e Maria começaram em diálogo direto, com o primeiro nome na posição de nome-interlocutor, passando, nos contos seguintes, a um diálogo indireto,

com João na posição de nome-criado pela Maria que, por sua vez, passa à função de nome-interlocutor por um terceiro nome (André), aqui as posições variam durante todo o texto. Isso acontece porque agora não são apenas duas vozes, nem três, mas diversas, incontáveis vozes interferem no texto.

Começando no conto *O Prisioneiro* (TREVISAN, 1981), temos as vozes de João, Maria, um advogado, um juiz e o narrador. Tal polifonia faz com que o nome João apareça das duas formas: enquanto nome-interlocutor “- Como é, **João**? Você não me contou. (...) - Certo, **João**? (...) - Sente-se **João**.” (TREVISAN, 1981, p.7-20, grifo nosso); e enquanto nome-criado “- Vinte anos o **João** foi prisioneiro.” (TREVISAN, 1981, p.7-20, grifo nosso). O nome Maria segue a variação, aparecendo, pela primeira vez, na posição de nome-criado “- Livres, a **Maria** com um par de filhos, casamos – e esse o meu grande erro. (...) Dona **Maria** cumprimenta o doutor, sem olhar o homem ali sentado.” (TREVISAN, 1981, p.7-20, grifo nosso).

No conto *O Conquistador* (TREVISAN, 1981), não são quatro vozes bem demarcadas que surgem no texto com a interferência de um narrador, mas uma série de vozes sem nome, que colocam na posição de nome-criado justamente a repetição por aqui buscada, *os nomes sem personagem*, nomes sem rostos, João e Maria. Como trechos fragmentados de fofocas cotidianas, o conto explora de forma acentuada a polifonia sem, no entanto, dar voz direta a João e Maria. Aqui eles não falam:

- O **João** e a **Maria** estão separados. (...) - Ela com o doutor **João**? (...) Diga-se a favor do **João**: bom gosto ele tem. Ai, quem me dera. E a **Maria**, dentinho de ouro e óculo escuro, é um lixo. (...) - Parece que o **João** rondou a casa. (...) - O doutor **João** está perdido. A **Maria** o pegou no bar com a amante. O marido traído telefonou. Lá no Bar Sem Nome o **João** com a moça. Bebendo na maior farra. (...) - Isso é intriga. Acha que o **João**, médico de fama, ia se expor dessa maneira? (...) - O doutor **João**, hein? Com a Lurdinha, quem diria. (TREVISAN, 1981, p. 61-68, grifo nosso)

No conto *Dois no Ato* (TREVISAN, 1981), apenas João aparece na posição de nome-criado por outras vozes. “De repente o **João** casou com a diaba (...) – A sua brabeza o **João** não tem.” (TREVISAN, 1981, p. 21-26, grifo nosso). O conto *O Grande Deflorador* (TREVISAN, 1981) tem um funcionamento parecido ao anterior, mas com

o nome Maria. A diferença é que aqui Maria também fala junto às outras vozes, por isso, sua posição varia de nome-interlocutor para nome-criado. “- **Maria** é o meu nome. (...) Lá se vai **Maria** com sua trouxinha. (...) Mais água limpinha dos olhos de **Maria**. (...) – Deixe, **Maria**. Eu mato a leitoa para o guardamento. (...) – Que tal um namorado, **Maria**?” (TREVISAN, 1981, p.133-138, grifo nosso).

E, por último, no conto *A Fronha Bordada* (TREVISAN, 1981), tanto João quanto Maria se unem à polifonia de vozes. Aqui a variação atinge seu ápice, fazendo com que os nomes ocupem todas as posições. Temos Maria na posição de nome-interlocutor “Quantos anos você tem, **Maria**?” (TREVISAN, 1981, p.139-142, grifo nosso); Maria na posição de nome-criado “A **Maria** pensa que viajei.” (TREVISAN, 1981, p.139-142, grifo nosso); João na posição de nome-interlocutor “Tuas noivas, **João**, são sempre falsas. (...) Isso é um escândalo, **João**.” (TREVISAN, 1981, p.139-142, grifo nosso); e João na posição de nome-criado “**João** sempre foi namorado. (...) O **João** de olho negro, muito pálido, branco o bigode.” (TREVISAN, 1981, p.139-142, grifo nosso).

É interessante ressaltar, nesse grupo, uma repetição que exemplifica bem o movimento criativo de nomes, oferecido a partir de suas posições. O conto *O Prisioneiro* (TREVISAN, 1981, p. 7-20) termina com João contando ao advogado o que o pai dele tinha achado do novo casamento (“- Até remoçou, João. Parece um noivo de vinte anos”) e, em *Dois no Ato* (TREVISAN, 1981, p. 26), o conto se inicia com o pai de João contando ao amigo o que achou do novo casamento do filho: “- Até remoçou, João – eu disse. Parece um noivo de vinte anos”. Entretanto, se o João do primeiro conto é um homem torturado pela esposa Maria e que se liberta ao pedir o divórcio e começar o relacionamento com Rosinha; no segundo, João não tem características bem definidas, além do fato de ser filho do narrador.

A mudança se dá pelas posições dos nomes nos contos. No primeiro grupo dessa série, identificamos a posição de *nome-interlocutor*, que destina os personagens a um único modo de existência, no caso, João interlocutor sem vida e Maria melodramática. Ambos existem apenas pelos clichês dos meios de comunicação de massa que os exprimem. No segundo grupo, identificamos a posição de *nome-criado*, que oferece ao nome João e ao nome Maria maior mobilidade – visto que outras vozes também se inserem no texto - apesar de continuarem sendo exprimidos da mesma forma reduzida.

No terceiro grupo, no qual *O Prisioneiro* (TREVISAN, 1981) e *Dois no Ato* (TREVISAN, 1981) se inserem, há justamente o jogo entre as duas posições nos textos, acrescidas a inúmeras outras vozes que não respondem a uma personagem específica. Eles variam a todo momento, recusando a posição estanque e se abrindo para um processo de devir que melhor encerra o processo designativo da linguagem. No triângulo semiótico, tal processo põe fim à referência. Ao jogar com a repetição incessante do mesmo nome próprio, ainda que por um discurso clichê, ele descola o signo da coisa designada. João e Maria não aponta para mais nada, a relação torna-se flutuante, vaga e incerta.

O *plurilinguismo* dá-se pela recusa de seguir um sentido único em relação a designação desses nomes. No jogo de posições, eles partem para a criação de mundos que, de tão múltiplos e heterogêneos, acabam por destruir o estatuto estanque que tem o nome próprio. Não se sabe qual João ou qual Maria nos espera na próxima página dos livros de Dalton. De fato, o autor lida aqui com a máxima despessoalização, através de uma repetição violenta, que excede os limites designativos possíveis para tais nomes.

Isso potencializa a existência das personagens que surgem inicialmente confinadas em seus próprios universos circulares e terminam múltiplos. Retomando a teoria deleuzo-guattariana de literatura menor, os filósofos pós-estruturalistas afirmam que uma das características que faz determinada literatura minorar é o agenciamento coletivo de enunciação, ou seja, quando o enunciado individual vira imediatamente coletivo e o escritor, em sua individualidade, articula uma ação comum. Ao compor sua obra sob o piso vazio da linguagem midiática massiva, Dalton despessoaliza suas personagens. No entanto, o efeito de tal despessoalização não é o apagamento do rastro político e social, mas, ao contrário, a afirmação da potência múltipla do nome em se conectar com esses campos. Em cada João e em cada Maria cabem mil João e mil Maria. Eles surgem enquanto efeitos da escrita e não mais como efeito de um determinado sujeito, ou autor. É assim que Dalton se deixa levar pelos agenciamentos de sua própria máquina expressiva, sem responder a um desejo original de criação.

Não à toa que os últimos livros do escritor vêm sendo fortemente elogiados pela crítica, ao contrário de contemporâneos seus - como Rubem Fonseca, cujas obras mais recentes parecem responder a uma repetição lenta, reproduzindo fórmulas já utilizadas em livros anteriores. Dalton reproduz apenas uma fórmula, desde o primeiro livro. Uma



fórmula que, pelo caráter auto-gerativo, só tende a se refinar com o tempo. A “atualização” de seus últimos contos não tem nada a ver com se manter conectado aos acontecimentos hodiernos – poucos escritores levam a tarefa de eremita tão a sério -, mas sim por se alimentar de um processo que, por si só, leva à abertura de diferenciadores, à criação do novo.

#### 4.2.3 Diferença do sinal gráfico

A inserção da linguagem *monolíngue* dos meios de comunicação de massa se deu, até então, de duas formas: na primeira, a linguagem precária e a temática jornalística/policialista deram o tom para a tendência primeira de homogeneização da língua; na segunda, o uso de nomes próprios tão comuns e banais como João e Maria, enquanto única maneira - repetida - de nomear os personagens, trouxe para o texto a linguagem *monolíngue* que restringe a criação de mundos.

Se na primeira série a utilização da linguagem precária, que propunha uma voz autoritária, desaguou em um funcionamento delirante de interferência de múltiplas vozes no tecido do texto; e, na segunda série, a escolha de nomes banais, repetidas vezes, revelou um jogo de posições intercambiáveis capaz de converter o estatuto homogêneo dos nomes para um universo de múltiplas vozes; aqui, a repetição encerra a metacrítica.

O procedimento é o mesmo: do *monolinguismo* ao *plurilinguismo*. Na série de repetição de sinal gráfico, ele parte da polifonia de vozes para chegar a um resultado radical em seu funcionamento: o silêncio e o neutro. Os contos todos iniciam com duas vozes que dialogam (ou três, em um deles há a figura sempre suspeita do narrador), vozes que parecem não ter nome nem história, vozes que terminam aquiescendo à incapacidade legítima da linguagem e se transformam em sinais gráficos de reticências, exclamação e interrogação:

- Já vejo que o nosso patriarca está em plena forma. E a família, como vai?
- Família assim numerosa. Sabe como é.
- ...
- Tem sempre nos quartos uma gargalhada de homem.
- ?

- E sempre alguma mulher chorando pelos cantos! (TREVISAN, 2010, p.13, grifo nosso)

O velho geme, espirra, tosse – e que tosse!

A velhinha, no fundo da cama:

- Isso mesmo. Continue assim. Não se cuide.

- ...

- Nada como um inverno bem frio.

- ...

- Faça de mim na primavera a mais faceira das viúvas alegres! (TREVISAN, 2010, p.59, grifo nosso)

- Se você não para quieta, minha filha...

- ?

- ...está vendo aqui a chaleira de água pelando? (TREVISAN, 2010, p.145, grifo nosso)

A repetição de sinal gráfico como rastro da emancipação da linguagem, que se nega a entrar no regime *monolíngue*, parece comprovar a tese inicial da máquina Dalton Trevisan, cujo funcionamento sempre foi o trabalho com essa matéria - a linguagem – a qual, antes de tudo, é física. Ao submeter a matéria de expressão da linguagem dos meios de comunicação de massa a uma forma de expressão da literatura, encontramos diferenças de velocidades que, até então, tinham se manifestado enquanto polifonia de vozes. No entanto, a máquina percebe que a repetição violenta de uma matéria tão esvaziada quanto a linguagem midiática só poderia resultar em seu desaparecimento: o silêncio, o neutro – afinal, não é a literatura, segundo Blanchot (2005), que tende ao próprio apagamento?

Resta, portanto, a materialidade da linguagem. A palavra impressa em sua manifestação mais residual: o sinal gráfico, a página em branco. O *plurilinguismo*, enfim, chega ao seu limite e alcança a glossolalia. Perceba que o silêncio aqui não se refere a calar, mas a explodir. Se pensarmos no Neutro, tal qual queria Barthes (2003), como o lugar onde reside o poder-dizer, mas que não é dito – “o direito de *silere*, não o direito de *tacere*” (BARTHES, p. 541, 2003), podemos chegar a esse conceito de silêncio como uma possibilidade da escritura de não executar, de fugir de uma escolha.

“É não aniquilar, através de uma só decisão, todas as possibilidades possíveis” (RIBEIRO, p. 165, 2014).

No momento em que o texto se nega a continuar no regime significante, e isso se traduz na recusa da palavra, ele entrega a potência imanente que sua materialidade tem de significar qualquer coisa. Porque, no final das contas, não importa o que está significando. Se um grito de dor, uma expressão de censura, um gemido de prazer, uma risada sarcástica, não interessa. O sinal gráfico pode, e são, todas essas significações. “A escrita neutra reencontra realmente a condição primeira da arte clássica: a instrumentalidade. Mas, desta vez, o instrumento formal não está mais a serviço de uma ideologia triunfante; é o modo de uma situação nova do escritor, é a maneira de existir em um silêncio” (BARTHES, 2003a, p. 66). Levadas pelo movimento veloz de repetição, ela é o próprio delírio da língua em funcionamento. Aqui, o *plurilinguismo* trilha o mesmo caminho bakhtiniano dentro da palavra, que é o de uma multiplicidade cheia de vozes, entonações e desejos de outrem. Desvelando, assim, a palavra impregnada pela expressividade do outro.

Na composição da máquina semiótica do capitalismo, é a vez da significação entrar em curto-circuito. A repetição da utilização de sinal gráfico como resposta em diálogos de composição pitoresca faz com que o procedimento automático da significação se desfça. O eixo paradigmático – composição de frases, significação – entra em desalinho com o eixo sintagmático. Isso porque há utilização de sinal gráfico como unidade significante da língua sem estar de acordo com qualquer ordem gramatical. Quando Dalton usa, repetidas vezes, reticências como reposta, um número infinitesimal de significações parece vir à tona, levando o próprio sistema de significação única e específica à falência.

Deleuze (2011, p. 9) define a gagueira como “o traçado de uma linha quebrada que parte sempre em adjacência, uma espécie de linha de fuga ativa e criadora”. É dentro dessa perspectiva que acreditamos se encaixar a metacrítica da comunicação proposta por Dalton. Ao afirmarmos que a repetição de sinal gráfico quebra com a lógica da significação, seguindo em outras direções bifurcadas, estamos apontando para o caminho da glossolalia: “Existem muitas paixões em uma paixão, e todos os tipos de voz em uma voz, todo um rumor, glossolalia”. Muitas vozes em uma voz, muitas vozes em um nome, muitas expressões em uma grafia. Esse é o processo básico efetuado pela

Máquina Metacrítica Dalton Trevisan. É por ele que forças *monolíngues* se transmutam em *plurilíngues*, que a linguagem midiática se dobra (meta)criticamente, entra em devir, e, por fim, gagueja.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta inicial desta monografia era a de desmontagem e remontagem da máquina. Passada a desmontagem nos dois capítulos iniciais, procedemos pela remontagem nos capítulos da análise.

A literatura de Dalton Trevisan busca nos códigos midiáticos a repetição do clichê e da tautologia. Forças do *monolinguismo* que trabalham em direção à homogeneização da linguagem, das identidades, da produção de mundo conforme a *doxa* corrente.

Entra: repetição de estrutura com seus monólogos de linguagem precária que nos dão personagem sem profundidade, os quais servem apenas para se defender de crimes cometidos. Não há a menor tentativa de empatia ou de humanização no funcionamento dessa repetição. O objetivo é reproduzir, tal qual a imprensa marrom e o jornalismo policial, figuras apartadas do nosso mundo, que se relacionam apenas com seus opostos: os doutores, os chefias. Entra: repetição de nome que reduz toda multiplicidade a um binarismo vazio: ou se é João ou se é Maria. Assim como o mundo violento dos depoimentos criminais, aqui não há saída. Entra: repetição de sinal gráfico para desistir do texto, desistir da palavra. Entremeados a diálogos sem vazão emocional ou existencial, eles servem apenas para cumprir o trabalho penoso da comunicação fática.

Sai: essas mesmas repetições que, inseridas na máquina, começam a aumentar de velocidade. Tornam-se frenéticas. Aos poucos, vemos o despontar de algo estranho em seu funcionamento. Não é mais a mesma estrutura, não é mais o mesmo nome, não é mais o mesmo sinal gráfico. Ao invés do clichê e da tautologia, aparece a diferença. Sai: vozes que não conseguimos distinguir com precisão naquela estrutura tautológica. Sai: nomes que já não apontam mais para uma identidade estável e segura. Ou se é João ou se é Maria - e quem diria que neles cabem mil João e mil Maria? Sai: sinal gráfico explosivo, ele protagoniza um papel que nenhuma outra palavra conseguiria fazer. Justifica-se, portanto, o abandono da palavra.

Respectivamente, é o fim da representação, da referência e da significação. O triângulo semiótico entra em curto-circuito e, junto dele, a máquina semiótica do capitalismo. Continua-se produzindo subjetividades, mas não mais sob a ordem binária e pobre dos meios de comunicação de massa, que torna o signo impotente. Em Dalton,

libera-se o agenciamento da diferença e da repetição justamente para produzir subjetividades outras, que o sistema não dá conta de controlar.

Novas possibilidades semânticas e textuais - discurso direto livre, devir no nome, silêncio explosivo - é a matéria entregue pela máquina. Forças do *plurilinguismo*, que trabalham de modo a subverter o funcionamento da linguagem dos meios de comunicação de massa, da repetição lenta que aparece como tautologia e como clichê.

Retomando a teoria de Lazzarato, é como se Dalton emulasse o movimento da captura da memória e da atenção, da formação de públicos, da criação do homem mediano, para, em seguida, desestabilizar estas forças e levá-las a outras direções, opostas ao seu sentido inicial. Da repetição lenta, *monolinguismo*, para repetição veloz, *plurilinguismo*. Da estrutura monológica para dialógica. Do nome estanque para nome em devir. Do sinal gráfico silencioso para sinal gráfico explosivo.

Há duas máquinas nessa equação. As máquinas incorporais dos códigos midiáticos e a máquina literatura. Não é pela essência da primeira ou da segunda que Dalton produz *plurilinguismo*. Mas sim por Dalton oscilar entre as duas máquinas. Ele está o tempo todo passando de uma para a outra, em um movimento que cabe dar o nome de conversa, no sentido que Gilles Deleuze (1998) o diz. Daí podemos vislumbrar um novo modo de conceber a comunicação, que não passa pela informação - organização de redundâncias e transmissão de palavras de ordem. A comunicação *plurilíngue*, ou a comunicação com bases na conversa deleuzeana, se define pelo confronto de máquinas, confronto de mundos. O resultado não é previsível, pois tende justamente a fugir da comunicação como informação, que reduz o novo ao hábito conhecido. Aqui, o conceito favorece o novo, o desconhecido, o não-nomeável.

Nessa conversa abre-se um caminho do meio, um devir por onde passa a linguagem que é transfigurada em matéria outra. Como resultado, não há tão somente literatura, muito menos código midiático; há outra coisa, cujo funcionamento só podemos entender ao aproximar da ideia de forças *plurilíngues*. Pois um nome propriamente dito, não há. O resultado é a transformação, a transfiguração, o devir. A vantagem de não nomear é justamente deixar livre. Isso faz a literatura de Dalton Trevisan adquirir potência máxima. Afinal de contas, o *plurilinguismo* trabalha com a descentralização, a heterogeneidade. Ele é diferença e, como já foi dito nesse trabalho, a diferença só pode aparecer se repetida.

Acreditamos que, ao enxergar o território da expressão como um lugar de luta, tal qual entende Bakhtin e Lazzarato, Dalton nos aponta para o esboço de como deve funcionar uma (micro)política da língua, preocupada em desvelar práticas de enunciação que produzam diferentes subjetividades. Ao se apropriar da linguagem dos meios de comunicação de massa, Dalton mostra o modo de subjetivação dessa máquina. Formação de público homogêneo, criação do homem mediano. Ao intervir nessa prática, Dalton está colocando em ação uma micropolítica da língua, capaz de travar uma luta estética dentro do território da expressão.

Mais do que levar adianta a ideia de literatura, Trevisan leva adiante a ideia que temos de linguagem. Seus textos introduzem uma luta política no cerne da expressão. Repetindo violentamente temas, personagens, sentenças, Dalton faz um elogio à diferença, à criação de mundos múltiplos. Nas palavras do próprio (TREVISAN, 1994), à multidão de tipos que há em cada um de nós – sempre em relação ao outro.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, A. C. S. **Mídia e Literatura: o uso de nomes próprios como metalinguagem crítica dos meios de comunicação**. 2013. Trabalho de conclusão de curso - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013, disponível em <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/88503/000912975.pdf?sequence=1>>

ARAÚJO, A. C. S. **A escrita do (in)visível: ambientes midiáticos na literatura contemporânea**. Dissertação de mestrado - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2016, disponível em <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/132822/000984915.pdf?sequence=1>>

ABREU, L. F. S. **Fragmentos de um discurso biográficos: Poéticas, políticas e devorações do biografema na comunicação contemporânea**. Dissertação de mestrado - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2017

ABREU, L. F. S. **Uma micropolítica da língua: ideologia e subjetividade nas semioses da linguagem**, 2017

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: HUCITEC, 2006.

BARTHES, R. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007

BARTHES, R. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Difel, 2003

BARTHES, R. **O Grau Zero da Escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2006

BARTHES, R. **O Neutro**. São Paulo: Martins Fontes, 2003a

BARTHES, R. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004

BRYANT, L. **Knots: For an Interactivist Ontology**. Umeå universitet. 2015

BRYANT, L. **Onto-Cartography: An Ontology of Machines and Media**. Edinburgh: University Press, 2014

DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2000

DELEUZE, G. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003

DELEUZE, G. GUATTARI, F. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997

DELEUZE, G. GUATTARI, F. **Kafka: por uma literatura menor**. São Paulo: Autêntica, 2014

DELEUZE, G. GUATTARI, F. **Mil Platôs 2**. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, G. PARNET, C. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998



- GOMES, M. G. **Repetição e diferença nas reflexões sobre comunicação**. São Paulo: Annablume, 2001.
- LAZZARATO, Maurizio. **As revoluções do capitalismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- LAZZARATO, Maurizio. **Signos, Máquinas, Subjetividades**. São Paulo: n-1 edições, 2014
- MAQUÊA, V, L, R. **O vampiro habita a linguagem: a narrativa de Dalton Trevisan**. Mestrado em letras. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1999
- PROUST, M. **Em busca do tempo perdido**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002
- RIBEIRO, H. J. Pensar o neutro e seu silêncio: esta radicalidade em potência. In. **outra travessia**, Univesidade Federal de Santa Catarina, , Florianópolis 2014
- ROSALINO, R, B. **Dalton Trevisan e o projeto estético minimalista**. Mestrado em Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.
- SCHOLLHAMMER, K, E. **As práticas de uma língua menor: reflexões sobre um tema de Deleuze e Guattari**. In. Ipotesi, revista de estudos literários Juiz de Fora, v. 5, n. 2 p. 59 a 70, 2009.
- SCHOLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- TREVISAN, D. **A Desgracida**. Rio de Janeiro: Record, 2010
- TREVISAN, D. **Beijo na Nuca**. Rio de Janeiro: Record, 2014
- TREVISAN, D. **Chorinho Brejeiro**. Rio de Janeiro: Record, 1981
- TREVISAN, D. **Dinorá**. Rio de Janeiro: Record, 1994
- TREVISAN, D. **Novela Nada Exemplares**. Rio de Janeiro: Record, 1959
- TREVISAN, D. **O Maníaco do Olho Verde**. Rio de Janeiro: Record, 2008
- WALDMAN, B. **Do vampiro ao cafajeste**. São Paulo: Editora Hucitec, 1989
- WALDMAN, B. **Ensaio Sobre a Obra de Dalton Trevisan**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.