UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

SILVIA SASAKI

**REPETIÇÃO E PERFORMANCE EM *NEM TE CONTO, JOÃO*,
DE DALTON TREVISAN**

Versão corrigida

São Paulo

2018

SILVIA SASAKI

**REPETIÇÃO E PERFORMANCE EM *NEM TE CONTO, JOÃO*, DE DALTON
TREVISAN**

Versão corrigida

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-graduação em Literatura
Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo,
para obtenção do título de Mestre em Literatura
Brasileira

Orientador: Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S252r Sasaki, Silvia
 Repetição e performance em *Nem te conto, João*, de
Dalton Trevisan / Silvia Sasaki ; orientador Héli
de Seixas Guimarães. - São Paulo, 2018.
 104 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculas. Área de concentração: Literatura
Brasileira.

1. Literatura Brasileira. 2. Erotismo. 3. Voz. 4.
Audição. 5. Recepção. I. Guimarães, Héli
de Seixas, orient. II. Título.

Termo de Ciência e Concordância do orientador

Nome do (a) aluno (a): Sílvia Sasaki

Data da defesa: 07/02/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 07/04/2019

A handwritten signature in blue ink, consisting of stylized initials and a surname, is written over a horizontal line.

Hélio de Seixas Guimarães
Orientador

SASAKI, S. **Repetição e performance em *Nem te conto, João*, de Dalton Trevisan.**
Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Aprovada em: 07 de fevereiro de 2019

Banca Examinadora

Profa. Dra. Eliane Robert Moraes
Universidade de São Paulo (USP)

Prof. Dr. Bruno Gonçalves Zeni
Instituto Superior de Educação Vera
Cruz

Prof. Dr. Erich Soares Nogueira
Faculdade de Campinas (FACAMP)

Agradecimentos

Ao meu orientador, Prof. Dr. Hélio de Seixas Guimarães, por toda a disposição, paciência, confiança e sentido prático com que sempre me orientou neste trabalho e em todos os processos de que participei durante o mestrado. Muito obrigada pelas correções quando necessário, sem nunca me desmotivar.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pelo apoio financeiro.

A Prof^a. Dr^a. Eliane Robert Moraes que teve papel fundamental na descoberta e no amadurecimento dos meus projetos. Obrigada pelos constantes diálogos e pela disposição em avaliar e estimular minhas propostas desde o início, antes mesmo dessa trajetória pelo mestrado.

Ao Prof. Dr. Bruno Zeni que, desde nossa primeira conversa, já falávamos sobre o escritor aqui em questão. Obrigada por permitir essa aproximação e pela disposição e interesse em ler, avaliar e comentar, desde o início, as tessituras desse trabalho.

Ao Prof. Dr. Erich Soares Nogueira por, tão prontamente, aceitar o convite para integrar a banca. Obrigada pelo interesse na minha proposta e por fazer parte desse processo avaliando essa dissertação.

Aos colegas do Programa de Literatura Brasileira e aos amigos feitos em tantas disciplinas cursadas.

Aos funcionários da Secretaria de Pós-Graduação do DLCV e do PAE-USP.

A minha família pelo apoio incondicional.

A minha filha que me ensina diariamente o amor.

Ao Dalton Trevisan que me ensinou a ouvir os silêncios.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Teu vulcão está aí. Não quer despertá-lo?

RESUMO

SASAKI, S. **Repetição e performance em *Nem te conto, João*, de Dalton Trevisan.**

Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018.

Nem te conto, João, publicada em 2013, é a terceira novela de Dalton Trevisan. Feita de *repetições*, retomadas, frases reduzidas, em que ficam evidentes as áreas de silêncios, a narrativa tem como enfoque principal a atmosfera furtiva dos encontros amorosos entre João e Maria. Em diálogo, os protagonistas reproduzem uma conversação sobre a aproximação íntima entre eles, pelo jogo do que estão dizendo, não dizendo. A força que rege a obra é sexual; porém, o sexo e as ações mais obscenas ficam nas entrelinhas. Fazendo da *repetição* o traço mais evidente no texto, ao invés de generalidades, seu uso remete a um paradoxo, pois a obra é criada por meio desse processo que, por natureza, é avesso ao próprio processo. Assim, são dois os objetivos principais dessa dissertação. O primeiro é o de investigar como a *repetição* está presente na composição da obra. O que se repete fixa sentidos desdobráveis e, ainda que a novela avance sem variantes ou precipitações, pelo excesso de uma ideia tanto linguística quanto estilística, o texto se movimenta. De início, os nomes dos personagens, algumas características, frases e expressões trazidas de outras obras do autor dão os primeiros indícios do que se repete. Contudo, conforme a história do casal avança, a *repetição* vai se revelando uma instância que dinamiza o texto, dando origem a desdobramentos ao invés de imobilizações. Para discorrer sobre os processos percebidos, são trazidas leituras de Waldman (2014) e Franco Jr. (2004) sobre a *repetição* na escrita de Dalton Trevisan. Para uma perspectiva filosófica, são discutidas questões que Deleuze (2006) propõe a respeito da *repetição* em textos literários. A partir dessa dinâmica trazida pela *repetição*, o propósito seguinte é o de pensar como esses movimentos podem ser associados ao da *performance*. Em *performance*, o texto é percebido como proliferador de movimentos constantes, gerador de impressões conforme a cena em andamento. Tomando partido da noção de *performance* por Zumthor (2000), é na dimensão do corpóreo em que se desenrola essa interação, no sentido da dinâmica entre voz e escuta. Para tanto, serão analisadas as questões da fala e da voz dos personagens, na dimensão de uma reconfiguração da cena enunciativa plena, capaz de manifestar do texto múltiplas projeções sensoriais. Na obra, há um prazer verbal constante, que se manifesta nas falas dos protagonistas e do narrador. Ouvindo esse diálogo, permeado de alusões e intenções subentendidas, o leitor também se posiciona e, na dimensão de uma voz íntima, sua escuta é trazida como uma instância produtiva e interativa para essa *performance*. Além da dimensão da voz, que está tanto na obra quanto no leitor, a dimensão da escuta é para onde se dirigem estes estímulos da voz. É nessa dimensão que o sentido será, de fato, recebido, pois ouvindo a própria voz, o leitor também encena a leitura.

Palavras-chave: Dalton Trevisan. Repetição. Performance. Voz. Escuta

ABSTRACT

SASAKI, S. **Repetition and performance in *Nem te conto, João*, by Dalton Trevisan.** Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018.

Nem te conto, João, published in 2013, is the third novel by Dalton Trevisan. Made of repetitions, retakes, reduced phrases, where the areas of silence are evident, the narrative focuses mainly on the furtive atmosphere of the love encounters between João and Maria. In dialogue, the protagonists reproduce a conversation about the intimate approximation between them, by the game of what they are saying, not saying. The force that governs the work is sexual, but sex and the most obscene actions are between the lines. Making repetition the most evident trait in the text, instead of generalities, its use refers to a paradox, because the work is created by means of this process which, by its nature, is averse to the process itself. Thus, there are two main objectives of this dissertation. The first is to investigate how repetition is present in the composition of the work. What is repeated fixes unfolding senses and, even if the novel advances without variants or precipitations, by the excess of an idea both linguistic and stylistic, the text moves. At the beginning, the names of the characters, some characteristics, phrases and expressions brought from other works of the author give the first indications of repetition. However, as the couple's story progresses, repetition proves to be an instance that dynamizes the text, giving rise to unfolding rather than immobilizations. To read about the perceived processes, readings are given by Waldman (2014) and Franco Jr. (2004) on Dalton Trevisan's writing repetition. For a philosophical perspective, questions are discussed that Deleuze (2006) proposes regarding repetition in literary texts. From this dynamics brought about by repetition, the next purpose is to think about how these movements can be associated with performance. In performance, the text is perceived as proliferating constant movements, generating impressions according to the scene in progress. Taking advantage of the notion of performance by Zumthor (2000), it is in the dimension of the body in which this interaction unfolds, in the sense of the dynamic between voice and listening. In order to do so, the questions of the speech and the voice of the characters will be analyzed, in the dimension of a reconfiguration of the full enunciative scene, able to manifest from the text multiple sensorial projections. In the work, there is a constant verbal pleasure, which is manifested in the speeches of the protagonists and the narrator. Listening to this dialogue, permeated by implied allusions and intentions, the reader is also positioned and, in the dimension of an intimate voice, his listening is brought as a productive and interactive instance for this performance. Besides the dimension of the voice, the dimension of listening is where these stimuli of the voice are directed. It is in this dimension that the meaning will actually be received, for by hearing the voice itself, the reader also enacts the reading.

Keywords: Dalton Trevisan. Repetition. Performance. Voice. Listening.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. REESCRITA E REPERTÓRIO	7
1.1 Reescrita.....	9
1.1.1 Maria e João revisitados	21
1.1.2 O narrador e a voz permutável	32
1.2 Repertório e aspectos performáticos	37
1.2.1 Corpo e gesto.....	41
2. A VOZ E A ESCUTA.....	48
2.1 Voz.....	50
2.1.1 Voz e Fala.....	52
2.1.2 Prazer verbal.....	59
2.2 Ouvir	73
2.2.1 Silêncios	78
2.2.2 Prazer em ouvir	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	95
REFERÊNCIAS	102

INTRODUÇÃO

Nem Te Conto, João (NTCJ) é a terceira novela de Dalton Trevisan, escritor curitibano que, atualmente, reúne mais de cinquenta obras publicadas em português, algumas delas traduzidas para outros idiomas. O autor afirma seu espaço de importância no âmbito da literatura brasileira, diante do reconhecimento de suas obras e de sua marca autoral ao longo de uma produção que vem se desenvolvendo de modo constante desde a década de 1940. Embora o reconhecimento de Dalton Trevisan seja mais evidente pelos contos, o autor publicou três novelas: *A Polaquinha*, de 1985, *Mirinha*¹ e *Nem te conto, João*, essas duas lançadas pela editora L&PM em 2011, em versão de bolso. A versão estendida de *Nem te conto, João*, de que trata esta dissertação, foi publicada em 2013, pela editora Record. O *corpus* ficcional do estudo tem na novela a aposta de um recorte produtivo para os objetivos da análise. Pensa-se que a extensão que caracteriza o gênero novelístico possibilita um espaço favorável ao tipo de leitura que a análise propõe, já que um dos propósitos da investigação se pauta na *repetição* como o procedimento mais relevante na composição da obra. Além disso, até o momento, não foram encontrados trabalhos e leituras críticas a respeito dessa novela.

A *repetição* em *NTCJ* está presente de diversos modos. O capítulo de abertura repete o início do conto *Abismo de Rosas*, de 1976, da coletânea de mesmo título. Também podem ser vistos fragmentos de *Chorinho Brejeiro* (1981), *Essas Malditas Mulheres* (1982) e *Meu Querido Assassino* (1983). Aquilo a que Zeni (2017) chama atenção para a formalização dos contos, nos primeiros livros de Dalton Trevisan, também se vê em *NTCJ*. Entre os recursos de composição, estão a alternância entre os focos em primeira e terceira pessoa, a apropriação dos gêneros discursivos e o uso do *clichê* como “uma espécie de pano de fundo em que vivem os protagonistas que, em geral, falam e se relacionam a partir da perspectiva do senso comum” (ZENI, 2017: 98). Entretanto, em *NTCJ*, diferentemente do que ocorre com a brevidade do conto, a novela se vale de uma maior extensão, e, ainda sim, o autor constrói o texto por uma escrita concisa, fragmentada. Dispondo do espaço ampliado da novela para se estender, faz a opção pelo caminho contrário, preferindo esconder, repetir, fazendo o texto referir-se a si mesmo.

¹ *Mirinha*, originalmente, foi publicada como uma ficção longa entre outros contos, sob o título *Virgem Louca, Loucos Beijos*, em 1980, também pela Record.

Além da *repetição* presente na obra, o trabalho constante da elipse revela no texto uma valorização persistente do não dito em relação ao dito. O leitor vai preenchendo os pontos de indeterminação, sendo, desta forma, capaz de construir imagens e ações dos personagens, ainda que estejam subentendidas no enunciado. A forma peculiar do texto de *NTCJ* conta sobre uma relação que se desdobra pela multiplicação do mesmo, feita de repetições, retomadas, frases curtas e objetivas, em que ficam evidentes as áreas de silêncios que caminham na contramão da linguagem, emperrando seu curso. A narrativa tem como enfoque principal a atmosfera furtiva dos encontros amorosos entre Maria e João. Em diálogo, os protagonistas reproduzem uma conversação sobre a aproximação íntima entre eles, pelo jogo do que estão dizendo, não dizendo. A força que rege a obra é sexual. Porém, o sexo entre o casal só acontece pelas entrelinhas:

- Suba por cima.
- De que jeito?
- Assim. Venha.
- Cuidado que dói.
- Se dói, anjo, eu tiro.
- Devagarinho.
- Ponha.
- Tenho medo.
- Só a pontinha.
Ela pôs só a pontinha. (9)

E, se na maior parte das vezes, em João “reboa no peito o clamor de gritos selvagens” (61) para expressar a excitação, Maria, por sua vez, se mostra, em geral, fria e desinteressada. A relação que une o casal é a da venalidade. Quando Maria precisa, recorre ao doutor João. Quando João precisa, liga para que Maria venha vê-lo. Assim, o contraste entre o desejo do João – “Puxa, como é linda. Ver você e depois viver. Olhe este peitinho” (16) - e a artificialidade da Maria – “nojinho de velho?” (47) - induzem a uma divergência de condutas que ora excitam ora arrefecem o andamento dos encontros:

- Pegue nele. Agrade ele.
Um tantinho intrigada, só olha. (66)

- Grite. Me tire sangue.
Toda em sossego. (67)

Entre a expressão da excitação do João, que sempre procura o sexo, e a retenção produzida pelo comportamento fingido da Maria, o percurso sexual do casal se movimenta.

Maria fala cada vez mais de seus relacionamentos para João, vai adicionando histórias, citando nomes, que não alteram em nada o curso principal da novela. Se o prazer do João está no sexo, o da protagonista está em falar. João narra os ângulos de onde vê Maria, o que o excita, o que ele deseja fazer. Ele narra a própria excitação sexual. Em contrapartida, Maria finge, age artificialmente. De início, seu principal interesse está em receber as “duas notas” pelos favores sexuais que presta. Mas, com a recorrência dos encontros, Maria se sente cada vez mais à vontade com João. A protagonista que antes se calava para que o sexo acontecesse, passa a contar sobre sua vida cada vez mais. Ao passo que as falas dela se alongam, o sexo entre eles mais demora para acontecer:

- Estou em crise, João. Não entende, você? Em crise.
- Sei, amor. Esse vazio existencial. Por que não vem nua do banheiro? É mais excitante. (54)

Maria ressalta qualidades de sedução, vive falando e expondo o próprio corpo. Encenando um papel para satisfazer o cliente, a protagonista posterga os instantes mais íntimos narrando a João uma série de histórias sobre diversos namorados. Da parte da Maria, o vínculo é financeiro e João é o cliente excitado, que paga o dobro se for preciso para que ela se empenhe mais:

- E mostrou duas notas das grandes. Só quero que me beije. (82)

Numeroso o elenco de envolvimento, Maria só consegue relações ora superficiais e breves, ora permeadas de ciúmes e intrigas. O primeiro namoro mais efetivo e com promessa de casamento é com o sargento André. Entretanto, nos intervalos em que o sargento fica ausente, é onde entram os outros casos. Surgem o Nando, o Tito, um dentista, um velhinho, uma mulher para qual Maria jura não ter dado atenção. Maria conta a seu modo as situações que acontecem com ela. Porém, se, no início, a história romântica com o André corria tranquila e apaixonada, com um promissor noivado, algumas páginas adiante ela começa a se transformar. O sargento desconfia que Maria o trai. E o ciúmes vai sendo registrado de ambos os lados:

- Na última vez aquela desgraça. E agora tudo bem?
- É ciúme de lado a lado. Fico bem louca. Só de pensar que está com uma puta. (70)

De todo modo, essas relações nunca chegam a uma resolução. As histórias que a protagonista conta ficam devendo em confiabilidade, se contradizem. Seriam apenas flertes ou também clientes? Ela garante que são apenas paqueras, uma mão no ombro, uma carona até em casa, uma conversa no bar. João até insiste: “- Conte a verdade. Do teu caso com o dentista.” (51). As histórias vão se sobrepondo, se adicionando, se entrecruzando, e Maria se confunde e se contradiz em diversos momentos. Conforme os encontros vão se repetindo, Maria passa a perceber, cada vez mais, que sente prazer e, em alguns momentos, até excita João quando conta suas histórias. Ao verbalizar, também encontra a abertura para fabular, para dominar a própria narrativa, ainda que inventivamente. Se, para João, o prazer está, antes de tudo, no sexo, para Maria está em falar. Enquanto João diz sobre a própria excitação, o interesse da Maria parece ser bem mais o de contar sobre os outros pares. É na rua, no passeio público, nas praças, quando vai à praia ou quando está em Curitiba que acontecem seus possíveis enlaces e também intrigas, que serão contados por ela no livro.

Diante disso, são dois os objetivos principais dessa análise de *NTCJ*. O primeiro é o de investigar como a *repetição* está presente na obra. De início, os nomes dos personagens, algumas características físicas dos protagonistas, o local da história, frases e expressões trazidas de outras obras do autor dão as primeiras pistas. Mas, conforme a história do casal João e Maria avança, a *repetição* vai se revelando uma instância que dinamiza o texto, dando origem a desdobramentos ao invés de imobilizações. Para essa discussão, a fim de embasar os processos percebidos na composição de *NTCJ*, são trazidas leituras, principalmente, de Waldman (2014) e Franco Jr. (2004) sobre a *repetição* e outros processos, como o da elipse, na escrita do autor. Ampliando a questão também por veredas filosóficas, buscam-se os aportes de Deleuze (2006) a respeito da *repetição* em textos literários. Desse modo, o primeiro capítulo da dissertação investiga a *repetição* como um processo que atravessa o texto de *NTCJ* de diversas maneiras, sendo que a *reescrita* é a operação que põe essa *repetição* em movimento. A partir da *reescrita*, será investigado como a *repetição* se manifesta por toda a obra, desde a construção do texto até as ações dos protagonistas. Também será tratada a questão da permutabilidade das vozes entre o narrador e o personagem João, como uma particularidade que movimenta as falas na composição. Ainda, nessa primeira parte, serão discutidos os primeiros aportes que pontuam o segundo objetivo da dissertação, que é o de interpretar *NTCJ* na perspectiva de uma *performance*. São apresentadas as noções de *repertório* e os aspectos performáticos que podem ser observados em *NTCJ*.

Na perspectiva de uma *performance*, a recepção acontece no momento em que os elementos em trânsito são captados como percepção sensorial (ZUMTHOR, 2000). Ainda que na leitura de um texto a ação visual se oriente para a decifração de um código gráfico, particularmente no literário, ler deixa de ser unicamente decodificação e informação. Seja poesia ou prosa, elementos informativos e não informativos têm a propriedade de manifestar um prazer, uma sensibilidade, algum tipo de emoção ou sentimento, capaz de estabelecer um laço pessoal entre o leitor que lê e o texto como tal. Para o leitor, “esse prazer constitui o critério principal, muitas vezes único, de poeticidade” (ZUMTHOR, 2000: 24). No texto literário, ao recriar um objeto de forma que o olho não somente leia, mas olhe, a visão de leitura encontra pelo olhar as sensações múltiplas que se ligam a seu exercício (ZUMTHOR, 2000). Para tanto, essa experiência acontece, essencialmente, pelo corpo, como interação e reconhecimento dessas percepções (ZUMTHOR, 2000).

Assim, o segundo objetivo do trabalho versa sobre o argumento de que a leitura de *NTCJ* proporciona uma experiência performática. Termo ligado à dramaturgia, a ideia de *performance* remete ao que se realiza, se concretiza, da virtualidade à atualidade. Momento privilegiado da recepção, em que um enunciado é realmente recebido, a *performance* se refere às condições de expressão do emissor e de percepção do receptor. Designando um ato de comunicação, é o momento tomado como presente. Desse modo, no segundo capítulo, será trazida para a análise a noção de *performance* por Zumthor (2000), que parte de aspectos do teatro para aproximar o conceito à literatura.

Zumthor (2000) inscreve o vínculo entre *performance* e leitura no encontro do leitor com a percepção do poético, no horizonte das sensibilidades. Em *performance*, o texto é percebido como proliferador de movimentos constantes, gerador de impressões conforme a cena em andamento. Na primeira parte do segundo capítulo, serão trazidas as questões da fala e da voz dos personagens, na dimensão de uma reconfiguração da cena enunciativa plena, capaz de manifestar do texto os enunciados como projeção de uma cena viva, no aqui e agora das ações entre os envolvidos. Na segunda parte, a dimensão da escuta será trazida como uma instância no texto capaz de gerar, especialmente, o prazer, a fruição como experiência de leitura. Para Zumthor (2000), a voz é um índice erótico, e isso se torna ainda mais interessante no caso de *NTCJ*, cujo erotismo se manifesta nas formas de se obter prazer através das falas dos personagens e do narrador. Na narrativa, há um prazer verbal constante que dinamiza a interação entre as falas e as ações em andamento. Ouvindo esse diálogo, permeado de alusões e intenções subentendidas, o leitor também se posiciona e põe em circulação um repertório

próprio, a fim de receber e significar esse texto. Desde já, é possível perceber a importância do corpo nessa relação performática, especialmente no sentido da dinâmica entre voz e escuta.

Para ir ao sentido de um discurso, sentido cuja intenção supõe-se naquele que fala, é preciso atravessar as palavras. Mas, “as palavras resistem, elas têm uma espessura, sua existência densa exige, para que elas sejam compreendidas, uma intervenção corporal” (ZUMTHOR, 1993: 27). A intervenção corporal que Zumthor (1993) propõe diante das dubiedades que qualquer palavra pode conter, está tanto na obra quanto no leitor. Além da dimensão da voz, a dimensão da escuta é para onde se dirigem os estímulos da voz. É nessa dimensão que o sentido será, de fato, recebido.

Por ora, analisar o texto literário na perspectiva da *performance* é também instaurar uma realidade nova para o texto, pois “o lugar da *performance* é o espaço aberto ao desenrolar da obra” (ZUMTHOR, 2000: 24). A situação performancial, no texto literário, aparece como uma operação cognitiva. Ela é um ato performativo daquele que contempla, o leitor, e daquele que desempenha, o texto, e se dirige ao processo global de reconhecimento de sentidos, sobre aspectos mais gerais da obra. É a percepção da história como cenas em andamento, em acontecimento imediato e interativo. Os elementos textuais passam a ser percebidos em constante movimento, os personagens sempre em ação, desenvolvendo gestos; tudo é sentido como presença, virtualizado a partir de um suporte, o texto, manipulado para criar essas condições. Em *NTCJ*, por exemplo, o *clichê* vira arte, a intertextualidade ganha textura sonora, e os personagens encenam.

Isso porque, na perspectiva da *performance*, a composição pode ser observada sob aspectos teatrais. Para Deleuze (2006: 17), a respeito da proximidade que o teatro pode ter com a linguagem literária, trata-se de produzir, na obra, “um movimento capaz de comover o espírito fora de toda representação; trata-se de fazer do próprio movimento uma obra, sem interposição; de substituir representações mediatas por signos diretos”. Para Deleuze (2006: 17), o escritor que consegue fazer isso, que consegue propor uma nova representação do movimento, ou seja, que consegue “colocar a metafísica em movimento, em atividade”, fazendo o texto passar da página às ações e aos atos imediatos, tem a qualidade de “homem de teatro”, uma “ideia de encenador”. É o que se pretende mostrar na composição de *NTCJ*, tomando partido de que Dalton Trevisan é um autêntico encenador, e que *NTCJ* é uma obra performática, com elementos no texto que viabilizam movimentos dinâmicos para essa realização.

1. REESCRITA E REPERTÓRIO

No campo da linguagem, *NTCJ* apresenta um texto ágil, conciso, que se desenvolve em um ambiente cuja atmosfera é sensivelmente erotizada, com constantes alusões ao sexo, ainda que sem descrevê-lo. Fixada num mesmo ambiente, a sala do João, a narrativa se desenvolve por traços repetitivos, trazidos de outras obras do autor que, entretecidos e reescritos, constroem uma só história. Em *NTCJ* isso se torna ainda mais interessante por causa do espaço que o autor tem para trabalhar esse traço da *repetição* nessa extensão mais progressiva que é a da novela.

A obra está dividida em quatorze capítulos, com poucas variações ao longo da história. As subdivisões internas aos capítulos variam em tamanho, podendo se estender em até duas páginas ou reduzidas a poucas frases. Cada divisão pode ser percebida como uma cena, em que é retratado o diálogo entre o casal. São dias diferentes, horas diferentes, não se sabe com exatidão que tempo é esse em que acontecem os encontros, mas é certo que se veem sempre:

- Entre, moça. Com você não contava.
- Achou que não voltasse? (5)

O acontecimento sexual fica subentendido ao final desses momentos em que estão juntos. Maria diz ao João que vai lá porque precisa, não o beija porque tem nojo, mas encena certo prazer nessa entrega. Ainda que dissimulando, o comportamento fingido da protagonista mal é percebido pelo João, ou é percebido e parece não importar. Envolvidos numa premissa sexual, as perspectivas de prazer nos encontros vão acontecendo por caminhos diferentes. O que ele busca é satisfação sexual, e o que encontra é uma prostituta que encena esse papel, ainda que se valha de uma sedução natural aos olhos desse cliente excitado. O que João busca realizar no sexo, Maria acaba encontrando como um prazer constante em falar. As histórias, porém, não chegam a nenhuma resolução. Cada vez que Maria conta algo para João, a narrativa sai de um jeito. Enquanto fala, ele explora o corpo dela, mas ela é passiva no ato. Ele pede que ela fale, que gema, que suspire, mas ela se cala. De início, as ações são marcadas pelos imperativos dele e pelo silêncio dela:

- Tire a calça.
- ...
- Agora a calcinha.
- ...
- Ajoelhe-se. (20)

- Chorou, anjo? Por quê?
- Da vida, João. Passei a manhã chorando. Sabe que...
- Agora não fale.
- ...
- Veja como é quentinho. (21)

NTCJ é um texto fragmentado, com mínimas descrições, poucas informações sobre o ambiente e a temporalidade em que se dá a narrativa. Também são raras as características físicas dos personagens. A história acontece pelo diálogo entre os protagonistas João e Maria. Prevalecendo a fala, com poucas intervenções do narrador, a conversação coloca esses personagens frente a frente. O contexto é sexual. João é o cliente e Maria a prostituta que o atende. Conforme os encontros vão se repetindo, certa intimidade começa a prevalecer nessa relação. Maria, que antes se calava, passa a falar cada vez mais. Há um prazer verbal constante nessas falas, em expressarem o que estão sentindo. Para ele, o prazer está no sexo, que acontece no final de todo encontro. Para ela, o que interessa mesmo é contar sobre as relações com os outros pares. A certa altura da novela, nos encontros, o percurso sexual ocupa poucas linhas, mas as histórias da protagonista sobre outros envolvimento passam a ocupar páginas e páginas:

- Você vem porque gosta? Ou pelo dinheiro?
- Pensativa e sonsa:
- Gosto da tua amizade. Se você soubesse, João. Como eu chorei.
- (17)

Nesse primeiro capítulo, será investigado como a *repetição* está presente na composição de *NTCJ*. Inicialmente, os nomes João e Maria e algumas características materiais, o local da história, frases e expressões, são elementos trazidos de outros textos do autor e que se repetem na novela. A *repetição* é um traço evidente no texto, para ser reconhecido na leitura. Entretanto, conforme os encontros do casal se repetem, a dinâmica do texto faz da *repetição* um movimento, dando origem a desdobramentos que possibilitam a continuidade da história. Isso mostra que a *repetição*, ainda que sugira uma imobilidade, esta é apenas ilusória, pois pelo procedimento da *reescrita* as *repetições* vão sendo repostas, revelando constantemente um novo que é, de algum modo, também sempre o mesmo.

Para tal investigação, a fim de comparar os processos percebidos na composição de *NTCJ* com outros textos do autor, são trazidas algumas análises, principalmente de Waldman (2014) e Franco Jr. (2004) sobre a *repetição* como um processo que caracteriza a escrita de

Dalton Trevisan. Em *NTCJ*, a *repetição* se manifesta de diversos modos, sendo que a *reescrita* é a operação que põe a *repetição* em movimento, no sentido de uma renovação. Será discutido adiante como esse procedimento se manifesta na construção do texto e dos protagonistas. Ainda, outra particularidade é a questão da permutabilidade da voz narrativa, que proporciona uma dinâmica singular para caracterizar a presença e a atuação do narrador na obra.

Na segunda parte deste primeiro capítulo, também serão tratados os primeiros aportes sobre a *performance*. Serão discutidas as noções de *repertório* por Zumthor (2000) e Iser (1996), no sentido de que há uma dinâmica integrativa entre o *repertório* que circula na obra e o *repertório* do leitor. Propõe-se uma divisão entre o *repertório* corporal que caracteriza a protagonista Maria e o *repertório* gestual que põe em prática as ações do João. De todo modo, esses *repertórios* se ligam a aspectos teatrais, o que seria uma premissa para a manifestação da obra como uma *performance*.

1.1 Reescrita

O processo de *repetição* entra na composição de qualquer tipo de texto. Na prosa, em geral, apresenta um menor relevo do que na poesia, para que o leitor não se fixe no código (CARDOSO, 2009). Em *NTCJ*, a *repetição* é um aspecto propositalmente evidenciado, para ser percebido pelo leitor. Na formalização do texto, essa característica pode ser observada, de início, no nível semântico. A ideia central é depositada em determinados termos e em seus correlatos, que se propagam em diversos níveis. Sintaticamente, as estruturas frasais se repetem para retomar o já dito na direção do que se pretende dizer.

A respeito dos estudos de Linguística, Cardoso (2009) se refere à *repetição* como um dos mecanismos da coesão textual. Associada à persuasão, a *repetição* pode ser um item importante para a continuidade dos sentidos no texto. De tal modo, as escolhas lexicais, ao se manifestarem no discurso concretamente realizado, apresentam um significado exclusivo daquela situação de discurso e de expressão. As escolhas percebidas na linguagem, dentre os elementos linguísticos disponíveis, determinam os efeitos estéticos e de expressividade, apontando para a provável intenção do autor a partir de seu estilo (CARDOSO, 2009). Disso, o aspecto intencional revela-se na expressividade obtida com o texto, tanto na forma quanto no contexto, reiterando-se os aspectos expressivos ligados aos componentes semânticos e

gramaticais das palavras. Quando se trata da *repetição* de uma palavra, o procedimento reforça o significado dessa palavra, ou ainda reforça determinado aspecto gramatical como modo, condição, quantidade, etc. (CARDOSO, 2009). A *repetição* como um processo imprime aos elementos a carga expressiva que firma as particularidades que a obra pretende ressaltar.

Para Franco Jr. (2004), a *repetição* tem uma importante função crítica nos textos de Dalton Trevisan. Esse procedimento onipresente, que contamina os demais elementos e procedimentos é característico do trabalho do escritor. A *repetição* na escrita do autor é tanto um traço funcional e econômico como uma racionalidade, que se aproxima da racionalização na produção de arte (FRANCO JR., 2004). Segundo Franco Jr. (2004), no caso de Dalton Trevisan, é mais exato falar em produção do que em criação, referindo-se a distinção entre o que está próximo da atividade industrial, da produção do tipo linha de montagem, serializada, e o que está próximo da manufatura, que mantém vivos os traços do artesanato. Em *NTCJ*, o traço do artesanato que evidencia a singularidade dessa escrita aparece no próprio retrabalhar da *repetição*, que faz dessa novela uma obra totalmente nova, ainda que a *repetição* seja um dos métodos que caracterize o texto e o estilo de escrita do autor. Na obra, os nomes dos personagens, algumas características físicas, o cenário, além de expressões recorrentes em outros textos mostram que a *repetição* está presente na novela de diversas formas. Tudo parece estar carregado de uma inerente reapresentação do universo ficcional de Dalton Trevisan, e a *repetição* é um fator constante por onde transitam esses elementos.

A respeito da linguagem do autor, Franco Jr. (2004) diz que a retomada obsessiva dos mesmos elementos básicos na estruturação dos textos permite que se reconheça cada obra como o resultado da combinatória de um conjunto limitado de elementos estruturais, à maneira das imagens criadas a partir de um conjunto limitado de fragmentos como em um *caleidoscópio*. Para Franco Jr. (2004), esses elementos que se repetem podem ser pensados como matrizes que o autor usa para repetir certos aspectos ao mesmo tempo em que compõe outros textos. A contínua revisão e *reescrita* desses fragmentos que, repetidos, realizam a renovação do texto produzem, inclusive, “efeitos de sentido não previstos, valorizados pelo próprio autor” (FRANCO JR., 2004: 202).

Além da *repetição*, Franco Jr. (2004) também avalia o projeto literário de Dalton Trevisan marcado pelo procedimento da *elipse*. *Repetição* e *elipse*, articulados nas obras, levam ao extremo certos valores e procedimentos como o da invenção, da originalidade estilística e do experimentalismo formal. “A assinatura estilística do autor não deixa de

manifestar-se, mas, como demonstra o processo do qual ela resulta, a sua originalidade estilística, simultaneamente, nega e afirma a própria ideia de originalidade” (FRANCO JR., 2004: 206). Também para Bernardi (1983 apud FRANCO JR, 2004), a *repetição* e a *elipse* são características fundamentais, que não podem ser negligenciadas na avaliação estética de Dalton Trevisan. As omissões, os cortes, a fragmentação são aspectos intrínsecos ao projeto estético do autor, sendo que o fenômeno da *repetição* nos textos parece ser a obsessão perfeccionista da sua escrita:

Vinculados a um projeto muito mais amplo que se realiza através da obra em progresso, essas variações, motivadas por necessidades internas do processo criador, têm como objetivo principal - ousamos afirmar - refletir e levar à reflexão sobre os problemas da criação literária num mundo em que tudo se transforma rapidamente, menos o homem. (BERNARDI, 1983 apud FRANCO JR., 2004: 206)

A *reescrita* obsessiva dos mesmos textos cria o que Bernardi (1983 apud FRANCO JR., 2004) denomina de uma *poética da redução*, em que o texto mínimo pretende atingir a máxima intensidade dramática e o máximo impacto sobre o leitor. A obsessiva *reescrita* dos mesmos textos, que progressivamente despoja cada texto reescrito de elementos acessórios, como artigos, preposições, conectivos, trechos explicativos, adjetivações excessivas, ações secundárias, resulta na concentração dos elementos essenciais da narrativa, isto é, nos personagens e nas ações (BERNARDI, 1983 apud FRANCO JR., 2004). Waldman (2004) também diz que a *elipse*, a pausa, o corte abrupto, as frases reduzidas, compõem as fortes marcas do estilo de Dalton Trevisan. Disso, pode-se observar um caminho de “redução da linguagem” (WALDMAN, 2004: 125).

Na organização formal de *NTCJ*, a *repetição* pode ser percebida pela retomada das mesmas palavras e expressões. Reescrevendo as frases, as unidades que se repetem vão sendo reorganizadas em outras orações, conforme são reapresentadas. Reescritas e reencaixadas possibilitam o entrecruzar dos fios que compõem a narrativa. Ao repetir termos como *calcinha*, *beijo*, *seio*, *coxas* associados a verbos como *tirar*, *pegar*, *ver*, são desdobradas novas formas de dizer sobre o mesmo. Ampliando o sentido por darem outra forma ao que está sendo falado, mesmo que falando sobre as mesmas coisas, a carga de sentidos que recebem resulta, principalmente, de um emprego particular em razão do contexto. Conotando o sexo, determinadas palavras e expressões remetem a significados alusivos, fazendo referências ao contexto lúbrico em que se encontram os personagens. Trata-se de uma linguagem figurada, cujos sentidos ficam subentendidos. Significativos nesse contexto, ao se repetirem, esses

termos adquirem uma grande autonomia de sentidos, expandindo sua significação em várias direções. *Reescritas*, atualizam o que está sendo falado. As frases vão se desdobrando, as expressões ganhando outras nuances, as ações se multiplicam, assim como as possibilidades de ligação com outros termos e expressões:

Menos uma pecinha. A **blusa**. A saia. O **sutiã**.

- **A calcinha não.**

- Coisinha mais linda.

(6, grifo nosso)

- Veja como é quentinho. **Pegue.**

Ela pegou sem entusiasmo.

(7, grifo nosso)

- Estou com pressa.

- Eu também. Então comece. **Tire a calça.**

- Com o sapato não dá.

- **Agora a calcinha.**

- Não me olhe, João. Que tenho vergonha.

(13, grifo nosso)

- **Pegue.**

- ...

(14, grifo nosso)

- Levante a **blusa**. Me dá o peito.

- Não aperte tanto. Está mordendo.

- **Tire a calça.**

- ...

- **Agora a calcinha**

- ...

(20, grifo nosso)

- Agora não fale.

- ...

- **Veja como é quentinho.**

(21, grifo nosso)

- Vamos tirar a roupa?

Sem **calça**, mas de **blusa**.

- Mostre o seio.

Ela ergueu o **sutiã**.

- **Agora a calcinha.**

- Isso não. (30, grifo nosso)

- Nossa, que mão fria.
 - ...
 - **Pegue. Veja como é quentinho.**
- (51, grifo nosso)

A *repetição* encontra na *reescrita* não só a renovação formal, mas um procedimento essencial, que multiplica sentidos ao extrair do processo repetitivo uma nova experiência no dizer. Desse processo, subjaz uma dinâmica que acontece pelo encaixe de palavras e sentidos para que o reaparecimento destes termos seja pertinente ao momento em que reaparecem. Considerando que esses elementos possuem traços significativos e uma carga expressiva que vai se acumulando na narrativa, a *reescrita* integra outros traços ao que se repete, imprimindo a esse sistema uma circularidade, ao mesmo tempo em que renova os enunciados. Assim, desse processo que ocorre em cadeia, observa-se um novo que diz sempre o mesmo, de formas diferentes. Essas reconfigurações atualizam o diálogo entre o casal. Através do que vão dizendo um ao outro, as *repetições* vão sendo percebidas nas falas, ao mesmo tempo em que vão sendo apresentadas novas formas de falar sobre o mesmo assunto:

- Dê um **beijinho**. Só um.
 - Ah, **não**. Ah, **não**.
 - Por um **beijo** eu dou o dobro.
- (7, grifo nosso)

- Tem **nojo** de mim?
- Para ela não passa de **velhinho** sujo.
- (14, grifo nosso)

- Tire a calça.
 - ...
 - **Agora a calcinha.**
 - ...
- (20, grifo nosso)

- Vire para lá. Senão não tiro.
 - Menos uma pecinha.
 - **A calcinha não.**
 - Coisinha mais linda.
- (6, grifo nosso)

- **Dá um beijo** de língua, amor.
- Você deu? Ela também **não**.
- Que bobinha.

- Decerto **nojo** de **velho**.
- Vamos tirar a roupa?
Sem **calça**, mas de blusa.
- Mostre o seio.
Ela ergueu o sutiã.
- **Agora a calcinha**.
- Isso **não**.
(30, grifo nosso)

Deleuze (1988: 58) diz que “a *repetição* é um procedimento de estilo muito mais enérgico e menos fatigante do que a antítese, sendo também muito mais apropriado para renovar um assunto”. Portanto, repetir um assunto também é renová-lo, é enxergar mais profundamente determinadas características, suas causas e consequências. Disso, a *repetição* em *NTCJ* traz na insistência no mesmo material um aparente paradoxo: só é possível dizer o novo repetindo-se. *NTCJ* é um livro obtido pela *reescrita* de elementos, e não por invenção totalmente nova. O método do autor se reveste de um valor próprio que condiz com a engrenagem interna do seu texto e com o trabalho de estilização dessa escrita. Não se trata apenas da reprodução de fragmentos repetitivos na história, mas da interação destes num todo que ganha sentido único. Assim, da conjugação de outros contos do autor, a composição reintegra fragmentos de outras obras para elaborar uma nova história.

Os traços que se repetem na composição funcionam como um controle perceptível na leitura. Entretanto, isso não se acaba em uma estrutura nem em um sistema completamente fechados, pois é pela *reescrita* do mesmo que o novo aparece. A *repetição* gera um processo de retroalimentação no texto de *NTCJ*. Os elementos que se repetem não estão apenas se repetindo. Estão, também, jogando com o leitor, quebrando suas expectativas sobre qualquer grande novidade. Disso é gerado um *efeito de semelhança*, uma constante que provoca e também renova o que está sendo lido. Desse efeito é gerado um mesmo que é sempre outro:

- Dá um **beijo** de língua, amor.
Decerto **nojo** de velho.
- Vamos tirar a roupa?
Sem calça, mas de blusa.
- **Mostre o seio**.
Ela ergueu o sutiã.
- Agora a **calcinha**.
(30, grifo nosso)

- Por que não me **beija**?
- Não gosto, já disse.
- Tem **nojo**, não é? Então só o biquinho.

Ao manso beliscão do elástico na **calcinha** responde o arrepio fulgurante no céu da boca.

- **Mostre o seio.**
Ela solta um botão.
(66, grifo nosso)

Ainda que a história fique fatalmente marcada pela falta de novidades no plano dos acontecimentos, a *reescrita* põe o texto em movimento. Como uma engrenagem da composição, possibilita o desdobramento constante e um infindável progresso da narrativa. Os termos que se repetem, ao invés de se desgastarem ou perderem o sentido, reescrevem novas formas de dizer sobre um mesmo assunto. Ao estabelecer um sistema próprio, o conteúdo principal da novela é fixado pela *repetição* linguística, liberando o sentido da forma. Daí o caráter de obra em progresso em *NTCJ*, reconhecível na medida em que o texto vai sendo reescrito continuamente. A *repetição* é uma fórmula em *NTCJ*, fazendo da *reescrita* uma operação que atualiza o texto. E o produto desse processo é o que gera e cria constantemente o novo. *NTCJ* é o resultado do trabalho obsessivo do autor em contar o mesmo experimentando a forma.

Na composição, são produzidos efeitos novos através da síntese narrativa, reescrevendo expressões, justapondo ou contrapondo frases, de modo a, num mínimo de espaço e de tempo, abarcar a maior extensão e profundidade do que se passa nesses encontros entre os protagonistas. Apesar do contexto sexual, o sexo em nenhum momento é descrito, fazendo das palavras um meio para as intenções não declaradas, ainda que explícitas. Para tanto, as falas dos personagens tecem constantes alusões ao sexo, fazendo uso de termos que conotam o sentido erótico, além dos silêncios que, muitas vezes marcado por reticências, indicam as ações sexuais do casal. Na obra, antes a obsessão em expressar o prazer que sentem os envolvidos, cada um do seu jeito, do que relatar o gozo.

Segundo Waldman (2014: 51), ao aliar *repetição*, *clichê* e redução da extensão de seus textos a cada nova versão dos mesmos, Dalton Trevisan projeta no discurso um ideal de silêncio: “A realidade é para o escritor cataléptica. Morta-viva. Porque é preciso encontrar a forma que, fixando, esteja em lugar de todo movimento. Daí, talvez, a aspiração do autor à palavra única, ao risco, ao traço, ao silêncio” desde as primeiras obras. No texto de *NTCJ*, além da *repetição*, os silêncios produzidos pela *elipse* estão entre os artifícios que conseguem, com o texto mínimo, atingir a máxima intensidade dramática. Os silêncios na obra não são apenas as palavras que vão deixando de existir, mas as palavras que, pelo poder de sugestão, vão sendo reencaixadas em novos dizeres, gerados a partir de uma intensa minimização discursiva, depositando nas próprias palavras a concentração de sentidos. “Porque o vazio

seria, então, signo de plenitude” (WALDMAN, 2014: 52). Assim, essa escrita realiza a proeza de muito dizer, pouco falando:

- Pendure a blusa no trinco.
- ...
- Agora ponha.
Ela pega e roça em volta. (14)

- Assim não.
- ...
- Aí. Bem no ossinho.
- ...
- Ai, que bom. (21)

Os termos são empregados conforme o contexto, de forma figurada, conotando o conteúdo. Quando necessário, espera-se que quem preencha de sentido seja o próprio leitor que, colado ao texto, elabora seu entendimento particular, preenchendo a seu modo os intervalos abertos pelas *elipses* ou sinalizados pelas reticências. Ainda, são nas áreas de silêncio que acontece o sexo do casal. Marcada pela *poética da redução* (BERNARDI, 1983 apud FRANCO JR., 2004), que Waldman (2014) denomina de *poética do menos*, recorrente em outros textos, a narrativa de *NTCJ* tem um rumo certo: atingir com a palavra mínima o sentido máximo. Na novela, menos sempre diz mais, sobretudo se, por sugestão, aludir ao sexo:

- Por que não deixa, amor? Dói?
Risinho oblíquo de dissimulado:
- Ara, João. Faz cócega. (16)

Nessa passagem, por exemplo, quando João pergunta para Maria “Por que não deixa, amor? Dói?”, fica subentendido de que se trata de sexo anal. O sentido é constantemente conotado e por um efeito de sugestões no texto, vão sendo sinalizadas as condutas que os protagonistas estão tendo através do que estão dizendo, um para o outro. Mesmo com o sexo eclipsado pela falta de descrições, a omissão dos termos faz com que se compreenda sobre o que está sendo falado, ainda que as palavras dissimulem o dizer. E, apesar do contexto sexual, não é recorrente o uso de termos pornográficos.

Assim, ao ser percebida a *repetição*, a leitura da obra parece não mais buscar a diferença, e sim procurar a invariação. Dalton Trevisan leva ao extremo limite a noção de abertura, criando implicitamente no texto a auto-geração da própria narrativa. Como

instruções para o leitor, a reticências sinaliza o silêncio que é ação, subvertendo os percursos tradicionais de leitura fazendo da não-palavra o significado. Disso extrai a singularidade, a *diferença* que, paradoxalmente, se produz do constante retrabalho da *repetição* (FRANCO Jr., 2004). Ao repetir, o autor rearticula todo um universo discursivo. Ao reescrever e ao reaproveitar matrizes já exploradas em outros textos seus, a *diferença* se põe como o lugar do novo, o lugar que vai gerar o sentido daquilo que é enunciado de outra maneira, por um recurso diferente. Uma forma diferente para falar sobre o mesmo, falando o mesmo de outras formas. Trata-se do sentido exercido pela *repetição* sobre o próprio sentido.

E como o autor se repete incessantemente desde o primeiro livro, ele conseguiu montar os próprios *clichês*, o próprio “funcionamento tautológico”, como ressalta Waldman (2004). Isso, em *NTCJ*, pode ser visto tanto na recorrência das expressões trazidas de outras obras como nos diversos *clichês* trazidos da linguagem do mundo real, representativos no âmbito do sexo, que aparecem, principalmente, na fala do protagonista:

- Veja como é quentinho. Pegue. (7)

- Agora ponha. (14)

- Diga: Quero mais. (21)

- Agora a calcinha. (30)

- Roce de leve. Fale com ele. (36)

- Então mostre o peitinho. (84)

- Vamos pôr nas coxas? (104)

A sexualidade e o percurso até o sexo, em *NTCJ*, também é *clichê*. Os encontros são permeados de luxúria e futilidades, mas não é recorrente o uso de termos de baixo calão. O sensualismo presente, banalizado pela luxúria e pelo amor devasso da prostituição, dá à obra um aspecto contemporâneo de cultura de massa. Segundo Waldman (2014), isso é o reflexo particular de como o autor se relaciona com a realidade. Através de mediações com a publicidade, o rádio, o cinema, o autor reintegra esses discursos à narrativa de maneira mais

ou menos processual. Ao reproduzir as mesmas formas desses discursos, também constrói a singularidade do texto.

Ao tratar do *clichê* na escrita do autor, Franco Jr. (2004: 204) diz que “os lugares-comuns, as expressões estereotipadas, os *clichês* de linguagem sublinham o traço folhetinesco e melodramático que caracterizam o universo das personagens”. O *clichê* se estabelece como resultado de um olhar que tanto avalia criticamente o material daquilo com que lida, em termos de referente, como, também, escolhe a substância linguística com a qual construirá a ilusão de imitar tal referente. Franco Jr. (2004: 205) diz que os *clichês* são a “*repetição* degradada de matrizes que, por efeito da dinâmica operada pelo *simulacro* em relação à *cópia* e ao *modelo*, degradam os dois últimos para os quais se voltam, questionando-os”. Isso, a partir da recorrente manifestação de tais elementos marcados sobremaneira pela *repetição*, assinala que, em *NTCJ*, essa avaliação não fica restrita às personagens, mas também se volta para a identificação, como *clichê*, do imaginário sexual sendo um lugar-comum, como um *clichê* social na obra.

Ao trazer para o texto elementos como os *clichês* de falas do mundo real, e, ainda mais, os *clichês* que criou na circularidade das próprias obras, o autor adapta à sua literatura uma linguagem coloquial, estilizando esses elementos para compor essa linguagem. Ao usá-los com recorrência, reescrevendo-os ao longo do texto, também evidencia o uso de chavões como algo muito comum no mundo contemporâneo, como possibilidade de consumo imediato. De todo modo, os *clichês* perpassam as mais diversas esferas do idioma e se reproduzem na maior parte dos grupos sociais e em diversos níveis de fala. Para Tognolli (2002), usamos *clichês* quando inconscientemente e, de modo automático, não conseguimos expressar algo, então o fazemos por meio de chavões. São formas fixas, que prescindem de pensamento e simbolização. “Os *clichês* não são momentâneos, pois são ingredientes do processo de produção e legitimação do mundo moderno, também dos meios de comunicação de massa” (TOGNOLLI, 2002: 11).

De início, o uso de *clichês* em *NTCJ* faz do texto literário uma mensagem acessível e possível de ser fruída com facilidade, assim como a linguagem do *mass media*. Comparando as singularidades na escrita entre Machado de Assis e Dalton Trevisan, Guimarães (2014) diz que, ao reescreverem fragmentos de discursos dominantes para a literatura, esses escritores se apropriam desse mesmo discurso, reelaborando singularmente a matéria narrada a partir das “fórmulas esvaziadas do *mass media*, no caso de Dalton, e da retórica, no caso de Machado” (GUIMARÃES, 2014: 15). Numa perspectiva mais detida da escrita de Dalton Trevisan, o

que se revela é que o escritor age como um “verdadeiro larápio, saqueando e recontextualizando as fórmulas esvaziadas do *mass media*”, diz Guimarães (2014: 15). Em *NTCJ*, reescrevendo expressões *clichês*, o sentido é vivido fazendo da previsibilidade o próprio sentido. Da “fórmula esvaziada”, os *clichês* são reescritos para o texto de *NTCJ* como uma paródia desses discursos, especialmente os da pornografia.

Pensando esse processo de *reescrita* como uma possível crítica para o tipo de linguagem que os *mass media* têm imposto à vida cotidiana dos sujeitos, o aparecimento dos *clichês* convocaria o leitor a construir o pensamento crítico sobre o que está lendo, pondo em prática, assim, uma reflexão, ainda que pela saturação, sobre as linguagens que o rodeiam e dão sentido ao mundo em que vive. E se, por um lado, por causa dos *clichês*, a linguagem em *NTCJ* tende a se cristalizar na obra, como já apontou Waldman (2014), em outros textos do autor isso acontece porque a linguagem não comporta as possibilidades de atribuição de sentido à experiência particular, estabelecendo uma ruptura entre eu-discurso-mundo e se transmutando em uma espécie de antilinguagem (WALDMAN, 2014).

Deleuze (2006: 32), para descrever essa impotência da linguagem que a literatura escancara, diz que “a verdade do nu está na máscara, no disfarce, no travestimento; o vestido é a verdade do nu. É a máscara o verdadeiro sujeito da *repetição*”. Para Deleuze (2006), a literatura se apresenta como a impossibilidade de dizer a realidade. Sua capacidade é a de dizer apenas o que mascara essa realidade, ou seja, o vestido como a verdade do nu. Ela nunca poderá dizer o nu, “pois o nu é irrepresentável” (DELEUZE, 2006: 37). 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.” (DELEUZE, 1988: 68). De tal modo que, no caso de *NTCJ*, ao serem reescritos aspectos do real, como as expressões *clichês* em circulação na esfera da realidade, o autor “veste” essa realidade, reescrevendo-a e mascarando-a como literatura. Em *NTCJ*, os *clichês* revelam expressões de um senso comum. Repetidos e reescritos, tornam-se *simulacros* no sentido de uma imitação do mundo real, adaptados para o texto literário. “Em suma, a repetição é simbólica na sua essência; o símbolo, o simulacro, é a letra da própria repetição.” (DELEUZE, 2006: 26).

Para Deleuze (2006), a imitação é uma cópia, mas arte é *simulacro*. Ela reveste as cópias em *simulacros*. E a *repetição* é o que está na base disso. Ao tratar do romance contemporâneo e também manifestamente da condição humana, atribui à noção de *repetição* toda carga de potência que “também seria a do inconsciente, da linguagem, da arte”

(DELEUZE, 2006: 8). Para Deleuze (2006), até mesmo a *repetição* mais mecânica, estereotipada e cotidiana encontra seu lugar na obra de arte. É aí que reside a perspectiva dos *clichês* em *NTCJ*, saturados na linguagem, e que se revelam *simulacros* no sentido que dá Deleuze (2006), cópias da cópia. Eles não seriam *clichês* em termos do efeito que emerge da economia interna que preside a obra, concisa e sintética, mas desde o seu processo de seleção, assinalando escolhas do autor jamais desprovidas de sentido e de valor, jamais neutras ou aleatórias (FRANCO JR., 2004). Como cópias imperfeitas da realidade, Dalton Trevisan reescreve os *clichês* em *NTCJ* não para demonstrar que configuram uma pornografia às claras, e sim que fazem parte de um lugar-comum que é o sexo, transformando em literatura o que poderia ser somente pornográfico.

Assim, constata-se que, em *NTCJ*, não apenas a linguagem, mas também o desejo sexual masculino é um exercício de simulação contínuo, cópia do *clichê*, cristalizado numa situação de conluio sexual entre um cliente e uma prostituta. Uma relação de trocas, certamente, em que o dinheiro equivale à satisfação sexual. Maria é a figura central, agente desse discurso, na perspectiva de transferir uma experiência exemplar ao leitor. O que a obra responde como impossível e, portanto, é tantas vezes repetido, reescrito, reelaborado.

A respeito dessa impossibilidade da linguagem em transferir experiências, para Waldman (2014), Dalton Trevisan trabalha o realismo em uma dobra, que denomina de “hiper-realismo” (WALDMAN, 2014: 184). Tal aproximação aqui é no sentido de que “as pinturas hiper-realistas não eram exatamente realistas porque representavam o mundo exterior, mas uma fotografia do mundo exterior” (WALDMAN, 2014: 186). O autor, assim, quebra com a possibilidade de representação que o realismo clássico prometia, trazendo para a literatura linguagens já prontas, como o *clichê*, “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: 186).

Também para Franco Jr. (2004), o processo de *reescrita* do autor pode ser lido como uma alegoria da sociedade moderna, em que todos os velhos valores são recolocados nas atuais invenções da vida para serem destruídos em seguida e, assim, continuamente. Se Dalton Trevisan se põe no encalço das contradições e das ambiguidades vividas pelo homem e mulher modernos, pela saturação de *clichês*, na criação de suas personagens anônimas, não é por outra razão a não ser falar de um mundo em que tudo está impregnado do seu contrário (FRANCO JR., 2004). E estamos todos no cerne dessa modernidade, sendo parte dela na mesma medida em que a recusamos. Que outro contexto poderia representar melhor essa

condição que não a relação entre uma prostituta e seu cliente? A Maria é a personagem sensual que ronda as formulações dos valores modernos, e sua transgressão é fazer disso – o uso do seu corpo, seja com João ou com os outros clientes - um espaço de liberdade e não algo que lhe ponha na condição de pária:

- E esse hominho?
Não faz meu tipo. Fala na mãe. Propõe casamento. Se casasse corneava o pobre todos os dias. Ele é engraçado. O braço lisinho feito o meu. Gosto de homem forte. Pelo no peito. (91)

Ainda, se para Waldman (2014) a linguagem do autor é, paradoxalmente, uma antilinguagem, a manutenção dessa fixidez, portanto, é ilusória. A *reescrita* continuará a trabalhar a renovação do texto. As *repetições* traçam espaços móveis, que só podem ser ocupados por um instante, se modificando a cada nova *reescrita*, assim como a cada nova leitura. “Oras, também assim, a ilusão é própria da arte. A fixação, o preenchimento, o prazer que se reproduzem na nudez de um face a face, entre obra e leitor.” (ZUMTHOR, 2000, p. 53).

1.1.1 Maria e João revisitados

Ainda que fixe a linguagem (WALDMAN, 2014), a leitura de *NTCJ* antes causa um estranhamento por se negar, a todo o momento, a fixar uma identidade específica aos personagens. De outras obras de Dalton Trevisan, repetem-se os nomes João e Maria, algumas características físicas como a “mecha prateada” (12), “a unha branca leitosa” (22, 31), a profissão que remete a um “doutor” (6), o “cabelo branco” (5), mas, conforme a história avança, os personagens vão revelando comportamentos e trajetos diferentes dos outros textos. São raras e espaçadas ao longo da narrativa as características físicas que são atribuídas aos protagonistas. Sobre Maria, ainda se sabe que os olhos são “azuis, dois pintassilgos” (32), a cor do rosto “creme pálido” (14), “peitinho rosado, bico pequeno” (13); e que, de costas, sem olhar, “parece um menino, só que cabeludo” (6).

Na ponta do sofá, pezinho cruzado, mecha prateada no cabelo castanho.
(12)

- Como é? Sumiu? Penteado novo, hein?
Crespinho, repartido ao meio.

- É a moda.
- Melhor que a mecha. Por que essa unha branca? (31)

Do personagem João também são poucas as características físicas mencionadas. Além do “cabelo branco.” (5), sabe-se que é um homem baixo: “Ah, bandida. Ser baixinho é padecer numa coroa de espinhos” (9); “O baixinho de todas as paixões e nenhuma correspondida” (10). Também se fica sabendo que é casado, com filhos e, por isso, ninguém pode ter conhecimento da relação com Maria: “Sou casado, tenho filhos” (41). Esse processo de fragmentar e espaçar as informações lógico-discursivas do enredo, como as marcações de tempo, de características materiais, de detalhes do local, conduzem a novela por uma dinâmica em que deixam de ser importantes os subsídios descritivos da história, evidenciando o plano das ações entre os personagens. Deixando de informar o leitor acerca desses aspectos, o autor redimensiona o campo de percepção da narrativa, jogando às favas a importância desses elementos limitadores, pondo em evidência muito mais a linguagem e as ações do que os descritivismos:

- Me dá o seio.
- Ela deu.
- Agora o outro.
- ...
- Não tenha vergonha. Faça o que eu digo.
- Aí, não. Tenho cócega.
- É aqui, amor? (30)

Exemplo do resultado dessa dispersão de informações está no artigo de Pellanda (2014) sobre *NTCJ*, no qual ele define João como um advogado e seu local de trabalho um escritório. Na nota sobre o lançamento da obra, os editores da Record entendem João como um dentista de classe média alta, que trabalha num consultório. Na edição impressa, não há notas introdutórias, nem apresentação nas orelhas do livro, a não ser passagens do próprio texto. Essa falta de mediação inicial, entre obra e leitor, em Dalton Trevisan é recorrente, já que muitas de suas obras não trazem prefácios, apresentações, nem mesmo informações sobre o autor. Em *NTCJ*, ainda que os nomes ressoem aos míticos personagens de outros textos, cada voz, lado a lado, oferece um modo de despersonalização. Além dessas características que dão alguma materialidade aos protagonistas, não são acrescentadas mais informações. Também não há descrições sobre a sala do João, onde acontecem os encontros. Assim como o narrador, a materialidade de João e Maria vai sendo construída pela voz deles, no jogo do diálogo que os coloca em cena. Destituídos de aspectos materiais, a história que se lê, na

verdade, está sendo ouvida. De todo modo, o que parece importar, de fato, não são as características dos personagens, nem de tempo ou ambiente, e sim o que estão dizendo e como estão dizendo. A produtividade do texto está no jogo da conversa entre eles em que, muitas vezes, o dizer nada é o que diz tudo. A presença desses envolvidos está na voz que enunciam. Por ora, foram localizadas apenas referências de que João é um doutor, o que sugere uma assimetria entre os protagonistas, e que seu local de trabalho é uma sala, onde ocorrem os encontros furtivos:

– Agora é tarde. Escute as vozes na sala. Uma mulher falando.
Quanto mais gente na sala, mais gostoso. (16)

A sala de espera está cheia de clientes aguardando para serem atendidos. João é um dos homens com quem Maria se encontra por dinheiro, mas o encontro com ele se distingue da sua relação com os outros por uma questão particular: João é o ouvinte certo das suas histórias. Ela vai lá também para contar. Em resposta às perguntas que João faz - "você vem porque gosta? Ou pelo dinheiro?" (17) - Maria sempre diz que é pela amizade dele. Ele permite que ela fale. Ela não demonstra nenhuma satisfação em realizar o ato sexual, mas tem prazer em falar sobre si, prazer em narrar sobre o que ela faz com os outros homens. Com a repetição dos encontros, nos momentos em que estão juntos, cada vez mais passa o tempo contando a João suas aventuras amorosas. Em *NTCJ*, a busca pelo prazer está no centro dessa relação, e é antes de tudo como linguagem ou como possibilidade de linguagem. Os personagens sentem mais prazer em falar sobre o sexo do que praticá-lo. Parece uma declaração de que o mundo simbólico da fabulação seja o único lugar possível de algum prazer. A vida, especialmente da Maria, vira uma fantasia, que já não é mais vivida e em tudo passa a ser imaginada, e que precisa ser contada por ela a todo instante.

Maria está sempre pedindo cigarro e dinheiro. O noivo paga o cursinho, mas é com o dinheiro dos favores sexuais com João que consegue viver em Curitiba. Por isso, sempre o cuidado: "Olhe João. O que nós fazemos. Nem os passarinhos podem saber" (28). João paga o dobro por um beijo. Maria não gosta, não sente prazer, é chamada de fria. "Culpa do negrão. Fiquei assim. Igual minha mãe. Nervosinha" (8), ela se explica. De todo modo, com a *repetição* dos encontros, não é a intimidade sexual que cresce, pois essa já está definida desde o primeiro momento. O que acontece é uma inversão de disposições, em que João, que antes tanto falava sobre a própria excitação, passa a ser o ouvido para o prazer verbal dela. Maria conta para João sobre o seu estranho noivado com o sargento André, mostra que quase

apanhou dele, que chorou noites seguidas - “Esta marca na testa? O que é? / A pulseira do relógio dele” (24). Enquanto vai dramatizando os acontecimentos, João vai dando ordens:

- Outro dia eu chorei tanto.
- Chorou, anjo? Por quê?
- Da vida, João. Passei a manhã chorando. Sabe que...
- Agora não fale.
- ... (34)

- Tire a blusa.
- Já vem você. Não tiro.
- Bem ele gosta que tanto se negue.
- Então mostre o peitinho. (84)

Maria vive representando papéis, mas todos eles buscam confirmar uma visão inocente que pretende imprimir de si mesma. A personagem diz que não contou ao padre a verdade, que só falou nome feio e desobedeceu a mãe:

- Quem te confessou?
- O padre Tadeu.
- Contou o que nós dois fazemos?
- Credo, João. Conte que disse nome feio. Que desobedeci minha mãe. (39)

Entretanto, há sempre um fundo de dissimulação, de ironia, que reverbera nas falas da protagonista. Também uma suposta virgindade é trazida como matéria na conversa. Assunto recorrente em outras obras de Dalton Trevisan – *Virgem louca, loucos beijos* (1980), *Mirinha* (2011), *Abismo de Rosas* (1976) - em *NTCJ*, para os namorados com quem Maria tem interesse em se casar, ela garante que é virgem. Também é com ironia que o texto aborda a condição de prostituta da protagonista:

- Ah, se ele soubesse...Ainda garante que é virgem?
- A moça que não se cuida, a moça fácil, está perdida. Se for para a cama com um homem...triste de mim. (39)

- Me diga, Maria. Mas não minta. É mesmo virgem?
- Caçoando e sorrindo.
- Às vezes tenho minhas dúvidas. Um estudante de medicina que me adora. Peço um exame das partes baixas.
- ...
- Depois te conto o resultado. (82)

- Às vezes me dá vontade de virar puta.
- Sabe que não resolve? Já viu puta rica?
- E não vi? No meu prédio duas delas de carrão novinho.
- E depois que as rugas chegam? Adeus, puta.
- É. Eu preciso casar. (84)

Assim, se no início da história a voz do João era predominante, ao longo da novela isso se inverte. Maria que antes se calava para agir, fala cada vez mais. Maria se faz de ingênua, mas vive contando coisas que demonstram sua completa liberdade, e alguma perversidade, nas relações amorosas mais tumultuadas e incompletas que mantém. Ela rearticula histórias, redimensiona espaços de inventividade dentro desse universo tão restrito que se torna a obra. Tudo o que ela conta tem o intuito de reafirmar aquilo que ela pensa que é e, assim, só conta o que lhe convém. João é o verdadeiro ouvinte da Maria. Parece que só ele tem essa disposição em ouvi-la. Ao invés do padre, para quem Maria conta apenas o supérfluo, a protagonista confessa seus pecados, e com prazer, para João. João é seu verdadeiro confessor. Ele é amante e confessor, e antes confessor que amante. Ele não a absolve e, ainda, em muitos momentos, é o motivador das suas histórias. Não existe profundidade, reflexão, auto-crítica de nenhuma parte. Só o despojamento de um discurso gerado no interior da *repetição* dos encontros. Com o predomínio da voz da Maria, quem se cala é João. Parece que João investe na esperança de uma hora em que vai chegar o fim, Maria vai ter de parar de falar e aí então eles vão transar:

- Só comigo acontece. Não tem um comprimido? Ai, que dor de cabeça. Latejando bem aqui.
- Pare de se queixar. Agora não fale. Fique de botinha. (47)

Cada vez mais, as histórias da Maria vão transformando o ambiente da ação do sexo em um espaço de fala. Se, no início da novela, o ato sexual ocorria sem muita enrolação, agora é João quem se cala, sendo esse comportamento sinalizado no texto pelo mesmo recurso de reticências que antes indicavam a mudez da Maria. As falas da protagonista vão se alargando, se estendendo, trazendo inclusive outras vozes. O texto não dá conta desse amontoado, recorrendo a registros gráficos como o *itálico* e as *aspas* para marcar essas falas externas:

- Nem te conto, João. Cansei de ficar em casa. Fui visitar o meu irmão casado. *Sabe quem saiu daqui? O Nando. Veio exhibir o blusão de couro. Ficou quase duas horas. Por pouco você não dá com ele. Insisti que tomasse*

café. Ele se desculpou. Tinha um compromisso. Esfregava as mãos. Estou com pressa. “Ah, é? Decerto foi atrás de mulher”, eu respondi. Chateada, voltei para casa. Na praça pego um táxi. Diante da lanchonete, na esquina, vejo o carrinho encostado. Esse carrinho meu conhecido até no escuro. “Pare na esquina.” Achei que o Nando e o Tito estavam lá dentro. Queria fazer uma surpresa. Nossa, João. Não imagina o susto. (179)

Entretanto, são sempre vozes filtradas pela fala da protagonista, sendo que em nenhum momento esses nomes a quem Maria se refere entram em cena, de fato. Como uma espécie de Sherazade, da lenda das *Mil e uma noites*, a moça vai adicionando histórias, e em muitos pontos chega a se contradizer, mas o que fica evidente é que ela expressa um prazer cada vez maior no ato de falar. A protagonista também revela traços de outra figura famosa da literatura: a Capitu, de Machado de Assis. Para tanto, há marcas textuais que referenciam, assumidamente, a essa personagem:

- Por um beijo eu dou o dobro.
- Olhe que **sou cigana**.
- Também sou.
- (7, grifo nosso)
- Por que não deixa, amor? Dói?
- Risinho **oblíquo e dissimulado**.
- (16, grifo nosso)

Em *Até você, Capitu*, de 2013, Dalton Trevisan se mostra particularmente interessado pela mítica personagem, em contos e ensaios sobre Capitu. Em *NTCJ*, o comportamento oblíquo e dissimulado da protagonista são características da sua simulação, em resposta aos pedidos do João. Maria, então, reproduz uma conduta fingida, que disfarça a frieza, encobrendo seu desinteresse em transar com ele. O fingimento é aceito nessa conversação como uma verdade efêmera cuja validade se desvanece diante da prostituta que encena e do cliente para quem pouco importa esse falseamento. A sedução artificial da protagonista surge desse fingimento, desse falseamento declarado. A verdade e a falsidade deixam de ser pontos fundamentais de valoração para se tornarem, no âmbito do discurso, a declaração que alimenta esse discurso, trazendo na enunciação um enredamento que articula esse falseamento. O fingimento é uma condição fundamental para sua atuação:

Sorri, encabulada.
- Responda. Você gosta?
Baixa mais a cabeça.
- Gosta ou não?
Quando mente, o olhinho vesgo. Lá do fundo da alma:
- Gosto. (13)

Isso remete ao que diz Guimarães (2014: 15), a respeito da escrita de Dalton Trevisan dialogar com a de Machado de Assis, no sentido de que “ambos são mestres na manipulação dos intervalos entre as instâncias narradoras e a matéria narrada”. No caso de *NTCJ*, a manipulação desses intervalos é o que dá sentido ao que fica apenas subentendido no texto, ao que é alusivo na linguagem. O “olhinho vesgo”, que sugere o olhar oblíquo, enviesado, de alguém que não olha diretamente nos olhos, que está dissimulando, reverbera como uma imagem da figura capitulina no fingimento da protagonista de *NTCJ*. O que, de quebra, conduz o leitor à dúvida, ao engano. Capitu é uma personagem mítica por ser representativa de uma dúvida, e isso é trazido para o comportamento da Maria, cuja obliquidade e dissimulação se referem ao tipo de conduta que mantém quando tem que atuar como prostituta e atender o cliente João.

Além dos traços da Capitu machadiana, Maria também se assemelha em alguns aspectos com a figura de Sherazade, personagem pela qual Dalton Trevisan também já mostrou interesse em outros contos. O processo de *reescrita* da personagem Maria vai tomando de empréstimo uma característica fundamental da mítica protagonista do conto árabe: a necessidade de contar. Maria age como a própria Sherazade nos encontros com João, contando uma história após a outra, para ludibriar seu destino certo. Ambas vão narrando, enrolando os ouvidos alheios, retardando o fim que as aguarda. O gesto de contar se revela, para as duas personagens, uma ação não apenas de sobrevivência, mas uma forma em que podem exercer uma conduta sedutora e ainda prazerosa. Ainda, Maria também procura um sultão, mas no sentido sumário da palavra, como sendo um homem que tem muitas amantes:

- (...) Já contando, sem luxo: *Tenho três filhos. Com três mulheres diferentes*. Um sultão, João, caiu na minha vida. (95)

Assim como o sultão do conto árabe, João até se entretém com o que ouve. Mas, se no Rei Shariar há o ensejo amoroso advindo da relação com a fala de Sherazade, para João o entretenimento é outro, relativo somente ao sexo. De todo modo, em *Mil e uma noites*, a salvação veio pelo fio de narrativas sedutoras, enredando pela fala e pela fabulação o ouvinte atento, que não poderia querer outra coisa, senão ouvir indefinidamente histórias. Foi assim

que Sherazade salvou a si e às jovens de sua cidade. Contando histórias para o Rei Shariar que tinha condenado a todas elas, não só ela salvou, como no final das mil e uma noites o Rei se apaixonou por ela tornando-a sua favorita. Não é, portanto, só o ato de contar que faz perdurar a vida, mas a maneira de seduzir quem ouve, fazendo com que continue desejando ouvir mais e mais histórias. Dessa relação entre contar e ouvir, Maria propõe também ao leitor a posição de sultão, ouvindo suas histórias e sendo ludibriado por elas, pois de algum modo também são sedutoras. Pensando as narrativas tradicionais, Todorov (2006) escreve sobre *Mil e uma noites*:

A opacidade do processo de enunciação recebe, no conto árabe, uma interpretação que não deixa dúvidas quanto à sua importância. Se todas as personagens não cessam de contar histórias, é que esse ato recebeu uma suprema consagração: contar é igual a viver. O exemplo mais evidente é o de Sherazade, que vive unicamente na medida em que pode continuar a contar. (TODOROV, 2006: 125)

Para Todorov (2006), o processo de enunciação do conto árabe tem importância fundamental, como motivação da vida, e que por isso se repete e também é sedutor. Em *NTCJ*, a relação entre narrar e viver se estabelece no sentido de uma busca dos envolvidos por um prazer constante, seja sob aspectos sexuais e dos desejos, como também dos desencontros e das frustrações. A obra assinala o poder que a fala e que o gesto de contar exercem sobre a leitura, por isso é importante falar, contar sempre, mesmo quando parece que já não se tinha mais o que dizer. Falar a mesma coisa, dizer diferente, emendar, mas não deixar de contar. Enredar o leitor de tal forma que ele nunca mais pudesse se livrar das histórias da Maria, e ainda sim, se reconhecer na excitação do João.

Maria, ao integrar traços ficcionais de outras personagens, assume características que também definem essas outras protagonistas. Ressaltando determinados aspectos – a obliquidade e a dissimulação capitulina e a sedução de contar histórias de Sherazade - ecoa uma memória ligada aos traços mais relevantes dessas figuras literárias. Ainda sim, Maria é também a Maria de outros textos de Dalton Trevisan, construída a partir de uma matriz que o autor repete em tantas outras obras e que, ao ser reescrita na novela, vai assumindo outras faces, como essas que remetem a essas personagens da literatura.

Ainda, como afirma Moraes (2016), há uma aproximação inegável entre o universo da prostituição e o mundo do teatro, que ganha contornos particulares na literatura conforme se consolida a modernidade na Europa. Os paralelos entre prostitutas e atrizes tornam-se cada vez mais frequentes no decorrer do século XIX, o que no Brasil acontece na virada para o século XX, quando se ampliou sensivelmente o imaginário literário em torno do amor venal.

Essa mudança de perspectiva da prostituição como moldura da condição marginal da mulher para a cortesã “portadora de muitas faces”, como uma “interrogação vertiginosa, excedendo as fronteiras da fabulação literária”, diz Moraes (2016: 293), veio com personagens como a do conto *Singular ocorrência* (1883), de Machado de Assis. Para Moraes (2016: 295), Machado “pode ser considerado o primeiro autor do país a representar a prostituta fora dos padrões fixados ao longo do século XIX”. Com a protagonista Marocas, o escritor instaurou um marco na fabulação brasileira em torno dessa personagem, operando uma virada definitiva na imagem literária da prostituta (MORAES, 2016). Isso também aponta para a lógica teatral que passa a compor a dinâmica da prostituta em relação à trama, no sentido de que figuras como a da personagem machadiana agem como atrizes nesse espaço de encenação em que acontecem as relações de venalidade, principalmente “por meio de um léxico totalmente adequado ao *métier* teatral” (MORAES, 2016: 299). Diante da multiplicidade dos papéis que as prostitutas passam a representar no âmbito literário, essas figuras confundem os intérpretes e isso acontece, antes de tudo, porque elas também confundem os personagens com quem contracenam (MORAES, 2016). “Seria o caso também de reconhecer que ela desempenha sua profissão como uma atriz” (MORAES, 2016: 300). Do mesmo modo, como analisa Moraes (2016: 301) em *Singular ocorrência* de Machado de Assis, é também o que se observa em *NTCJ* de Dalton Trevisan, em que a função do intertexto nessas obras, fundamental e estruturante, é a de “chamar a atenção para a *performance* da personagem”, o que nos remete a aproximação “entre o teatro e o amor venal, ou melhor, entre a atriz e a prostituta, ambas tão afeitas às artimanhas da dissimulação”.

Assim, ao passo que o autor apresenta em *NTCJ* um tema universal - a prostituição - constrói também uma protagonista contrária ao estereótipo da prostituta vitimada. Maria, fazendo-se passar por aquilo que o cliente quer, assume a autonomia de uma sedução estereotipada de prostituta fingindo, “metamorfoseando-se nas imagens que os olhares masculinos projetam sobre seus corpos”, como diz Rago (1991: 29). A prostituição pode ser vista, em *NTCJ*, como o espaço da encenação, da dissimulação. É justamente aí, nesse espaço que poderia ser de exploração, que há um salto significativo para a visada da protagonista: a prostituta que antes se calava e se submetia aos pedidos do freguês, passa a ser a dominadora, através do fingimento. Maria, então, é um corpo que encena, que representa outra personagem que não ela mesma. É o corpo da protagonista em ação que encarna uma exibição do desejo do outro. Personagem superior e sedutora, o fingimento funciona como o móvel principal de sua afirmação:

Ela tragou fundo, beijou-o, soltou-lhe a fumaça na boca. Ele ergueu a blusa até o seio empinadinho.

- Não. Deixe que eu tiro.

- Quero você nuazinha.

A blusa pela cabeça sempre despenteia.

- Vire para lá. Senão não tiro.

Menos uma pecinha. A blusa. A saia. O sutiã.

- A calcinha não. (6)

É pelo artifício de assumir os desejos de João que Maria explora os seus pontos fracos, dando continuidade a essa relação por todo o livro. Contando ou sugerindo aquilo que o homem gostaria de ouvir – entre a permissividade e a negação, meneio sedutor em que o *não* sugere o *sim* - seu comportamento, a princípio, é marcado pelo estereótipo e pelo lugar comum. Afinal, tratando-se de uma prostituta que atende o cliente, qual seria o seu comportamento se não uma encenação de um prazer fingido, para atender as expectativas desse freguês? Isso também expressa aspectos das fantasias masculinas, pois via narrativa, é revelado um perfil das imagens estereotipadas que constituem o imaginário erótico do João e do narrador. O que *NTCJ* nos apresenta é um painel que parodia as imagens preconcebidas que se tem da prostituta e das fantasias de um cliente. É visto, então, o protagonista que, na excitação de seu desejo sexual, enxerga apenas uma paisagem cristalizada dessa relação e se submete aos caprichos dessa prostituta, especialmente quando ouve as histórias dela. Disso, *NTCJ* mostra a prostituição enquanto palco de um exercício de liberdade, mesmo que restrita. Nele, a mulher faz do que poderia ser sua rendição uma maneira de resistência e de obter alguma satisfação.

Ao fazer contracenar a temática sexual com o dinheiro, trazendo para a literatura essa relação como um mecanismo explícito e repetitivo, a obra toma pelo desconcerto os paradigmas sociais. Alimentando a imaginação com conteúdos eróticos que, geralmente, são repudiados, a imagem ilusória do amor romântico e da idealização do matrimônio é forçada pela contramão: “Se você casar, continua vindo aqui?” (22); “Se casar, anjo, você o engana, não é?” (42). Esse registro, ainda, contracena com as expectativas da Maria, que indicam algum anseio por se casar. Mas ela não muda e sempre está trocando de par, se envolvendo com diversas pessoas. Rosalino (2002: 47), sobre a temática comum do escritor, diz que “Trevisan não se interessa por problemas metafísicos. Para ele só interessam os recortes do cotidiano, onde brota a violência, o sexo, o desprezo, o desamor. João e Maria são os protagonistas símbolos do trágico” e a “negligência das atribuições maternas tradicionais, por exemplo, é uma das formas assumidas pela crise do papel da mulher dentro do casamento e da

família em sua representação nas obras” do autor. Assim, em *NTCJ*, a mulher, no adultério, encontra o prazer e a liberdade sexual, além de sua afirmação enquanto indivíduo.

Outra particularidade é que o discurso da Maria também funciona como uma paródia do discurso que todo frequentador de prostitutas já ouviu alguma vez. Discurso esse que não precisa ser verdadeiro, mas sintonizado com a predisposição do cliente. Em *NTCJ*, o autor nos dá a conhecer não apenas a trajetória de uma mulher, mas as idiossincrasias do “macho brasileiro”, como diz Sanches Neto (1996: 63). Ainda mais, o olhar masculino na literatura que sempre viu a mulher, especialmente a prostituta, de acordo com o seu próprio ponto de vista, tornando-as personagens criadas à imagem e semelhança dos autores (SANCHES NETO, 1996). Com *NTCJ*, o autor contribui para a desestruturação desse olhar masculino, pois traça um risível perfil do imaginário do “macho”, através de uma história que fala sobre a submissão desse mesmo “macho” diante do próprio desejo sexual e dessa prostituta, que toma o controle da situação a ponto de mandar o cliente se calar para ouvi-la:

- Esse não é o que...
- Não me atrapalhe, João. Ele disse: *Não quero nada. Sei que é virgem.* [...]
- ... (81)

- Dá um beijo. De biquinho. Assim.
- Assim não.
Mais que ódio, só desprezo.
- Agora, escuta. Eu amo o Lúcio.
- ... (46)

- Uma novidade para te contar.
- Não diga que ele voltou.
- Que nada. Um novo amor. (102)

Para Maria, prostituir-se é um trabalho que a mantém em Curitiba. Embora pretenda se casar, desfruta da liberdade de se relacionar com diversos homens. Conhecer cada homem é uma possibilidade de reescrever um novo texto, ainda que repetindo as mesmas expectativas e frustrações vividas nos casos anteriores. Sanches Neto (1996), refletindo sobre a impressão que pode haver de uma apologia ao machismo quando se leem as histórias de Dalton Trevisan, afirmou que o poder do homem é um fingimento para manter as aparências. Em *NTCJ*, se há algum poder do João sobre Maria, este não passa da medida de quanto paga pelos favores sexuais dela. Muitas vezes, por um beijo dá o dobro, e ainda hesita em dar “uma nota a mais” para que Maria não fique mal acostumada. Os limites do que a protagonista aceita

fazer com João são sempre imprecisos. Quando pergunta “Por que não deixa, amor? Dói?” (16), referindo-se ao sexo anal, não há resposta, não se sabe se Maria aceita ou não os pedidos mais impudicos do João.

De tal modo que não parece ser possível classificar o texto de *NTCJ* como machista ou feminista. Os desejos sexuais e as transgressões morais afetam os dois gêneros indistintamente na novela. Na obra, não há defesa ou acusações a João e Maria. Não há juízo, mas também não há remissão. Sanches Neto (1996: 41) afirma que “as relações de poder, efetivamente, se manifestam no cerne dramático-cômico destas histórias, mas sem que o autor defenda esta ou aquela causa, pois está interessado em fazer uma radiografia imparcial das podridões matrimoniais”. Assim, *NTCJ* propõe desde o início que os propósitos estritamente individuais – João no sentido do sexo, Maria sobre o dinheiro e a possibilidade em ter alguém para lhe ouvir – são pontos positivos para a harmonia e a continuidade dessa relação. A conduta do João de se servir de prostitutas – ao menos da Maria – não muda em nenhum momento. João é um “usuário” desse tipo de serviço, embora seja casado. Maria encena sempre o mesmo comportamento fingido, negando o beijo na boca, se recusando de pronto a tirar a calcinha, mas, ainda sim desperta algum desejo constante no homem. E assim se passam, com poucas variações, um tempo mais ou menos determinado dessa relação, do momento inicial em que Maria começa a frequentar o cursinho até as primeiras aulas de anatomia na faculdade. Sem resolução definida para os personagens, a obra propõe um final aberto, dando a entender que os encontros pagos continuarão a se repetir.

1.1.2 O narrador e a voz permutável

Segundo Deleuze (2006), para uma dinâmica de movimento no texto literário, a ação relacional entre os personagens deve ser direta, sem as mediações que, em geral, são feitas pelo narrador. Frente a frente, os personagens são a própria narrativa. Em *NTCJ*, a escassez de mediação na novela, em que o narrador pouco fala e, em muitos momentos, se funde ao personagem João, torna as principais vozes envolvidas na história ativas em uma mesma circunstância. Com o mínimo de interferências, os protagonistas encenam somente o que são, sem intervenções de terceiros, articulando os acontecimentos às próprias vivências e, especialmente, as ações relacionais um com o outro. Através do *discurso direto livre*, o narrador que pouco aparece, ora assinala uma perspectiva externa aos personagens para

descrever a cena, ora toma o foco para si e reverbera a mesma perspectiva do protagonista, através do uso da primeira pessoa. Dotada de um enfoque duplo, a voz do narrador cria uma perspectiva externa aos personagens, mas em algum ponto é introduzida sua voz mediante a mudança de enfoque:

- Não me olhe, João. Que tenho vergonha.
Creme pálido. **Ele** ergue a blusa, ela o sutiã. O peitinho rosado, bico pequeno.
(13, grifo nosso)

- Seja boazinha, anjo.
Nem anjo nem boazinha. Um pouquinho arfante. Estremece o pobre corpinho. **Ele** sem paletó, gravata frouxa. Óculo aberto na mesa.
(14, grifo nosso)

- Cuidado, você.
Geme, vira o olho, suspira. Agarrado na mecha preciosa. Ai, **eu** morro. Ela, bem quietinha.
(15, grifo nosso)

- Assim não gosto, João.
Já rabiosa, encolhida no sofá. Pelo tremor de pálpebras, **eu** sei. Aos beijos **me** perco nas voltas da coxinha arrepiada.
- Que maravilha.
(188, grifo nosso)

Em decorrência disso, a relação entre narrador e personagem se estabelece ora pela proximidade, ora pelo distanciamento, o que repercute na relação entre personagem, narrador e o que está sendo narrado. Na escrita de Dalton Trevisan, Waldman (2014) se refere à particularidade dessa relação entre o narrador e o narrado da seguinte forma:

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. (WALDMAN, 2014: 152)

A proximidade resulta da necessária interação entre narrador e leitor, cabendo ao narrador a tarefa de perseguir a história para apreendê-la. Em *NTCJ*, esse narrador é

provocativo, muitas vezes se dirige diretamente ao leitor. É uma voz que perambula entre os focos. Assim, seu distanciamento decorre das fissuras desse discurso, em que a permutação da sua voz com a do personagem e a do leitor desarticulam as certezas alcançadas pelas trocas ao nível da diegese, conforme essa manipulação sob a qual ele concebe a própria presença na história e organiza a sua fala:

- Diga que me ama.
O pior é que ela vê a coroa do velhinho.
- Pelo menos agora. Fale, amor.
Você diz alguma coisa? Nem a doce ingrata.
(85, grifo nosso)

As particularidades do narrador na escrita de Dalton Trevisan vêm sendo observadas em diversas análises, desde Waldman (2014) e Bernardi (1983 apud FRANCO JR., 2004). Na ficção, em geral², a presença da voz narrativa constrói uma voz em um plano distinto ao dos personagens, projetando outra perspectiva dos acontecimentos, a partir do foco individual. Ao contrário, em *NTCJ*, a distância entre narrador e o personagem João muitas vezes é anulada. A voz do narrador, por vezes, entra em jogo na conversação como uma voz amarrada à excitação do João, e não somente como uma voz externa à narrativa. O narrador fala como se estivesse não apenas assistindo, mas participando da cena. Essa voz aparece no diálogo, em *discurso direto livre*, para encadear – e não interromper – o que está acontecendo entre o casal:

- Ponha.
- Tenho medo.
- Só a pontinha.
Ela pôs só a pontinha: entrar a uma virgem é perder-se no abismo de rosas. (9)

Pequena, mas braba.
- Quem tira sou eu.
Quero ver essa cadelinha gemendo. Hoje é teu dia, sua querida putinha. Só que ainda não sabe. (30)

Na primeira passagem, diante da cena lúbrica entre os personagens, a voz do narrador aparece para reiterar a fala do João – “Só a pontinha. / Ela pôs só a pontinha”. Em seguida, o

² A exceção seriam os casos de narrador-personagem, mas, ainda sim, ao passarem de personagem para voz narrativa, há uma mudança de foco, de planos narrativos, destacada da dos personagens.

narrador transita para o modo impessoal através do uso do verbo que sugere a defloração da Maria: *entrar*. O uso de *entrar* no modo impessoal demarca o verbo sem sujeito próprio, uma enunciação que se dissolve na voz do narrador e na do personagem. No fragmento seguinte, o narrador enuncia expressando a excitação como uma voz da consciência do João, compartilhada somente com o leitor:

Ganindo ali na porta do paraíso perdido e achado – olho aberto que nada enxerga.

- Fale, amor.

- ...

Na hora, sim, nem precisa pedir; ela uiva, uma verdadeira cadela. (85)

Waldman (2014) ressalta a importância desse processo ao longo das obras do autor, apontando que essa permutabilidade de falas, que podem tanto partir de uma voz como de outra, leva à pergunta sobre “quem é o sujeito da enunciação”:

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: 143)

A supressão da mediação observada por Waldman (2014) e que acontece em *NTCJ*, expõe o personagem enquanto sujeito ao mesmo tempo em que este se expõe como seu próprio suporte. Assim, ora a fala do João ressoa como uma voz interna, sugerindo ser ele o próprio narrador, ora como a fala em diálogo e em ação com Maria. Essa perspectiva é apresentada ora como uma voz que age e fala, ora como uma consciência íntima do personagem, tendo em vista que a situação não se altera com a mudança da terceira para primeira pessoa, e vice-versa:

Casaco azul-marinho, blusa creme, calça cinza. Quanta saudade **meu** amor.

- Estou com pressa. Não posso demorar. (59, grifo nosso)

- Gosto que você diga.

- O que vim fazer aqui? Hein, João? Estou com pressa.

Ele chaveia duas vezes a porta. (60, grifo nosso)

- Venha mais perto.

Ela se reclina molemente no sofá.

- Não faça luxo. Gema. Grite, amor.
Olhe **eu** aqui, ó Senhor. De joelho e mão posta. (85, grifo nosso)

O que sopesa na absorção do narrador à matéria narrada é a sua relação de pertença ao plano narrativo do João, o que repercute no plano do leitor. E o que não se conserva é a mediação, que define e separa o sujeito da enunciação do sujeito do enunciado. O narrador, então, em muitos momentos, soa como uma voz propulsora, que reitera o discurso do protagonista, participando ativamente dele. Ao invés de observador da cena, se torna funcional nela. Manifestando-se ao mesmo tempo como personagem, cúmplice, crítico do universo narrado, nivela-se ao plano do João para participar ativamente do acontecimento:

- Dói a garganta. Cada vez que você engole.
Ai, putinha querida. Dói cada vez que você engole – isso não é amor?
(47)

Em *NTCJ*, a manifestação do narrador acontece por uma voz que não se coloca em posição de alguém interessado em transmitir uma história. O narrador constrói e vivencia a narração situado na perspectiva da sua própria excitação, tecendo, assim, a narração de um desejo que lhe escapa todo o tempo, pois a relação entre quem narra e o objeto do relato transfigura nele continuamente.

Quando se trata do texto de ficção, em geral, existe um amontoado de vozes, que vão do narrador às personagens. De tal modo que, a passagem de um emissor a outro pode alterar todo o jogo de relações internas ao texto. No rastro de Bakthin (1979 apud WALDMAN, 2014), para quem o texto literário deve ser visto como um jogo dialógico, um espaço de tensão criado pelo confronto de duas vozes – a do *eu* e a do *outro* – *NTCJ* rompe com a fala em geral autoritária e dogmática, que caracteriza o narrador ficcional. Na obra, a permutabilidade entre o discurso do narrador e do protagonista se move na direção de que se preserva a integridade do discurso do personagem. Como um jogo entre as vozes, o discurso de um não é capaz de impregnar o contexto do outro, o que Waldman (2014: 66) se refere como um “movimento que acentua o valor do discurso referido”. Em *NTCJ*, os discursos do narrador e do personagem ora se aproximam tanto a ponto de se confundirem, ora se distanciam soando como vozes distintas. Com a oscilação do foco narrativo, há um movimento sutil entre as vozes, cujo efeito, muitas vezes, faz soar uma voz que carece de rosto, “a figura de uma não figura”, parafraseando Waldman (2014: 67). Portanto, a densidade

própria do discurso do narrador ora se dissolve na voz do João, ora na do leitor, apagando os limites entre os discursos.

1.2 Repertório e aspectos performáticos

Na perspectiva do texto literário, diz Zumthor (1993) que a gramática é uma *memória do corpo*:

[...] a existência de uma lembrança orgânica das sensações, dos movimentos internos do corpo, ritmo do sangue, das vísceras, toda essa vida impressa de uma maneira indelével em minha consciência penumbral daquilo que eu sou, marca de um ser a cada instante desaparecido, e, no entanto, sempre eu mesmo. (ZUMTHOR, 1973: 79)

No tumultuado e inapreensível processo de recepção, há um pré-reconhecimento particular do leitor. Zumthor (2000) aponta para uma noção de Merleau-Ponty para tratar de uma inteligência sensorial do corpo, um reconhecimento *antepredicativo*, ou seja, uma acumulação de conhecimentos que são da ordem da sensação e que, no exercício da leitura, constitui um fundo de saber, em constante construção sobre uma memória sensorial que o corpo vai adquirindo ao longo da vida, conforme as experiências que tem.

E não somente o conhecimento se faz pelo corpo, mas ele é, em seu princípio, o próprio conhecimento do corpo. Para Zumthor (2000), a *fenomenologia da percepção*, de Merleau-Ponty, ao estabelecer a existência de um conhecimento *antepredicativo do corpo*, que está na base da experiência poética, assegura que o sentido que experimenta o leitor provém de um processo indecomponível de movimentos particulares. Zumthor (2000) utiliza-se desse aporte inicial para evidenciar que o sentido que percebe o leitor no texto poético não se reduz à decodificação de signos analisáveis. De todo modo, o corpo é o canal fundamental de reconhecimento, tanto daquele que diz – o texto – quanto daquele que recebe – o leitor.

Nesse sentido, desse conhecimento *antepredicativo do corpo*, que vai sendo adquirido conforme as vivências, como uma forma de arquivamento corporal, vão sendo formados *repertórios*. Os *repertórios* constituem-se de experiências inscritas nos corpos de cada um (ZUMTHOR, 2000). Ele existe no seio de uma constante interação entre passado e presente, com alguma projeção no futuro. É a memória do corpo, das experiências vividas e sentidas,

em constante movimento. Estes registros acabam por funcionar como uma espécie de acervo, onde experiências e saberes vão sendo acumuladas. Em constante interação sobre os conhecimentos preservados pelo corpo dos indivíduos, são transmitidos através de atos corporificados, que se refazem entre gerações e memórias coletivas (ZUMTHOR, 2000).

Assim, para Zumthor (2000), o texto quer dizer muito mais e compreende desde a parte física de sua emissão até o espaço material e corpóreo de sua realização. A recepção de um texto tece-se na trama das múltiplas percepções humanas o que, como experiência vivida, advém de reflexos entre acontecimentos e experiências tão singulares quanto contraditórias dos sujeitos (ZUMTHOR, 2000). Por isso, o teor dos conteúdos acessados, no inconsciente do leitor, dependerá de inúmeras variáveis. O texto é apenas o suporte inicial para uma experiência de leitura que supõe no leitor uma percepção de reconhecimento corporal.

Portanto, a interação entre *repertório* da narrativa e *repertório* psíquico do leitor não se realizaria somente como uma ação reprodutora ou repetidora de experiências acumuladas, mas como passagem do plano do reconhecimento para o da realização. Para Zumthor (2000), desse contato enriquecedor, fundado na experiência da individualidade do leitor em relação ao que apresenta o texto, reside a noção de *performance*.

A *performance* é o que realiza a obra, concretiza o texto, “faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade” (ZUMTHOR, 2000: 31). No sentido de interações entre *repertórios*, *performance* é reconhecimento (ZUMTHOR, 2000).

- Vamos pôr nas coxas, João?
- Você gosta?
Bem vesguinha.
- Gosto.
- Feche o olho. Pense que sou o primeiro namorado. Aquele que te baixou a calcinha. (104)

O que fica subentendido nessa passagem de *NTCJ* é uma posição sexual que João deseja fazer com Maria. Entretanto, o sentido sobre o que estão falando os personagens só é interpretável pelo reconhecimento que fica subjacente às palavras. O significado de “pôr nas coxas” está nas entrelinhas. Para tanto, na realização desse sentido eclipsado, forjado pelo texto, há *repertórios* em interação, e isso é o que possibilita dali obter algum sentido sobre o que trata a expressão em relação ao contexto da história.

Ainda, ao pedir para Maria pensar no “primeiro namorado, aquele que te baixou a calcinha”, fantasia-se uma situação que propõe ao leitor que recorra ao seu *repertório* para reconhecer o teor sexual dessa fabulação. João pede para Maria que feche os olhos, que

imagine, e assim também propõe ao leitor uma experiência perceptiva e sensitiva que, *a priori*, está posta na página literária apenas sob o ponto de vista virtual, mas se realiza também como ato de imaginação na leitura. Mesmo que essa fantasia seja um tanto *clichê*, esse tipo de fabulação faz do próprio *clichê* um gatilho facilmente reconhecível, um caminho para a excitação que o texto parece também querer provocar no leitor.

Wolfgang Iser (1996) compreende a noção de *repertório* como um conjunto de normas e alusões textuais, articuladas a informações vindas de diferentes prismas, e organizadas conforme as perspectivas textuais da obra. O *repertório* da obra incorpora essas regras, convenções, valores do sistema de mundo, sem, contudo, referendá-los nem rejeitá-los. Nesse sentido, enquanto as regras no âmbito da realidade são dispostas verticalmente, a estrutura ficcional do *repertório* literário apresenta-as sob a forma de “estranha forma de combinação” (ISER, 1996: 107), fazendo com que, em literatura, essas normas fiquem desprovidas da validade que possuíam no contexto real. Na obra literária, esse fenômeno se manifesta nas visões distintas dos personagens, no modo de condução do narrador, na combinação do enredo, na caracterização do que Iser (1996) conceitua como leitor fictício. Essa “estranha forma de combinação” das normas significa que a literatura apresenta as convenções sem atribuir uma resposta aos embates resultantes da variedade confrontada, nem eleger uma perspectiva de confiabilidade inquestionável.

Sobre a amplitude implicada na simultaneidade de atuação entre *repertórios*, a teoria de Iser (1996) se pauta na interface da realidade com a ficção. Para Iser (1996), a concepção de literatura não poderia se desvincular dessa relação, em que o leitor está ciente de que a obra é uma construção ficcional. Zumthor (2000) também assinala a consciência que o leitor tem sobre o texto literário na dimensão da ficção. Do laço inicial que liga obra e leitor na perspectiva de uma *performance*, está a noção de *teatralidade*. O critério absoluto da *teatralidade*, o que mais conta para a formação da expectativa do leitor, é o reconhecimento da obra como um espaço de ficção (ZUMTHOR, 2000). Desse espaço ficcional, elaborado de maneira programada, a *teatralidade* surge do laço entre o saber do espectador diante dessa variação da realidade no texto. Consciente dessa *intenção de teatro* em sua direção, o leitor reconhece se tratar de um espaço que não é o real. Este saber modificou seu olhar, forçando-o a ver o espetacular onde só havia até então realidade em si (ZUMTHOR, 2000). A questão também replica no autor, que transformou em ficção aquilo que ressalta do cotidiano, deslocando os signos que o espectador então pode ler diferentemente. Desse ponto de vista, que é o da *performance*, a narrativa é percebida como um espaço de encenação, com

elementos ficcionalizados, ainda que retirados do mundo real, manifestados conforme uma intenção, que é a do autor. Identificada pelo leitor, essa percepção de uma diferença, de alguma variação, demanda uma ruptura com o ambiente real, uma fissura pela qual também se introduz uma alteridade, que rebate no reconhecimento do próprio ser (ZUMTHOR, 2000). Afinal, “toda literatura não é fundamentalmente teatro?” (ZUMTHOR, 2000: 18).

A “estranha forma de combinação” para Iser (1996) e a *teatralidade* para Zumthor (2000) se aproximam no sentido de que, como consequência desta posição do leitor, este assume uma consciência de que o que está lendo é um simulacro da realidade, ou seja, é ficcional. Consciente dessa ficcionalização, o leitor se integra a *performance* que a obra propõe, e só o faz porque sabe não se tratar da pura realidade, e sim de uma encenação (ZUMTHOR, 2000). Com as regras do contexto real suspensas para ambos, leitor e obra, a “estranha forma de combinação” e a *teatralidade* são aceitas como propósito de fruição. É neste sentido que *NTCJ* requer um leitor que participe ativamente como co-criador do texto ficcional, usando essa postura diante desse reconhecimento da obra como um espaço de encenação, e que essa *teatralidade* voltada em sua direção é também um jogo de reconhecimento entre *repertórios*:

- Como é que ergue?
- A blusa não tiro. Desmancha o cabelo.
- Então nada feito.
- O peitinho eu tiro. A blusa, arregaço.
Ele faz força.
- Não abre, João. Cuidado com a alça.
Baixa a calcinha rosa. Negando o beijo, o rosto de lado, a cabeça para trás. (80)

Se existe no ato de leitura uma capacitação prévia organizada pela postura do leitor, esta só pode ser atualizada quando o leitor agrupa dados de percepção passíveis de resultarem num ato de compreensão e de experiências. Assim, na perspectiva de Zumthor (2000) a respeito da *performance*, esta ocorre no sentido de que toda palavra é ação, pois ler é um processo a partir do qual *repertórios* são, virtualmente, a todo tempo acessados. Para Iser (1996), entre os principais aspectos da *teoria do efeito estético*, através da qual o autor faz uma descrição do processo fenomenológico da leitura, está o que se refere ao papel do leitor na construção da obra literária. De acordo com Iser (1996), a estrutura do discurso ficcional procede da variação do sistema de regras de mundo, à medida que as estratégias que põe em interação os personagens, o narrador, o leitor fictício e a história estão organizadas em um *repertório* literário. O leitor, na experiência com o texto de ficção, encontra-se na

dependência das estratégias do texto, das perspectivas da obra, propulsoras de efeitos (ISER, 1996). E, por funcionarem a partir de uma lógica orientada, fundamentalmente, pelo que o inconsciente seleciona no instante de interação com a materialidade textual literária, esses conteúdos vividos e armazenados pelo leitor, se manifestam como a própria experiência da leitura, no instante já em que a *performance* vai se realizando. Interação e organicidade resultantes da *performance*, que imprime ao texto movimentos e sensações. Compreendido assim, o leitor, numa atitude responsiva, diante do texto ficcional também performatiza subjetividades, implicando não apenas seu *repertório*, mas, principalmente, seu corpo, no diálogo inter-relacional instaurado entre o texto e ele.

1.2.1 Corpo e gesto

A dimensão corpórea, na perspectiva da *performance*, sempre está presente e parece ser uma de suas principais fontes de trocas, no sentido das interações. É nessa dimensão em que estão os fluxos perceptivos, as trocas enunciativas, os intercâmbios de subjetividades. Além da dimensão corpórea do leitor, no sentido da recepção, no texto de *NTCJ*, é possível perceber a relevância de uma extensão corpórea dos protagonistas. Ainda que sem muitos contornos materiais, já que são poucas as características físicas informadas pelo texto, as ações e o comportamento dos personagens revelam aspectos na dimensão do corpo e do gesto na realização da narrativa. Com ênfase em partes do corpo da Maria, há um *repertório* que traz para o texto o corpo erótico na perspectiva da visão masculina, do João e do narrador. Além disso, há um *repertório* gestual, que identifica a excitação e os pedidos do João.

Maria demonstra características de um corpo jovem. São recorrentes os diminutivos – *nuinha*, *peitinho*, *bundinha* – enumerados para configurar uma imagem corporal que se completa com a ideia de virgem, a “última de Curitiba” (remetendo a um *clichê* do autor). Trata-se de uma fantasia masculina. Seu comportamento mostra um meneio entre o sim e o não, entre o tira e o não tira, que atia ainda mais os anseios do João. Vão sendo enfatizadas e repetidas partes específicas do corpo da protagonista, determinando os pontos de eroticidade desse corpo na visão do personagem e do narrador. Maria, por sua vez, encena o papel de “última virgem da cidade”, dissimulando “certa vergonha de estar nua”. Mesmo negando o beijo, o sexo é realizado, ainda que não descrito, ao fim de todos os encontros:

- Ai, primeira vez nuinha. Só de salto alto. Puxa, como é linda. Ver você e depois viver. Olhe este peitinho.
- Cuidado. Que dói.
- Ui, tirar leite deste biquinho. Agora se vire. Não. Assim. De novo.
(9)

- Posso me cobrir?
Santa vergonha de estar nua – a última virgem de Curitiba.
- Ainda não. Quero você bem assim. Nos meus braços.
Salto alto, a bundinha em riste. Seio de olhinho aberto, um para cada lado. Ó vertigem da página em branco. (22)

- Tudo. Menos beijo. Na boca, não.
Ora direis, ouvir estrelas. (76)

Embora pouco recorrentes, termos pejorativos como *putinha*, *bandida*, *cadelinha* são eufemizados pelo uso dos diminutivos. Xavier (1987), ao refletir sobre os diminutivos na obra de Dalton Trevisan, afirma que esse uso nos textos vulgariza as relações das pessoas e seus cotidianos, e que isso também se dá em relação aos espaços:

Em sua grande maioria, os dramas são miúdos, as personagens “inhos” e o mundo reduzido ao provincianismo da baixa classe média curitibana. É curioso observar que até o espaço físico tem pequenas proporções: o sofá da sala, o escritório do doutor, a cama de casal, a sala do cinema, etc. Na ótica estreita do narrador não cabem horizontes mais amplos; aí tudo fica reduzido às mínimas dimensões. (XAVIER, 1987: 138)

Embora não descreva, o texto de *NTCJ* informa certas dimensões do corpo da Maria: peitinho, bundinha, o seio de olhinho aberto, o olhinho meio vesgo. Quando fica nua, prefere não tirar os sapatos, o que lhe imprime maior sensualidade. A saia xadrez curtinha, a calcinha rosa, o vestido que ela teima em apenas levantar. No texto, vão sendo enumerados elementos sempre associados ao corpo e ao comportamento da Maria no sentido sexual. Esse *repertório corporal* que caracteriza a protagonista põe em movimento subsídios que, no contexto da obra, despertam percepções na ordem da sensação e que, “por motivos quaisquer, não afloram no nível da racionalidade, mas constituem um fundo de saber sobre o qual o resto se constrói” (ZUMTHOR, 2000: 38).

Esse *repertório corporal* também se liga em sequências, encadeia-se, desenha visual e tatilmente do enunciado para a enunciação, fazendo circular na narrativa uma *gramática* desse corpo da personagem - remetendo ao que diz Zumthor (2000) sobre as palavras como *memória do corpo*. Ainda que por uma perspectiva cristalizada do João e do narrador, e que

se refere somente ao corpo sexual da mulher, nesse roteiro pelo corpo da protagonista, a *repetição* reescreve constantemente, no texto, as partes mais eróticas:

- Tire a calça.
- Só de blusa, calcinha, salto alto.
- Agora se vire.
- Ai, dói a garganta.
- Essa bundinha, que vontade de morder.
- ... (60)

Ao manso beliscão do elástico na calcinha responde o arrepio fulgurante no céu da boca.

- Mostre o seio.

Ela solta um botão. (66)

- Por que não desabotoa?
 - Ai, que calor.
 - Em vez de erguer, tira a blusa. O sutiã bem pequeno
 - Primeira vez nuazinha. Só de sapato. Depois de quatro anos. Puxa, você é linda. Solte o peitinho.
 - Cuidado. Que dói.
 - Ai, tirar leite deste biquinho. Vire. Não. Assim.
- Aquela confusão medonha. (114)

O leitor, durante a leitura de *NTCJ*, aciona mentalmente seu *repertório*, e é capturado por uma espécie de indução de fantasias e fabulações, desenhadas a partir de projeções do texto. Oferecido esse *repertório* sobre o corpo da protagonista, o leitor implica também uma visão própria sobre o que está lendo. A interação entre obra e a atividade cognitivo-intelectual do leitor, durante o contato com o *repertório* da obra em *performance*, transfigura o ato de ler em uma ação que transborda a significância de um acesso meramente passivo a conteúdos vertidos na materialidade do texto literário (ZUMTHOR, 2000). A *performance* desdobra-se no próprio ato de ler, na medida em que é elaborada pelas sinalizações no texto a respeito do que estão fazendo os personagens, em que o sentido vai se deslocando, em turnos alternados e constantes. O discurso, desse modo, numa relação dialógica entre aquele que fala, o texto, qualquer que seja o aspecto do mundo de que fala, constitui com o leitor um *corpo-a-corpo* com o mundo. “O mundo me toca, eu sou tocado por ele”, diz Zumthor (2000: 43). Ação dupla, reversível, igualmente válida nos dois sentidos. O corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso (ZUMTHOR, 2000). O corpo, então, como uma linguagem que compreende o mundo, pois é pelo corpo que a gramática do mundo ganha significado.

O corpo, portanto, é aquele que detém, que recebe o impacto, que sente a experiência que se faz do texto. “Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e

as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá. Não se acrescenta, ela está.” (ZUMTHOR, 2000: 54). Pelo corpo se alcança a percepção daquilo que é próprio do indivíduo, realidade vivida e que determina sua relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem do ser: “é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior.” (ZUMTHOR, 2000: 23). No texto literário, os gatilhos para essas interações corpóreas podem vir de diversas intenções, mas é certo que, em *NTCJ*, o objetivo é o de sempre representar alguma forma de prazer. Ao *repertório corporal* da Maria, ainda são integrados outros elementos, que reiteram a lubricidade desse discurso:

Ele mordiscou a penugem dourada da nuca
- Agora um beijinho. (7)

- Que barulhinho é esse?
- Diga que é bom. (9)

- ... se está gostando aperte a mão.
Ligeiro toque de três dedinhos frios.
- Agora sente. Aí não.
Reclina-se aos poucos no sofá de couro.
- Ó doce pombinha. Ó jardim das minhas delícias.
Babujando e gemendo – ai, como é bom gemer. Beijos molhados na
penugem dourada da nuca. (61)

Já vesguinha, mas não fala. Ele babuja o pescoço e, sob o vestido,
erica a doce penugem da coxa. (66)

Sensorialmente, o leitor acompanha João “mordiscando a penugem” na nuca da protagonista, ouve o “barulhinho” que excita João e intriga Maria, sente o “ligeiro toque de três dedinhos frios” e os “beijos molhados” no pescoço, que “erica a doce penugem da coxa”. João e o narrador deflagram uma semântica de erotização que descreve a excitação de ambos. Disso, em relação direta com esse *repertório corporal* da Maria, pode ser visto um *repertório gestual* que caracteriza o comportamento do protagonista João.

No dicionário, o verbete *gesto* se refere ao movimento do corpo, que revela uma intenção de exprimir ou realizar algo (BUENO, 2000). *Gesto*, portanto, vai ao sentido da manifestação de movimentos, de dinâmicas relacionadas ao corpo. Ampliando o debate sobre o corpo, Zumthor (1993) percebe o *gesto* como a mais consistente unidade dinâmica no âmbito do corpóreo. O *gesto* é ato e acontecimento. Parafraseando Hugues de Saint-Victor, Zumthor (1993: 242) diz que “um gesto é ao mesmo tempo movimento e figuração da

totalidade do corpo”. Quando representado no texto, o *gesto* revela a expressão do comportamento corporal dos personagens, compreendendo riso, lágrimas, espasmos. No sentido das ações, através de verbos, o *gesto* é colocado em cena. No sentido de percepções sensoriais, o *gesto* coloca em cena elementos cinéticos, aspectos dinâmicos, alusões a imagens, a ambientes, enfim, “constituído pela realidade psicofisiológica do corpo de que provém e do entorno desse corpo.” (ZUMTHOR, 1993: 243). “Naquele que lê a indicação do *gesto*, a decodificação implica fundamentalmente a visão, mas também, em medida variável, o ouvido, o olfato, o tato e percepções sinestésicas” sobre as ações que estão sendo sinalizadas no enunciado do texto (ZUMTHOR, 1993: 243):

- ...
- Agora ponha.
Ela pega e roça em volta. (14)

- Você é um bandido, João.
- Toda cheirosa, hein?
- Ponho aqui, atrás da orelha. E aqui. Na rua os moços até se viram:
Que guria mais perfumada.
- Agora não fale.
- ...
- Veja como é quentinho. (42)

- Levante a blusa. Me dá o peito.
- Não aperte tanto. Está mordendo. (54)

No texto literário, Zumthor (1993) entende como indissociáveis o *gesto* e a palavra, num dinamismo complexo que denomina de *verbomotor*. O *gesto* projeta do texto o corpo dos personagens em ação, no espaço da obra que, para Zumthor (2000), é o espaço da *performance*. No texto, quem realiza a *performance* são os personagens em ação, em movimento. É a “virtude expansiva das palavras de que falava Artaud” (apud Zumthor, 1993: 244). A palavra escrita existe, antes de tudo, num contexto puramente verbal. Ela participa, quando verbalizada na leitura, necessariamente, de um processo mais amplo ainda de significações, operando sobre uma situação existencial que engaja os corpos dos participantes nessa *performance*.

“O gesto dá conta do fato de que uma atitude corporal encontra seu equivalente numa inflexão de voz, e vice-versa, continuamente” (ZUMTHOR, 1993: 244). Para tanto, sobre uma noção de *verbomotor*, este é o que configura a ação do *gesto*, como expressão corporal

que indica no texto o que se passa enquanto ação de movimento contínuo, de percepção orgânica e viva dos personagens. Na perspectiva da *performance*, os *verbomotores* são o transbordamento da presença e do movimento do corpóreo no texto, que potencializam a força do verbo como ação e como movimento dos personagens (ZUMTHOR, 1993).

Na fala do João, pelas instruções que o protagonista vai dando a Maria, os *verbomotores* são os indicativos de sua excitação sexual. Seus comandos são para que Maria vire, sente, ajoelhe, olhe, que deixe pôr nas coxas. Pelo uso de verbos como *pegar*, *tirar*, *pôr*, *mostrar*, *abrir* no modo imperativo, João vai indicando as ações que a protagonista deve fazer. Olhar, pegar, tirar, são *verbomotores* que sinalizam as condutas entre os personagens e, conforme se repetem nas falas, vão sendo reescritos, revelando inúmeras possibilidades de expressão para um mesmo conteúdo. Ao serem lidos, esses verbos são interpretados como palavra gesticulada, ação que ultrapassa a palavra, motor que põe o enunciado em movimento, transformando tudo em ação. De todo modo, os *verbomotores* em *NTCJ* são o indicativo das ações eróticas entre os personagens:

- **Pegue.**

- ...

- Não. Em você.

(14, grifo nosso)

- Já te acalmo. **Tire** a blusa.

- Me despenteia.

(77, grifo nosso)

- **Tire** a blusa.

- Já vem você. Não tiro.

Bem ele gosta que tanto se negue.

- Então **mostre** o peitinho.

(84, grifo nosso)

Lateja a língua de fogo, ela **estremece**. De repente **afasta-o** com força. Ele inverte a posição: **sentado** agora, ela de joelho.

- Capriche.

(127, grifo nosso)

- **Mexa** um pouco. Eu para a frente. Você para trás.

(188, grifo nosso)

- **Diga**: Meu amor. **Gema**. **Suspire**, anjo. (189, grifo nosso)

Zumthor (2000), sobre o movimento performático na leitura, diz que “a *performance* é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido” (ZUMTHOR, 2000: 50). Compondo a *performance* da obra, o leitor a recebe. Na perspectiva performática, a construção de significados, a recepção dele, acontece quando o texto chega até o leitor pela leitura e se constrói nessa zona de choque, que faz com que este se descubra diante de um objeto fora dele mesmo, e que ao mesmo tempo também estão em interação um com o outro. Diante dele, o leitor se localiza a partir do que lê, e assim, pelo processo de interação e reconhecimento entre *repertórios*, faz com que o leitor, através do próprio corpo, se referencie e se localize. Como diria Zumthor (2000: 81), se “coloca no mundo”.

Nesse sentido, a obra *NTCJ* pode ser percebida como um espaço de *performance*, pois é lugar de interações entre personagens, narrador, autor e leitor. Unidos por uma ponte fluida, um interage com o outro, um reverbera no outro. Além do *repertório corporal* que remete ao corpo erótico da Maria, há um acervo de *gestos* que circulam e imprimem movimentos e ações ao texto. Sob uma constante *repetição*, esses elementos vão sendo reescritos ao longo da narrativa, o que também promove a continuidade da *performance* na obra.

2. A VOZ E A ESCUTA

Na perspectiva performática, o texto literário demanda uma leitura silenciosa que reconstrua a obra enquanto presença e corpo por meio da *imaginação*. E é nesse sentido que, para Zumthor (2000), deve-se falar não apenas em recepção do texto literário, mas em *performance*, isto é, a reconfiguração de uma cena enunciativa plena, capaz de manifestar do texto os enunciados como projeção de uma cena viva, no aqui e agora das ações entre os personagens:

Na situação performancial, a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente, em vigília. Na leitura, essa presença é, por assim dizer, colocada entre parênteses; mas subsiste uma presença invisível, que é manifestação de um outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim assim dirigida por intermédio do escrito, comprometa o conjunto de minhas energias corporais. (ZUMTHOR, 2000: 68-69).

Zumthor (2000), entretanto, oferece uma visão bastante ampla a respeito da ideia de *performance*. E, como visto no primeiro capítulo, o corpo está no centro dessa noção. Tanto o corpo textual dos personagens, como a dimensão corpórea do leitor. O corpo está, para Zumthor (2000), nesse sentido, relacionado ao engajamento físico e emocional do corpo humano, na interação deste corpo, em plenos sentidos, com uma obra artística. Para ele, a percepção plena da poética de um texto passa, impreterivelmente, pelo corpo. Essa dimensão plurissensorial, manifestada pelas idiossincrasias do corpóreo, impulsiona um distanciamento do racional em favor da *imaginação* do leitor, o que favorece a realização de uma experiência cognitivo-intelectual da ordem do sensitivo e do perceptivo. Uma ordem que, não sendo só da obra ou que dependa só do texto, mas também do engajamento do leitor como participante dessa *performance*. No ato de leitura, ao interpretar o que está lendo, o leitor se insere no acontecimento, pois modifica a obra por sua presença, em razão de sua interação com a obra.

Vale dizer que Zumthor (1993) faz uma distinção clara entre os termos obra e texto. A obra é o que é poeticamente comunicado, no instante presente do ato da leitura. É o que compreende a totalidade dos fatores que compõem uma *performance*, no instante em que o texto se transforma em sonoridades, ritmos, elementos visuais e sinestésicos. E texto, como uma sequência linguística que tende ao fechamento, que se refere à estrutura que possibilita a comunicação. O texto é legível; a obra é, ao mesmo tempo, audível e visível.

De todo modo, é necessário considerar que a definição de *performance*, para Zumthor (2000), passa necessariamente pela presença viva da voz. Não é a língua que o interessa, mas

a voz como suporte vocal da comunicação humana. A força da voz viva, sentida no texto. Estendendo seu alcance até a faculdade da audição, o som ouvido, mesmo que internamente, reverbera como um espectro, gerando ao mesmo tempo a sensação, comprometendo o sensível corpóreo e a representação pela linguagem (ZUMTHOR, 2000). “O que tenho diante dos olhos, impresso ou manuscrito, é apenas um pedaço do tempo, coagulado no espaço da página ou do livro” (ZUMTHOR, 1993: 221). Mas, como um sistema de percepções, o corpo se abre em sentidos que, pelo ouvido, que capta o espaço ao redor, traz pela audição o corpo presente em si mesmo: “ouvindo-me, eu me autocomunico” (ZUMTHOR, 2000: 87). A leitura de um texto, então, “se desenrola sobre o pano de fundo do barulho de voz que a impregna”. Para Zumthor (2000), a experiência plena do poético alcança, essencialmente, uma inteligência sensorial que só existe na dimensão do corpo, através da presença que pode se tornar a voz no texto literário. O ato da leitura acontecendo, se desenrolando sob a forma de uma operação vocal, seja aquela da voz percebida, pronunciada e ouvida ou de uma voz inaudível, de uma articulação interiorizada durante a leitura individual. É nesse sentido que Zumthor (2000) diz que se pensa, e assim também se lê, sempre com o corpo.

Assim, além da questão da *repetição* em *NTCJ*, o argumento é que a novela demonstra aspectos que caracterizam uma *performance*, pois articula elementos e processos que imprimem no texto “vibrações, rotações, giros, gravitações” que alcançam “diretamente o espírito”, como diz Deleuze (2006: 17). A leitura de *NTCJ* proporciona a experiência da cena e dos personagens em ação, fazendo do leitor um espectador dessa *performance*. Nesse segundo capítulo, serão investigadas as características performáticas da obra, sob dois eixos: o da voz e o da escuta. Serão buscados na composição os elementos proliferadores de movimentos constantes, geradores de impressões e efeitos. Na primeira parte desse capítulo, serão discutidas as questões da fala e da voz dos protagonistas. Em *NTCJ*, há um prazer verbal que se manifesta de diversos modos pelas falas dos personagens e pelo narrador. Por manipulações feitas na escrita, dessas falas sobressaem efeitos, capazes de despertar inúmeros sentidos como experiência de leitura. Serão investigados, assim, os artifícios que podem ser percebidos como os geradores desses efeitos na composição. Na segunda parte, será analisado como a escuta é estimulada pela obra como uma instância que vai do texto ao leitor, sendo essa a dimensão que recebe esse prazer verbal que a todo o momento se fia na narrativa. Ouvindo esse diálogo, permeado de alusões e intenções subentendidas, o leitor também se posiciona, a fim de dar sentido ao texto e se integrar a essa *performance*.

2.1 Voz

A noção de *performance* se atém ao comprometimento empírico do leitor, no momento da leitura, na interação de um ser particular numa situação dada. Zumthor (2000) acrescenta a este propósito uma importante consideração: mesmo quando escrita, a linguagem é, sem dúvida, para a maioria das pessoas, sentida como vocal. A voz como percepção é plena materialidade. Situada entre o corpo e a palavra, a linguagem humana se liga à voz (ZUMTHOR, 2000).

Diante da importância do corpo para a manifestação de uma *performance*, para Zumthor (2000), na leitura, essa presença acontece pelo fenômeno da voz humana. Nesse sentido, além da voz interna do próprio leitor, o espaço virtual dos protagonistas é criado pela presença vocal deles. Para Zumthor (2000), a voz, quando percebida, estabelece uma relação de alteridade, que funda a palavra do sujeito. A voz propagada é sentida como presença, como acontecimento, como ação. É a colocação em cena dos personagens pela voz, em relação ao mundo e ao imaginário da obra (ZUMTHOR, 2000).

A narrativa de *NTCJ* é construída pela conversação entre os protagonistas, com poucas intervenções do narrador. Desse modo, são mobilizados na composição investimentos oriundos da voz, ao mesmo tempo que a dinâmica entre as falas e as ações dos envolvidos estão em movimento. O diálogo visualizado, percebido também como som, por contraste ao texto que constitui materialmente seu suporte, volta-se para a ordem sensorial, restituindo ao olho as condições empíricas e virtuais das percepções. “O artista não dispõe de meios para fazer escutar a voz, mas pelo menos a cita intencionalmente naquele contexto, confiando ao olho a tarefa de sugerir ao ouvido a realidade sonora”. (ZUMTHOR, 1993: 125). Imprimindo ao diálogo a impressão de uma conversa em tempo real, acontecendo como presença e desenvolvimento de uma cena, a enunciação dos personagens de *NTCJ* é percebida como acontecimento, como ocorrência que produz sensações. As falas dos protagonistas e do narrador estão próximas dos mimetismos do diálogo falado, no âmbito do real. A dimensão corporificada deles acontece pela voz, como instâncias ficcionais que se expressam pela fala, e que vivem a narração porque se projetam na própria enunciação. Assim se desnudam e se excitam, e expressam isso em suas vozes, que os concretizam como presença na obra.

Em *NTCJ* falar é um gesto profundamente prazeroso. Pela operação da voz, as falas dos personagens vão criando os acontecimentos ao mesmo tempo em que se expressam. Realizando o dizer da palavra, o enunciado no texto se libera da estrutura, e é percebido como

acontecimento. O leitor de *NTCJ*, assim, capta a *performance*, no instante e na perspectiva em que ela importa, mais como ação do que pelo que ela possibilita comunicar. Trata-se de perceber a obra concretamente realizada numa produção vocal e sonora, expressão e fala juntas, no bojo de uma situação transitória e única (ZUMTHOR, 2000). A informação transmite-se, desse modo, “num campo dêictico particular, jamais exatamente reproduzível, e segundo condições variáveis, dependendo do número e da qualidade dos elementos não linguísticos em jogo” (ZUMTHOR, 1993: 219).

A ação dos protagonistas perdura no prazer de falar, até que, em algum momento, um dos dois se cala. Ao recorrer à elipse, cortando palavras e aos silêncios, não descrevendo o ato sexual e as ações mais obscenas, o que se ouve em cena é pura enunciação que ora se realiza em dizer, ora se ouve como um ruído, cujo sentido sexual fica subentendido. Existe muito prazer no gesto de contar da Maria. Falar é, de certo modo, dar forma ao que foi vivido e também fantasiar sobre como ela esperava ter vivido. João também sente prazer em verbalizar sua excitação. Dando ordens sexuais à Maria, o personagem também se auto-erotiza com a própria fala:

- ... o que você quer?
- Fale com ele.
- ...
- Diga: Como é grande. (49)

Para Zumthor (2000), a voz é um índice erótico. E isso se torna ainda mais interessante em *NTCJ*, já que as falas são construídas com palavras e expressões remissivas ao sexo a todo o momento. Ouvir a própria voz também é um meio de se excitar. Para João e para o narrador, verbalizar a excitação é excitar aos próprios ouvidos. Para Maria, de outro modo, o prazer está em organizar com palavras a desordem de sua vida, contando sobre seus enlances e desencontros. Suas histórias são uma forma de dar unidade a uma vida aparentemente sem nenhum ponto de confluência e de relações passageiras, cujos pares amorosos vão sendo adicionados e substituídos constantemente:

- E o teu grande amor? O tal Lúcio.
- Ih, tão enjoado. Só falava na santa mãezinha. Não me queria na pensão. Que ficasse no pensionato de freiras. Já viu, não é?
- ...
- Ele não é como os outros. (39)

- Como é o viúvo da cicatriz?
- Fomos a uma boate. Ele me tirou para dançar. Lá estive com o sargento – única vez que me levou e dançou comigo. (88)

Sendo a voz, assim, um índice erótico, em *NTCJ* ela se desdobra em expressão de prazer, simultaneamente, em dois espaços: aquele em que cada discurso se transforma, através do fenômeno da voz, em presença do enunciador, e aquele que acontece no espaço de uma audição, regida por um código mais ou menos rigorosamente formalizado, e sempre, de algum modo, incompleto, entreaberto ao imprevisível. Ao falarem, personagens e narrador criam uma *performance* vocal, falando de suas experiências no mesmo momento em que estão em ação. Porém, o universo traçado na obra organiza-se nos limites de prazeres solitários, porque conflui para a sexualidade masculina através do João, e numa direção de mão única, no sentido de que para Maria o prazer está em falar, independentemente se a vontade do João é a de ouvi-la. Pautada nesses sujeitos que se dissolvem no próprio enunciado, a enunciação é organizada na composição de modo que cada um tenha sua vez de sentir prazer e, para isso, é necessário que o outro se cale. A obra, então, oferece como leitura um lugar de vozes e, conseqüentemente, também de escuta. Ainda que sejam vozes que falam sobre si mesmas, dissolvidas nas próprias tentativas de obter prazer, suas reverberações alcançam, principalmente, o leitor, que não fala, apenas ouve.

2.1.1 Voz e Fala

Segundo o dicionário, fala é “aquilo que se diz; modo de falar; expressão oral” (BUENO, 2000: 362). Ainda que se aproximem, a definição mais sucinta de *voz* é: “som produzido pelo órgão da fala” (BUENO, 2000: 846). O enunciado é a estrutura da fala no texto. A enunciação, assim, é a realização desse enunciado em voz, através da fala. Em Linguística, a enunciação é o ato individual de utilização da língua pelo falante, ao produzir um enunciado num dado contexto comunicativo (CARDOSO, 2009). Enunciação, portanto, refere-se à atividade interacional, por meio da qual a língua é colocada em funcionamento por um enunciador (CARDOSO, 2009). No texto, o produto do enunciado pressupõe a situação de enunciação. Sem a enunciação, não há o dito, não há o enunciado. As informações sobre quem enuncia, onde ocorre, quando ocorre, e outras condições que o texto pode oferecer são orientações para o que está no enunciado e o sentido na enunciação. Isso significa, ainda, que

o enunciado, embora se revele uma materialidade linguística, pois dela depende, não é uma realidade da língua, e sim uma realidade do discurso (BAKHTIN, 1990 apud CARDOSO, 2009). Isso garante que uma oração como “Pegue, veja como é quentinho” (107), uma vez materializada em um enunciado, possa ser compreendida de diversas formas como enunciação. Portanto, o sentido dessa enunciação depende do contexto em que está o enunciado. A interação entre os diversos elementos da situação de enunciação é que produz o sentido. E como consequência da fala no texto se realizando em enunciação, está a voz.

De todo modo, em *NTCJ*, havendo poucas descrições e não havendo informações adicionais sobre o aspecto físico dos personagens, temos que nos valer das falas para ouvir e imaginar as características das vozes e as ações dos personagens. A novela é dialogada, construída sobre o fundo da linguagem coloquial, com muitas elipses e vazios. Em *NTCJ*, o ritmo e os prosaísmos apontam para uma reprodução singular da linguagem falada. O diálogo entre João e Maria e a voz do narrador são marcados por falas concisas, com poucas palavras e alusões constantes a ações sexuais que ficam subentendidas no texto. Diminuindo a extensão das expressões e o aparecimento constante de hiatos no texto ampliam os sentidos quando não há verbalização. Assim, é no intervalo entre as palavras e frases que a percepção do que se passa ganha autonomia. A pouca mediação do narrador coloca os protagonistas frente a frente, em relação direta. Criando a ilusão de oralidade mediante o uso de um estilo informal na fala, especialmente, pelo recurso do *discurso direto livre*, a estrutura emprega orações coordenadas, típicas de uma narração espontânea:

- Você é fria.
- Eu sou assim.
- Assim não gosto.
- Acho que estou doente, João.
- Agora não fale.
- Meu seio está duro. Dói. Ai, não aperte.
- Dá um beijo. De biquinho. Assim. (35)

Formalmente, o que acontece é a suspensão deliberada e sistemática de regras da escrita normativa, com o fim de refletir características essenciais da fala do mundo real retratadas no âmbito da ficção. A escolha dos traços e sua combinação são parciais e seletivas e dependem, em última análise, de uma decisão de cada autor sobre o grau de verossimilitude desejado. “O objetivo é conseguir a verossimilhança não reproduzindo fielmente a fala, e sim evocando-a” (AZEVEDO, 2003: 135). Bakhtin (1990) denomina essa integração no texto literário de *plurilinguismo*, quando se refere a vozes alheias, pluridiscursivas, integradas e

organizadas na composição. São as falas estilizadas de outrem, retiradas da atmosfera social real e submetidas à elaboração literária para compor o texto. Assim lhe dão determinadas significações concretas, organizando-as em um sistema estilístico harmonioso. Portanto, as falas em *NTCJ* são construídas sobre o fundo da linguagem normativa e sob uma perspectiva literária própria.

Concordam os estudiosos que a principal manifestação da linguagem é a fala (AZEVEDO, 2003). Entretanto, no âmbito do texto literário, faltam à representação escrita certos elementos essenciais, como o ritmo, a entonação e todas as variações que revelam, quando se ouve uma voz, as características do falante (se é homem, mulher, criança, se está de bom ou mau humor, etc.). Em geral, a escrita normativa apresenta, no texto literário, reproduções de falas homogeneizadas, cuja interpretação oral requer um esforço de recuperação desses elementos que ficam omitidos no texto, como o timbre e a duração dos sons, as pausas, a entonação, o ritmo. Por isso, o máximo que a escrita consegue é fixar os elementos essenciais de um enunciado, e seu êxito depende de que haja, entre autor e leitor, um pacto sobre as possibilidades e limitações das técnicas utilizadas (AZEVEDO, 2003). Ao ser impossível a reprodução exata da fala, o escritor cria uma versão estilizada, elaborando assim um mimetismo de oralidade, em que se entretecem traços sugestivos da fala real e da fala na ficção. Essa versão estilizada é “um poderoso recurso para realçar as vozes de alguns personagens, contrastando-as com as de outros, ou com a voz narradora, que, usualmente, se expressa em linguagem normativa” (AZEVEDO, 2003: 62).

A linguagem em *NTCJ* filtra a fala real, apresentando-a numa versão em que ficam evidentes os traços do estilo de escrita do autor. Contrastando com a linguagem normativa, que atenua ou elimina as peculiaridades individuais, a oralidade é evocada por meio do realce de determinados aspectos, que caracterizam os personagens conforme as vozes que propagam. O *repertório* acionado na obra faz circular palavras e expressões alusivas ao sexo. Os descritivismos suprimidos no texto e o trabalho constante da elipse em gerar vazios dão vazão à percepção particular do leitor quando este admite a subversão das pautas formais e discursivas, estabelecendo com a obra uma interação no plano não só das ideias, mas também da percepção de sensorialidades. A forma teatralizada da fala se torna inseparável do que simbolizam João e Maria, ampliando as possibilidades de manifestação da voz individual ao passo que recupera a oralidade mediante a reinserção dessas mesmas falas, como presença. O leitor, então, é convocado a “usar a imaginação para escutar mentalmente a fala representada, para descobrir o que informa acerca dos personagens, e conduzindo-nos, mais além do

significado cognitivo, a uma compreensão da condição humana de personagens vistos como o outro” (AZEVEDO, 2003: 140).

Para Iser (1996), o diálogo é um recurso que realiza as melhores condições para garantir o êxito da expressão humana em um texto, como um ato da fala. Os personagens que dialogam entre si pertencem ao mesmo ambiente, e isso significa que a comunicação se dá em um mesmo contexto (ISER, 1996). Embora as falas no diálogo nem sempre possibilitem entender fatos e aspectos descritivos – e isso se mostra ainda mais notável na linguagem concisa de *NTCJ*, cuja descritividade tende ao mínimo de considerações – o que emerge incessantemente são as ações relacionais entre os personagens. Assim, em *NTCJ*, o jogo do diálogo reproduz uma conversação que intui da voz a encenação dos comportamentos e das ações entre João e Maria. Azevedo (2003: 46), a respeito das peculiaridades da representação da oralidade em obras ficcionais, diz que “o diálogo de ficção chega até nós mediante sinais impressos que reproduzem a conversação real com escassa fidelidade, obrigando nossa imaginação a suprir o que falta”. Com a predominância do diálogo, é pela fala que os personagens expressam seus gestos e ações. Ainda que nem sempre verbalizem o que estão fazendo, constantemente projetam nas falas alusões sobre o que está acontecendo:

- Suba por cima.
- De que jeito?
- Assim. Venha.
- Cuidado que dói.
- Se dói, anjo, eu tiro. (8)

“Seja com for, a escrita disfarça aspectos fundamentais da fala.” (AZEVEDO, 2003: 49). As limitações da linguagem dificultam a representação de características paralinguísticas como gestos, expressões faciais ou jeitos corporais. Alguns recursos, empregados imaginativamente, permitem evocar as atitudes e o comportamento dos personagens. Porquanto, o desafio de representar a fala na ficção literária é conseguir, no texto, caracterizar os personagens, as maneiras de ser, ideias e atitudes, manifestamente através do que dizem e de como dizem, seja em diálogos ou em monólogos (AZEVEDO, 2003). Ainda que reproduzam a conversação real com fidelidade insuficiente, para suprir essa deficiência a prosa recorre a uma metalinguagem explicativa, capaz de criar certas expectativas mediante imagens visuais e auditivas:

- Deus o livre (com o dedinho na boca) de alguém saber.
- O que, anjo?
- De nós dois. (46)

Nesse trecho, o que está entre parênteses sugere uma imagem da protagonista. Com “o dedinho na boca”, Maria simula conter a própria fala para que, ela mesma, não conte sua história com João para outra pessoa. Ainda sim, essa também pode ser percebida como uma imagem sedutora da moça, que leva o dedo à boca como se estivesse selando esse segredo que os liga como amantes. Inicialmente, a fala espontânea e a fala representada em textos literários contrastam pelas características estruturais da organização do conteúdo. No diálogo escrito, não costumam aparecer hesitações, nem correções, nem repetições, a menos que tenham uma função específica no texto. As ideias fluem e se concatenam como se os falantes jamais tivessem quaisquer dúvidas sobre o que querem dizer – o que é exatamente o contrário do que sucede numa conversa real. Em geral, a ilusão de oralidade no texto é criada mediante o uso de um estilo informal. A estrutura do diálogo emprega orações coordenadas, em que o movimento é suscitado através do jogo em que um fala e o outro, estimulado por essa fala, tece a própria fala espontaneamente (AZEVEDO, 2003).

No texto, o movimento entre as falas advém do uso de certas modalidades de discursos. De um modo geral, essas modalidades atendem a certas convenções gráficas, que se relacionam com o formato da apresentação. No chamado *discurso direto livre*, os identificadores vêm inseridos no diálogo, ficando os próprios personagens encarregados de revelar quem fala, como em um texto teatral. Nessa modalidade, a ausência de identificadores exige maior atenção para a distribuição dos interlocutores. Colocando as falas em relação direta, uma em resposta a outra sem intermediários, o diálogo ganha agilidade:

- Pelo menos me dá uma nota.
- Antes quero um beijo de língua.
- Cheirando a cigarro.
- Você é fria.
- Eu tenho vergonha.
- Levante a blusa. Me dá o peito.
- Não aperte tanto. Está mordendo.
- Tire a calça.
- ...
- Agora a calcinha. (20)

Em *NTCJ*, o *discurso direto livre* é predominante. Na obra, o emprego de interjeições como *ai*, *ui* expressam as comoções, e advérbios e pronomes como *aí*, *aqui*, *ali* se referem aos lugares sexuais do corpo. Esses recursos permitem evocar sons específicos que sinalizam as atitudes e os locais do corpo sexual tanto da Maria quanto do João:

- Aí. Veja como é quentinho.
- Ai, que bom. (p. 17)

- ...
- Aí. Bem no ossinho.
- ...
- Ai, que bom. (21)

Somente nas falas da Maria o uso do *discurso indireto livre* é recorrente. O *discurso indireto livre* relata o que dizem os personagens sem usar suas próprias palavras. Para Azevedo (2003: 55), o *discurso indireto livre* constitui uma modalidade híbrida, dotada de um enfoque duplo. Como no *discurso indireto*, a voz narradora cria uma perspectiva externa aos personagens, mas em algum ponto se introduz a voz destes, mediante uma mudança de enfoque. É o que acontece em *NTCJ*:

- Até que tem ciúme, hein?
- E não posso? Ele não tem de mim? Não me deixa nem trabalhar. *Eu sei o que é chefe. Não me fio em chefe de moça. Ainda mais bonita.* (57)

João e Maria estão conversando sobre o atual namorado da protagonista, o sargento André. Maria conta a seu modo sobre as cenas de ciúmes e desentendimentos entre eles. Pelo *discurso indireto livre*, na fala da protagonista, surge a voz do namorado marcada em itálico. O uso dessa modalidade é o que traz os outros personagens para a história. Somente pela fala da protagonista é que esses terceiros aparecem na narrativa.

Em outra passagem, Maria relata certa vez que uma mulher tentou seduzi-la. Através do *discurso indireto livre*, a voz dessa mulher entra em cena. É possível perceber a encenação na voz da Maria que, reproduz do seu jeito a abordagem da mulher em relação a ela. Ainda, narrando o acontecimento através do que estava sendo falado, também é pelo *discurso indireto livre* que a voz da Rosinha, a amiga, é introduzida na fala da Maria:

- Você tem cada pergunta. Até bonita. Foi dizendo: *Nossa, teu corpo é bacana. Achei que era só conversa. Mas não desgrudava um bruto olho subindo e descendo. Onde é que você mora? Aí por perto. Não quer ficar comigo, meu bem?* Não respondi. *De graça. Só quero você.* A Rosinha ouviu, me bateu no braço: *Estou atrasada, Maria. Vamos embora.* E lá fora: *Viu o jeito dela?* A tal pensou que sou bobinha. Já sei o que ela quer. (58)

Em uma única fala, são representadas três vozes distintas. Pelo *discurso indireto livre*, ouve-se a voz da Maria encenando a fala da mulher que tentou seduzi-la, da amiga Rosinha que a apressa e a da própria protagonista que, estimulada pelo caminhar da cena, descreve o acontecimento do seu jeito. Como se vê, o uso dessas modalidades de discursos dinamiza o movimento entre as falas. Em *NTCJ*, é possível observar que o *discurso direto livre* põe em cena as falas dos principais envolvidos: João, Maria e o narrador. O *discurso indireto livre*, no entanto, aparece somente nas falas da Maria e revela-se um modo de trazer, ainda que apenas como nomes, uma perambulação de outros personagens.

As falas são retiradas do universo real e estilizadas por processos como o da *reescrita* e o da *elipse*. Pela intertextualidade, são trazidas vozes de outros textos literários e também texturas sonoras, como no caso das canções e hinos que aparecem na voz narrativa. Ainda, também há a circulação de um léxico autêntico, criado pelo autor, com palavras como “*desgracida*” e “*tijitica*”. Também os silêncios no texto são manipulados, escolhendo os termos entre os mais salientes ou representativos e omitindo outros secundários, que seriam imprescindíveis numa descrição formal. O resultado é um código estilizado, que permite ampliar e depurar as possibilidades do diálogo na ficção. Por sua vez, “o uso repetido de certas representações estilizadas cria uma tradição, que habitua os leitores e cria certas expectativas, que funcionam como um ponto de referência obrigatório” (AZEVEDO, 2003: 137). E isso diz respeito ao estilo de escrita do autor. Sobre estilo, Bernardi (1983 apud FRANCO JR., 2004) diz que o estilo de um autor está ligado a sua visão de mundo e a sua ideologia. Assim sendo, ter um estilo não implica apenas possuir uma técnica de linguagem, “mas ter uma visão própria de mundo e encontrar uma forma adequada para organizar e interpretar o real” (BERNARDI, 1983 apud FRANCO JR., 2004: 201).

Por fim, observar a representação literária da oralidade é também concordar com a importância da fala em nossa interação social. Ao trazer para a ficção o diálogo entre uma prostituta e seu cliente, essas falas dos personagens revelam formas de comportamentos que representam o sexo e aspectos singulares de uma relação entre homem e mulher. Como uma alternativa aos dogmas sociais e morais, essa prostituta fala numa perspectiva que não é a da sujeição, mas sim a de dominação, assim como João não demonstra culpa pelo adultério que comete, já que é casado e pai de dois filhos. Também não é propósito da obra afirmar ou refutar qualquer discurso machista a respeito dessas práticas. A venalidade, em *NTCJ*, não é o nicho debatido e pouco importam os discursos morais do mundo real. O que é exaltado na obra é o poder que a fala têm não apenas no sentido da expressão, mas também como

possibilidade de satisfação, valendo muito mais as sensações que dali podem surgir do que a história que a novela pretende contar.

2.1.2 Prazer verbal

Com a frequência dos encontros, Maria se sente cada vez mais à vontade para falar. Se, no início da história, a protagonista se calava para que o sexo pudesse acontecer, a partir de certa altura, as falas do João e do narrador vão diminuindo para que a da Maria se estenda. Submetido a essa necessidade constante da Maria, de contar suas relações e desavenças com outros homens, João passa a se calar diante da tagarelice da moça, o que atrasa cada vez mais o sexo tão esperado por ele:

- Burrega mesmo. O ônibus chegou, quem esperava ali na chuva? Sério, ares de ofendido. O que esse magriço pensa? Entrando em casa, quase não falava. Sentou-se meio afastado. “Venha perto de mim, homem. Quer jantar?” *Não estou com vontade.* “Quer um bombom de licor?” Já puta da vida. *Doce não gosto.* “Ah, é?” Joguei o bombom na cabeça dele. E fiz cruz na boca.

- ... (162)

Nessa passagem em que Maria conta para João sobre a discussão que teve com um de seus pares, é possível perceber a entonação na voz da protagonista. Ela parece estar brava com a questão e encena a voz do namorado para justificar sua reação. Não com violência, mas com um gesto infantil, fazendo “cruz na boca”. O uso do itálico marca a voz do par ciumento da Maria e a encenação dela em resposta a ele é marcada com as aspas. A resposta do João sobre o que ouve é o silêncio, sinalizado pelas reticências.

João é freguês de Maria e, fingindo interesse nos problemas dela, colhe o prazer de ouvir suas histórias e apreciá-las com alguma excitação. Em certa medida, João até estimula que Maria fale, pois ela conta principalmente sobre os momentos íntimos em que esteve com outras pessoas. Em muitos momentos, ele a incita a falar e ela o excita ao falar. Maria não gosta de transar com o João, transa com ele porque precisa do dinheiro e, principalmente, de alguém disposto a ouvi-la. Enquanto ela pede dinheiro, ele tenta comprar um carinho a mais:

E mostrou duas notas das grandes.
- Só quero que me beije.
- ... (82)

A relação estabelecida permanece a de dependência. Ele compra os favores sexuais dela, e ela vê nele um confessor. Ambos colocam no plano da enunciação as fantasias e frustrações. A fala, que é essencial do ponto de vista da materialização das cenas, torna-se também essencial do ponto de vista da sua função e do efeito sobre a vida desses personagens. Como meio de se obter prazer, as falas vão revelando a enunciação como um canal de satisfação e expressão de excitação na narrativa. Barthes (1987), para definir uma tradução para a palavra *jouissance*, relaciona o termo *prazer* à fruição e ao prazer físico e do texto:

Prazer/Fruição: terminologicamente, isto ainda vacila. [...] Alguns críticos têm considerado que a melhor tradução de *jouissance* para o português seria *gozo*, uma vez que esta palavra daria, de um modo mais explícito, o sentido do prazer físico contido no termo original. De nossa parte, acreditamos que a palavra *fruição*, embora algo mais delicada, encerra a mesma acepção – gozo, posse, usufruto –, com a vantagem de reproduzir poeticamente o movimento fonético do original francês. Em todo caso fica para o leitor o prazer que pretenda desfrutar nesta leitura. (BARTHES, 1987: 7)

Para trazer o prazer ligado ao erotismo à fala do João, o manejo ocorre pelas instruções que o protagonista vai dando à Maria. Seus comandos são a voz do homem em situação de excitação. Maria deve despir-se, virar-se, ajoelhar-se, deixar pôr nas coxas. Enquanto João guia a personagem sobre o que deve fazer, o leitor escuta o trajeto pelos elementos que vão sendo enumerados durante o percurso. A calça que é tirada, a blusa que é erguida, o peitinho que se mostra, o beijo que é negado, traçam um roteiro de instruções e de excitações que se dirigem ao corpo, cabendo ao leitor o empenho de uma escuta para acompanhar o percurso que narra João. Quase exigências, trata-se de uma rotina de procedimentos que o excitam e que se repetem, sendo essa a conduta particular de erotização do personagem. Pelo uso de verbos como *pegar*, *tirar*, *pôr*, *mostrar*, *abrir* no modo imperativo, João percorre um repetido caminho pelo corpo da Maria. O que fica sugerido no texto é uma combinatória de possibilidades de erotização visando, entretanto, um erotismo solitário. Confinado a esse *autoerotismo* (WALDMAN, 2014), já que a excitação, o desejo sexual, é por parte do João, para que se dê a aproximação mais íntima entre eles, Maria tem que se calar. João se excita ante seu objeto sexual, que nem sequer suspira:

- ...
- Mexa, amor. Fale. Me aperte. Machuque. Faça tudo
- ...
- Ai, amor.
- ...
- Diga. Quero dar para você. (117)

- Diga: Meu amor. Gema. Suspire, anjo.
- ...
- Grite. Me tire sangue.
- Toda em sossego. (189)

Para Maquêa (1999: 86), um aspecto que compõe basicamente a escrita de Dalton Trevisan é que os elementos se desdobram em microtemas que funcionam como um eixo totalizador das primeiras narrativas, “como é o caso das mulheres das pernas brancas marcadas de varizes azuis, presentes nos primeiros livros”. Da década de 1980 em diante, tendem a ser substituídos por outra ordem de caracterização, que passa a ser o ato verbal que veste e despe as personagens: “toda a sedução e eroticidade é desempenhada no gesto prazeroso do discurso” (MAQUÊA, 1999: 86). A roupa, que antes funcionava como extensão dos personagens, como mais uma de suas características e ajudavam a construir os estereótipos em circulação nas narrativas, dá lugar a sutilezas e refinados modos de caracterização, em diversas perspectivas na composição do texto.

Assim, se, no início da história, João é o grande falador, com falas que enunciam a excitação que sente diante da moça, quando Maria passa a dominar a conversa e o andamento dos encontros, é porque vê na excitação de João certa complacência em ouvi-la. A sedução da fala, o prazer em verbalizar é encenado na própria narrativa, o que faz do ato de enunciar um gesto essencial para a excitação. Percebendo que sentem prazer em se expressarem, encontram no âmbito da enunciação, a possibilidade de fabular, de inventar situações que também alimentam a própria autoestima. Para Maria, falar sobre sua vida amorosa a João também é uma forma de desabafo, pois, talvez, nenhum dos outros pares tenha essa mesma disposição em ouvi-la. João, por sua vez, só fala sobre a própria excitação. O narrador, da mesma forma, até canta para expressar tanto desejo. Ainda que fantasiando, como em diversos momentos, todos encontram na fala formas de obter e de expressar o prazer que estão sentindo, ainda que em perspectivas diferentes.

João e o narrador demonstram prazer em falar sobre o próprio prazer, enquanto Maria, só interessa contar sobre a própria vida. “Nem te conto” é a atitude básica da dissimulação, e da oralidade no texto. Desde o título, *NTCJ* estabelece um vínculo de provocação com o

leitor. A expressão *nem te conto* ressalta, de antemão, algo que se quer contar, em que a expressão *nem* dá ênfase e cria expectativa sobre o que será apresentado. “*Nem te conto* é um ato de fala que prepara o interlocutor para o que será contado” (SOUZA, 2009: 36). Embora pareça contraditória, a partícula *nem* incita um interesse maior do ouvinte pelo fato a ser contado. Esse título, então, soa como uma ironia à história, em duas perspectivas. Primeiro, porque é uma expressão que ironiza a necessidade de falar da Maria, afirmando pelo inverso, já que é um advérbio de negação. Ou seja, *nem te conto* também anuncia que mais uma história será contada. E ainda porque é uma resposta irônica às fantasias sexuais do João. O protagonista insiste, garante que, em alguns momentos, Maria também sente prazer no sexo que os dois praticam. No fim da novela, João pergunta para ela: “Viu como foi bom?”. Daí a resposta que fecha a obra:

- Viu como foi bom?
- Nem te conto, João. (189)

Como se vê, o gozo da Maria é apenas uma fantasia, prevalecendo a ironia da expressão. O prazer da protagonista está em outro lugar. É falando que Maria encontra algum prazer nessa relação, já que nem mesmo as “duas notas” a estimulam a se empenhar mais no sexo entre eles. *NTCJ* é singular nesse sentido, faz do *prazer* o paradigma estético da obra. O sexo pago promove uma visão singular das relações sociais e amorosas, retirando da *repetição* o que direta ou indiretamente possa significar desenvolvimento e progresso, deixando apenas o que contenha na sua base o excitável, o transgressor, “oculto às vistas do mundo moderno” (FRANCO JR., 2004: 204).

Maria, obtendo prazer em contar histórias ao João, põe em cheque a ordem dessa relação, pois subtrai prazer de um lugar em que ela também pode ser exploradora. Entretanto, isso não parece ser um problema para João. O lugar de trabalho dele passa a ser também o lugar de trabalho dela. Sanches Neto (1996: 64), referindo à figura da Maria em outros contos de Dalton Trevisan, diz que “ela usa as sessões de sexo para narrar histórias” e tem sempre mil delas, encadeadas umas nas outras. Para Sanches Neto (1996: 64) ela prolonga o diálogo para retardar o contato físico: “Cada palavra um carinho a menos”. Mas, não apenas para retardar a entrega numa relação que não deseja, esses encontros são também a oportunidade para falar, confessar, desabafar, continuar contando. Se ela conta para retardar a entrega como Sherazade conta para se livrar da morte, isso se torna pouco para explicar a escolha de João para seu confessor. Pelo que conta, com os outros Maria vive o sexo, ou pelo menos fantasia

que vive. Pode ser tudo invenção, mas João parece ser o único a ter paciência e até algum prazer em ouvi-la. Há, assim, algum benefício que vai além do dinheiro. João tem satisfeito seu apetite sexual, mas antes deve ouvir o que conta Maria, pois assim, antes mesmo dele, ela também se satisfaz. A troca também está aí, plena troca de prazeres, desejo realizando desejo. Em *NTCJ*, a enunciação vai no sentido de que falar é prazeroso, assim como ouvir faz parte desse processo de excitação.

Moraes (2013), colocando em questão a representação do sexo através da palavra erótica, diz que a nomeação da “coisa em si” se deve ao fato de que os elementos decisivos para a formação de uma cultura erótica foram dados pela literatura, e que isso se torna central na compreensão desse fenômeno na cultura moderna. Referindo-se aos escritos licenciosos do renascentista Pietro Aretino, cujos *Sonetos luxuriosos* difundiram a literatura erótica, definindo temas e técnicas de representação e sendo referência nos séculos seguintes, interessa observar que a composição de textos eróticos em diálogos se tornaram cada vez mais dominantes no erotismo literário europeu, reaparecendo em obras muito posteriores do gênero (MORAES, 2013). Isso mostra que os livros libertinos do século XVII revelam o esforço desses escritores no sentido de combinar o diálogo entre mulheres à maneira de Aretino, com diversos elementos presentes nos romances que surgiam então (MORAES, 2013).

Da cultura pornográfica que se popularizou a partir de 1740, as mudanças se traduziram na diversificação considerável das opções formais, tendo como referência os antigos diálogos luxuriosos aretinianos. Ressaltando o que diz Paes (apud MORAES, 2013) no que denomina de *retórica do orgasmo*, ainda que Aretino apele para o sentido visual do leitor, é muito mais à sua audição que ele se dirige: “em vez de apenas descrever o ato amoroso, empenha-se amiúde em figurá-lo mediante o uso dramático do diálogo” (apud MORAES, 2013: 93). O que Paes (apud MORAES, 2013) evidencia desse discurso é a ideia de uma “fala viva”, em que o leitor acompanha cada passo da ação erótica através da intensificação retórica que mimetiza o ritmo crescente do ato sexual.

Em *NTCJ*, as percepções de uma *performance* são o resultado dos procedimentos e escolhas do autor que, em conjunto, fazem do texto cenas em andamento. O uso dos diminutivos que sugerem as dimensões do corpo da Maria - *peitinho*, *coxinha*, *bundinha* - expressões remetendo à sinestesia - *arrepiada*, *fungo na nuca*, *roça de leve* - os *verbomotores* que sinalizam as ações no texto, articulados aos procedimentos da composição, como a *reescrita* e a intertextualidade, possibilitam a percepção da “fala viva”, em que o leitor ouve o trajeto das ações eróticas entre os protagonistas por uma intensificação retórica semelhante à

retórica do orgasmo de Aretino. Porém, ao invés do ritmo crescente que mimetiza a excitação nos *Sonetos luxuriosos*, em *NTCJ*, o diálogo se movimenta entre palavras e silêncios e entre a excitação da voz do João e as retenções da Maria. O leitor acompanha as ações sexuais por uma movimentação retórica como um reflexo desse ritmo oscilante entre as vozes, que expressam o conluio sexual entre o casal:

- Agora de pé.
- Será?
- Aperte as pernas. Mexa. Suspire. Grite.
- Não sei.
- Não sabe dançar? Então dance. Sem sair do lugar. (10)

- Agora sente. Aí não.
Reclina-se aos poucos no estreito sofá de couro.
Deixa eu ver.
Afogueada, o cabelo no olhinho vesgo.
- Ó doce pombinha. Ó jardim das minhas delícias.
Reboa no peito o clamor dos gritos selvagens.
- Mexa, você.
Babujando e gemendo – ai, como é bom gemer – e suspirando. (61)

Há um dinamismo na obra que faz com que as vozes, ao invés de apenas se movimentarem horizontalmente, pulsem. Reside aí o cunho artístico de *NTCJ*, essa qualidade orgânica em que a linguagem reverbera como movimento e pulsação. A sequencialidade na história não é importante. Se convir ao leitor, poderá abrir em qualquer página e, ainda sim, lhe será apresentado se não o sexo subentendido, ao menos, um caminho para ele. A ordem dos acontecimentos não importa. Em qualquer página que abrir, sempre haverá algo alusivo – nem que seja ao menos uma palavra – relativizada ao domínio do prazer, seja o de transar, seja o de contar. A *repetição*, assim, se revela como necessidade, na busca incessante do prazer que se *reescreve* infinitamente nos anseios dos personagens e do narrador.

A *performance* de *NTCJ* busca na saturação das cenas reincidentes a sua identidade de discurso. A linguagem delira no êxtase das espadas e bandeiras, alucinação, prazer, excitação em falar. O assunto sobre o que conversam os personagens, sobre o que fala o narrador, é sempre o mesmo, sempre da ordem do prazer que sentem cada qual a sua maneira. Mesmo que fantasiando, o que dizem tende a se tornar excitante. Sob o ponto de vista filosófico, a *excitação* parte de uma *diferença* inscrita no sujeito, é a contração de uma *repetição* elementar (DELEUZE, 2006). A noção de *excitação* para Deleuze (2006) diz respeito ao que está entre as pulsões humanas. Na medida em que a *excitação* se torna elemento de uma *repetição*, a

síntese contraente é elevada a uma segunda potência, representada precisamente pela ligação ou pelo investimento. Os investimentos, as ligações ou integrações são sínteses passivas, gatilhos para a *excitação*, contemplações-contrações de um segundo grau. As pulsações, diz Deleuze (2006), nada mais são que excitações ligadas. O narcisismo, exemplifica, não é uma contemplação de si mesmo, mas o preenchimento de uma imagem de si quando se contempla outra coisa. “O olho se preenche com uma imagem de si ao contemplar a *excitação* que ele liga” (DELEUZE, 2006: 98). Ele produz a si mesmo ou se transvasa naquilo que contempla e naquilo que ele contrai, e investe por contemplação.

É evidente que o prazer dá prazer, mas de modo algum esta é uma razão para que ele adquira um valor sistemático, segundo o qual é procurado "por princípio", referindo-se a Freud (DELEUZE, 2006). Para Deleuze (2006), de modo algum se trata das exceções a este princípio freudiano, mas, ao contrário, da determinação das condições sob as quais o prazer se torna efetivamente princípio. A resposta freudiana é de que a *excitação*, como diferença livre, deve, por assim dizer, ser "investida", "ligada", amarrada, de tal maneira que sua resolução seja sistematicamente possível. É a ligação ou o investimento da *diferença* que torna possível, em geral, não o próprio prazer, mas o valor de princípio adquirido pelo prazer. Disso, a sistemática da *repetição* no texto de *NTCJ* pode ser vista como um valor de princípio, cujos personagens vão adquirindo através dos modos diferentes de encontrarem satisfação. Como princípio, repetindo traços, há uma busca constante pelo prazer como uma pulsão, assinalando essa *repetição* como a própria singularidade que constrói esses personagens e o narrador na obra. O que vale também é dizer que os modos de se sentir prazer estão na gênese da experiência individual, singular, irrepresentável, que também nos leva a repetir-nos em prol dessa busca. Como cada um obtém prazer e se posiciona diante dele é a própria *diferença* que nos constitui.

Em *NTCJ*, falar é uma ação da ordem do desejo, do prazer, da fantasia. Assim, a excitação dos personagens e do narrador, advinda dessa constante necessidade em verbalizar para se excitarem, está nesse intermeio de contemplações-contrações. Há uma insaciável e interminável necessidade de se enredar na própria fala, tecendo especialmente fabulações. Quem fala assim o faz sempre por uma busca própria e quem ouve – não somente o outro personagem, mas principalmente o leitor – é também um participante desse envolvimento:

- Você tem mesmo esse cabacinho?
- Aquele homem que me levou ao hotel não fez nada.
- Por quê
- Precisa que te explique, João. Eu não podia.

- ...
- Da outra vez, adivinhe.
- Só pôs nas coxas?
- Cabeça baixa, vesguinha.
- Diga. Pôs?
- Sim.
- Você gostou? (109)

Enquanto lê, o leitor compactua com os propósitos da obra, participa dessa relação se posicionando como espectador dessa *teatralidade*, recebendo-a como experiência. Contemplar a *performance* no ato da leitura é também um exercício constante de preenchimento de imagens de si, na síntese contraente dessa outra coisa, que é a obra. Participar desse processo, de interações entre múltiplas instâncias, é também integrar-se às pulsões da composição. Isso mostra que, independente do suporte material, a condição para uma ação performática reforça a importância da alteridade em sua realização ou em sua definição. Se a *performance* só é possível na experiência da alteridade, os atores envolvidos e o público é que a tornam possível. Como um contágio entre as partes que se dá assumindo o corpo como operador simbólico, partindo dele, tendo-o como presença, a leitura se torna uma experiência perceptiva, acontecimento que se vivencia, lugar de significação aberta, a ser construída na coexistência simultânea e na inter-relação texto-leitor (ZUMTHOR, 2000). O texto, então, está diretamente relacionado com uma interação do sensível enquanto forma de experiência autônoma. O leitor tem diante de si um texto a ser lido, completado, organizado, cuja autoconsciência não se dá apenas no plano linguístico-textual, mas no plano orgânico-corpóreo.

Há em *NTCJ* um constante jogo de exposição e excitação do si-mesmo dos envolvidos. O enunciado, sempre movente, fazendo alusões, trazendo termos conotativos, se revela em enunciação, ainda que eclipsada, de exibição de rituais íntimos, do acontecimento mudo do sexo, ou do sexo como um ruído da palavra. Os silêncios, então, são o trabalho de constante manutenção no enunciado, restauração desse prazer na enunciação. As falas oscilam entre dizer e não dizer, gerando movimentos provocativos entre falar, sugerir e silenciar. Se, em muitos momentos, uma única palavra reverbera a intenção sexual – *aperte, pegue, olhe, deite* – em outras a suspensão da fala sinaliza as ações:

- Agora não fale.
- ...
- Quer dar um beijinho?
- Como sempre, olha primeiro o relógio.
- Fiquei desfiando minha ladainha. E o tempo passou.

- Veja como é quentinho.
- ...
- Se está gostando, aperte.
- Furtivo toque de um, dois, três dedinhos.
- Sente como bate as horas?
- ...
- Assim, não. Sentada. Mais para a frente.
- ...
- Agora deite. (165)

O texto joga com o leitor, oferecendo-lhe traços repetitivos e alusões como peças discursivas. O leitor capta ou não essas referências, integrando-se à *performance* que a obra propõe. Para Zumthor (2000), *performance* é jogo, no sentido de uma alteridade com o espectador e de um desdobramento do ato e dos atores. Os participantes veem-se agir e gozam desse espetáculo. “Para o breve tempo do jogo, afasta-se assim a ameaça latente do real; o dado compacto da experiência estratifica-se, os elementos dobram-se à minha própria fantasia, este blefe.” (ZUMTHOR, 2000: 112).

A *repetição* está no centro dessa *performance* da obra, e pode-se admitir que o *repertório* dos intérpretes vai renovando-se lentamente, conforme vão sendo reescritas as *repetições*. A composição se desdobra, existe de modo dinâmico, transforma-se, alia-se, engendra-se no bojo de um espaço-tempo cujas dimensões não podem ser mensuradas, porque são fragmentadas, omitidas. No meio desse espaço-tempo, atuam a ironia, atuam as alusões, as pontas que evocam um *clichê* no outro *clichê*, incessante mosaico de referências. É o *caleidoscópio* a que se refere Franco Jr. (2004). O texto traz registros externos, joga com o material criado pelo autor em outros textos, transforma esse material em algo inédito ao reescrevê-lo.

Consequentemente, a *performance* em *NTCJ* integra o leitor no sentido dele compactuar com esse jogo de reconhecimento, de sentidos sempre alusivos, em que a condição ao prazer encontra-se ora em sua explicitação ora em seu silenciamento, ora na narração ora na sugestão, ora em dizer ora em ouvir. Ao captar a *performance*, a enunciação tende naturalmente a ultrapassar o enunciador e o enunciado, a colocar-se, ela mesma, em evidência. Por ser da ordem da percepção, a tendência é que os efeitos ultrapassem esse estágio perceptivo “entre o sensório e o conceitual” e se transmute discursivamente em uma significação, cuja natureza é de ordem cognitiva (ZUMTHOR, 2000: 98). A obra como *performance* é, assim, um diálogo. Diálogo sem dominante nem dominado, livre troca (ZUMTHOR, 1993: 222). E também porque o leitor é, de algum modo, co-autor da obra, peça fundamental nesse jogo.

Ainda, a *performance* em *NTCJ* também está nos sucessivos deslocamentos que o narrador promove. Ora narrando ora participando, traz também à tona a si próprio, seus próprios desejos, sua própria excitação, diluindo uma suposta relação de hierarquização ou de oposição totalizante entre narrador e personagens. Fazendo esse movimento de intercâmbio entre as vozes, que ora se permuta a voz do João para agir, ora se volta para o leitor, é favorecida uma dinâmica de integração, a partir da qual as subjetividades ficcionais do narrador e do personagem se expressam numa mesma perspectiva. E, não só isso, pois o narrador faz outro movimento e, inesperadamente, também se dirige ao leitor:

- Pelo menos agora. Fale, amor.
Você diz alguma coisa? Nem a doce ingrata. (85)

O narrador de *NTCJ* narra a vivência mesma da narração e não propriamente uma narração em si, como uma voz externa. Ainda, quando têm a intenção de provocar o leitor, é dirigindo-se diretamente a ele que o faz. Uma pergunta que atravessa o diálogo e interpela o leitor, como se o narrador, à frente do leitor e diante da cena, virasse o rosto e perguntasse: “você deu? Nem ela”. Aliciando, ele questiona, provoca, dirige-se diretamente a um você que é o leitor do texto. O narrador, então, coloca o leitor no jogo, convocando-o a pensar se também não faria o mesmo, se fosse a Maria. Voltado a um você que não é nem a Maria e nem o João, esse movimento no texto muda inesperadamente o foco narrativo, alterando a direção da fala pelo uso do pronome *você*. O que parece significar uma provocação do tipo “e quanto a você?”, traz na ironia da resposta “nem ela” um juízo de valor que imputa ao leitor uma ideia de que, com João, só mesmo por dinheiro. Mas isso não parece importar para o protagonista. Ele paga para obter prazer, e o sexo ao fim de todos os encontros está garantido.

Ainda, resultado da mirada que o narrador dá para si próprio, o vínculo performático entre narrador e personagem acontece numa dinâmica em que narrar o outro também potencializa a formação de textualidades do si mesmo, estabelecendo uma rede dialógica que se retroalimenta. A *performance* trilhada por esse narrador implica a consideração dessa operação de narração a partir de uma alteridade enunciativa, por meio da qual o si mesmo do narrador sai de si, olhando para o outro, João, para depois retornar excitado. Fora de si, para se relacionar com o acontecimento, o narrador experimenta subjetividades que não são propriamente suas, mas que acabam por modificar as suas próprias. O movimento que faz esse narrador está em voltar para o si mesmo irremediavelmente modificado pela experiência do contato com o outro, pelo exercício de se redefinir conforme Maria também lhe excita:

Lateja a língua de fogo, ela estremece. De repente afasta-o com força. Ele inverte a posição: sentado agora, ela de joelho.
- Capriche.
Afaga-lhe docemente o cabelo. Ela sacode-se.
- Não me despenteie.
Ressoa na parede o relógio.
- Agora, amor.
Sobre a mesa dispara o telefone.
- Me beije.
Berra o pobre coração.
- Que eu morro.
Entre as nuvens, sem tocar no guidom, pilotando a bicicleta de uma roda – lá vou eu, mãos no ar. (128)

Ao mesmo tempo em que fala do João, o narrador fala de si, instaurando intenso movimento de afastamentos e aproximações sucessivas entre o si mesmo e o outro. O vínculo entre narrador e personagem acontece numa dimensão que faz com que a experiência do relato seja terreno propício à vivência do real, construindo um intercâmbio narrativo no qual os participantes se internecessitam. Isso significa, em outros termos, que o processo narrativo que experimentam se constitui para além da experiência mesma de narrar, de relatar ou representar. Em *performance*, o narrador narra João, o que implica que ele também se envolva, também se excite. O narrador sente isso porque também está diante de uma personagem “viva”, que o provoca, que o excita. Por essa razão que é possível verificar na narrativa essa alternância entre o narrar o *eu* e o outro ou entre o narrar o *eu* por meio do outro. Uma *performance* que não pode se dar no confortável âmbito do isolamento, mas no terreno subjetivo, excitante e imprevisível da interação.

Sob o ponto de vista de uma *performance*, o narrador na relação entre experiência e texto está para além de uma noção de legitimidade do ato narrativo. Sua função parece ser mais a de uma voz atuante na cena, ainda que possa ser uma espécie de consciência do João. Na voz do narrador, a intertextualidade é recorrente, revelando-se também uma forma de *repetição*. Franco Jr. (2004) diz que a intertextualidade na escrita de Dalton Trevisan “opera por citação, apropriação estilístico-discursiva ou, ainda, por apropriação e deslocamento de elementos que passam a exercer uma nova função e a gerar um campo semântico que contrasta com aqueles pertinentes ao texto-matriz do qual foram tomados” (FRANCO JR., 2004: 206). Recorrente nas falas do narrador, a intertextualidade é feita pela citação e apropriação de títulos de músicas, livros e trechos de hinos. Ao serem reescritos para o texto

de *NTCJ*, passam a exercer uma nova função e a gerar um campo semântico que contrasta com aqueles pertinentes ao texto do qual foram tomados.

Nessa intertextualidade da voz narrativa de *NTCJ*, são feitas referências ao livro *Paraíso Perdido*, de John Milton, são citados trechos do *Hino Nacional* e do *Hino à Bandeira*, ao título de uma valsa de Ernesto Nazareth, de 1911, *Turbilhão de beijos*; há diversas menções a uma música de Dilermando Reis, *Abismo de rosas*, de 1968; e uma referência bíblica, que faz menção ao episódio das *línguas de fogo*. Feitas por toda obra, essas citações e apropriações externas também passam pelo processo de *reescrita* do autor, sendo reelaboradas para se encaixarem ao contexto da história. Com a *reescrita*, há um deslocamento de sentidos, que encaixa esses excertos na voz do narrador para expressar a excitação que ele está sentindo. Operando nessa apropriação que desloca elementos de sentido, os fragmentos são reescritos para criar uma erotização semântica, distinta do texto-matriz de onde foram trazidos:

- Fale, amor.

Ganindo ali na porta do paraíso perdido e achado – olho aberto que nada enxerga. (85)

- Veja o que me fez. Minha mão, olhe, ainda treme. Ai, amorzinho.

Brilhou no céu em raios fúlgidos o brado mais retumbante que ouviram do Ipiranga as margens plácidas. (p. 10).

Lateja a língua de fogo, ela estremece. De repente afasta-o com força. Ele inverte a posição: sentado agora, ela de joelho.

- Capriche. (128)

Sua cadelinha. Não é um abismo de rosas? Um turbilhão de beijos? Uma tropa galopante com espadas e bandeiras? (21)

Em turbilhão de beijos a tropa galopante com espadas e bandeiras lá no abismo de rosas. (30)

- Veja eu. Gemo. Suspiro. E canto. Salve, salve, ó lindo pendão...ó símbolo augusto... (85)

Com o aparecimento da intertextualidade, é acrescentada à voz do narrador uma dramaticidade sobre o que está falando. Como se estivesse encenando, o narrador sobrepõe texturas diferentes à fala, que trazem uma variação na entonação da sua voz. Na presença desses inter-textos, há um acréscimo de nuances e isso faz, por contraste, despertar dessa fala, momentos de uma exibição encenada, para representar na voz a excitação desse narrador:

- Não sabe dançar? Então dance. Sem sair do lugar.
Salve lindo pendão da esperança, salve, salve. (10)

Tendo em vista aí a indicação de uma dramaticidade, que desperta sonoridades, percepções melódicas, isso se mostra um traço característico da *performance*, pois imprime percepções sinestésicas ao texto. A fórmula convida a perceber essa teatralidade destacada, a recitar o hino, lembrar a melodia e a letra da música. Integrado à *performance*, o estímulo é, como nessa passagem, para que o leitor cante junto, celebrando esse prazer.

Outra particularidade está nas referências da novela ao seu próprio autor. Ao se autocitar, marca textualmente sua existência no universo que criou, colocando a si mesmo dentro do texto, ironizando enquanto escreve. Em um desses momentos, Maria se queixa com João da condição precária que leva na capital paranaense: “Tua Curitiba não aguento mais” (175). E João, mostrando-se leitor de Dalton Trevisan, pergunta: “Nunca leu as famosas lamentações de um tal...” (175), referindo-se ao nome do autor que fica subentendido em “um tal...” e ao conto *Lamentações de Curitiba*. Ainda, a passagem a seguir revela um caso interessante. João cita uma frase recorrente nas obras de Dalton Trevisan. A fala que entra em *discurso direto livre* na voz do João, se transforma em um *discurso indireto livre* marcado em itálico, para encenar a voz do autor. Este é o único momento em que essa modalidade de discurso é usada na fala do João. A frase aparece em itálico, sinalizando uma outra fala no enunciado do protagonista, cuja enunciação do João remete a uma encenação da voz e da pessoa do autor:

- Sabe Curitiba o que é?
- ...
- *Uma cadela engatada que espuma, uiva, morde, arrastando o macho...*
(175)

Bakhtin (1990) afirma que o texto é para o escritor a concentração de vozes multidiscursivas, entre as quais ressoa a sua voz. Na obra, o escritor constrói esse multidiscurso, impregnado pela plenitude das ressonâncias dialógicas, artisticamente estilizada nas vozes dos personagens e do narrador, a fim de representar as entonações da fala real. A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso, pois “trata-se da orientação atual de qualquer discurso vivo” (BAKHTIN, 1990: 88). Em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem, e participa, com ele, de interações

vivas e dialógicas. Para Bakhtin (1990), as obras literárias servem-se de todas as formas dialógicas de transmissão da palavra do outro, construídas na vida cotidiana, e nas relações ideológicas não literárias as mais variadas. Portanto, o discurso do autor representa e enquadra os discursos alheios, cria perspectivas para eles, os distribui por sombras e luzes. Inventando situações e todas as condições para essas ressonâncias, “penetra nele de dentro, introduz nele seus *acentos* e suas expressões, cria para ele um fundo ideológico” (BAKHTIN, 1990: 156). Em todos os planos, na perspectiva expressiva e semântico-objetual, é o plano do autor que fala de modo refratado a narração, se estabelecendo por toda narrativa e através dela (BAKHTIN, 1990). Além disso, “não é possível representar adequadamente o mundo ideológico de outrem sem lhe dar sua própria ressonância, sem descobrir suas próprias palavras” (BAKHTIN, 1990: 137). Assim, se manifestam os *acentos* do autor por toda obra, estando visíveis ou não.

Portanto, a auto-referência em *NTCJ* traz para a ficção traços de uma crônica de si, por parte do autor. Jogando com esse movimento de aproximação e distanciamento entre vida e obra, no sentido de uma *performance*, o autor textualiza também seu aparecimento como presença e ausência ao mesmo tempo, que desestabiliza não só a noção de autoria, mas, fundamentalmente, que este autor também compartilha da mesma perspectiva do personagem. Quando Waldman (2014) analisa a questão do escritor contido em seu próprio texto, diz que, se não há um narrador explícito, o autor implícito é, de todo modo, aquele que escamoteia sua presença. Sua existência é denunciada, porém, pela eleição e disposição da matéria narrativa, pela disposição dos capítulos, pela distribuição dos acontecimentos, pela pontuação, pelo tecido sintático-semântico da obra, enfim, pelo conjunto de técnicas utilizadas para a comunicação (WALDMAN, 2014). Em *NTCJ*, o autor escamoteia sua presença pela voz do personagem. Ao que parece, João é um *caleidoscópio* (FRANCO JR., 2004) de vozes, onde refratam as vozes do narrador e também do autor. O protagonista, então, as encena através da própria fala, trazendo essas outras vozes para a *performance*.

Por fim, essas intervenções que remetem ao autor também trazem um suplemento de informação extratextual que só faz sentido em relação a uma prática de escrita relativa à produção de Dalton Trevisan. Isso mostra o quão circular é sua produção que, na tentativa de fechar-se em si mesma, abre-se, amplia-se. A *repetição* que está na essência da obra nunca é um gesto espontâneo, senão uma intensa consciência da força da linguagem, da complexidade dos processos como o da *reescrita* e do poder sedutor que narrar pode exercer. Em *NTCJ*, o primeiro traço é que repete todos os que virão depois, assim como é a primeira ninfeia de Monet que repete todas as outras (DELEUZE, 2006).

2.2 Ouvir

Sendo através do corpo que existimos no mundo, que tocamos, cheiramos, representamos e sentimos, nota-se o importante papel que ele desempenha e a função da voz enquanto seu prolongamento. A voz faz o homem ir além dos seus limites corporais, ela “desaloja o homem do seu corpo” (ZUMTHOR, 2000: 37). Na leitura de um texto, a voz é uma presença íntima, no sentido de que a voz ouvida revela um *si mesmo* para comunicar o outro. Escutar um outro é ouvir, no silêncio da leitura, a voz que vem de outra parte na própria voz. Assim, a voz implica a audição. O corpo, pela audição, está presente em si mesmo, espacial e intimamente. E sobre esses traços físicos se fundam um esboço de saber, “a probabilidade de efeitos de sentido, a busca de valores intralinguísticos cujo conjunto emerge obscuramente, tumultuadamente, em percepção” (ZUMTHOR, 2000: 43). A leitura como uma escuta torna-se apreensão cega dessa transfiguração, na percepção do movimento e das ações imediatas na narrativa.

Um diálogo de ficção “não passa de um conjunto de sinais gráficos sobre o papel, que interpretamos, valendo-nos do que sabemos – ou imaginamos saber – sobre os tipos de pessoas que estão sendo representadas pelos personagens” (AZEVEDO, 2003: 44). Disso, o ouvido tem um papel fundamental, pois há um esforço por imaginar como seria a voz dos personagens e os próprios personagens. Ao ler a metalinguagem que acompanha a fala em um texto de ficção, o leitor recorre a um *repertório* de informações linguísticas e culturais acerca das prováveis características dos personagens, não só para visualizar a cena como também “audializar” o que está sendo dito (AZEVEDO, 2003: 44).

De todo modo, a representação literária da oralidade realça o papel-chave da fala no sentido da interação social. “Um diálogo de ficção tem êxito, não por reproduzir a fala, e sim por evocá-la de tal maneira que os leitores a considerem convincente como representação literária.” (AZEVEDO, 2003: 26). Dando à fala um papel de realce que lhe atribui protagonismo próprio, mediante recursos estilísticos que captam e reelaboram essa variação da linguagem, em *NTCJ* é criada uma “atmosfera propícia a imaginar que ouvimos os personagens” (AZEVEDO, 2003: 17).

- Que linda esta calcinha azul. Eu também te arrepio?
- ...
- Credo, você não fala. Mexa, ao menos.

- ...
- Ai, que doce barriguinha, essa tua.
- ...
- Diga se é bom pôr nas coxas. Diga. Não seja ruim.
- ...
- Agora deite. Abra a boquinha. Venha mais para frente. Abra mais assim.
- ... (152)

No texto, essa atmosfera é formada por *vocalidades*, sinalizada de diversos modos no enunciado. *Vocalidade* no sentido que dá Zumthor (2000), que amplia a ideia de oralidade e diz que a *vocalidade* é o que coloca a voz como um aspecto corporal no texto, e seu modo de existência como percepção sensorial na obra (ZUMTHOR, 2000). Além da característica gráfica dos travessões para indicar que se trata de um diálogo, em que há uma organização entre as vozes, os personagens constroem essa *vocalidade* com oscilações e nuances que remetem a aspectos da fala no âmbito do real. João pede à Maria que fale, que diga, mas a moça não diz nada. Há um embate que marca esse movimento entre falar e não falar. O silêncio é sinalizado com reticências. E isso replica como um contraste na audição, entre o que é voz e o que é silêncio no diálogo. Quando pede que Maria deite, que abra a boca, que venha mais para frente, ele enuncia esses comandos dando possíveis imagens sobre os movimentos da protagonista. Sensorializando o texto enquanto fala, quando pergunta “eu também te arrepio?”, é imaginado no corpo do leitor esse arrepio.

Para Zumthor (2000), no texto escrito em que se implica a noção de *performance*, a leitura solitária toca a imaginação e desperta a afetividade do leitor, caracterizando a poética do texto e do corpo na experiência dessa sensorialidade. Ler aí é mais do que ver e interpretar. Ler é performatizar, isto é, entrar corporalmente na cena, habitá-la e posicionar-se no espaço desse diálogo entre os protagonistas, compartilhando dessa excitação construída pela *imaginação* e que vibra na voz dos personagens. O texto inscreve pelo olho tipográfico a voz, a traduz para o ouvido, para a visão, para o tato, por meio do pensamento imaginativo-projetivo, libertando essa *vocalidade* como *performance* do corpo (ZUMTHOR, 2000). Um corpo construído em virtualidade projetiva pela interação entre o texto (que também se faz corpo, matéria) e o leitor que, em leitura silenciosa, projeta via *imaginação* criadora sua própria voz como uma presença a ser ouvida, que rompe as fronteiras do texto escrito.

Para Nogueira (2018), ouvir não é sinônimo de passividade. Na audição, importa tanto ou mais o *como* se ouve. No *como*, se dá ou não o contato com o quê. Apreciação que é encontro entre vibrações (NOGUEIRA, 2018). E, desse encontro, resulta como fruto da audição, o sentido. Na leitura, “mais que da palavra, o *sentido* deriva de um ‘encontro’ entre

uma voz que ‘vibra soando’ e uma *escuta* que ‘vibra ouvindo’” (NOGUEIRA, 2018: 18). Isso aponta para uma experiência singular, em que se escuta no texto a voz como algo que ultrapassa a linguagem, “que sopra e atravessa a palavra”, uma abertura para outro campo de sentidos, plenamente feito de voz (NOGUEIRA, 2018: 19). Campo esse que tem o poder de magnetizar as palavras, desdobrando suas significações (NOGUEIRA, 2018). Estimulada por essa voz criada no próprio corpo da palavra e que lança ao leitor um “sopro de sentido”, vão sendo despertados relevos na enunciação narrativa do texto, convocando continuamente uma escuta dessa leitura (NOGUEIRA, 2018: 19). Nessa perspectiva, a leitura de *NTCJ* parece estar fundada no devir intenso do falar e do ouvir, entre corporeidades propulsoras e criadoras de textualizações que fazem vibrar as significâncias pelo uso de alusões, indeterminações, hiatos entre as palavras e entre as falas. Entre o falar e silenciar, o destino certo da linguagem na obra é o de silenciar ou, no máximo, soprar o sentido sussurrando: “Cuidado. Alguém pode ouvir. Mais baixo.” (28). E quanto mais silêncios e sussurros, mais atentos também ficam os ouvidos do leitor:

- Deite, amor.
- ...
- Se não abrir bem, não faço mais.
- ...
- Gema.
Ofegante, quando muito.
- Deixa eu... Só um pouquinho. Não dói.
Nessa hora bem vesguinha.
- Se doer...
- Não seja louco!
- ...eu tiro.
Com ataque, rola a cabeça, se contorce toda.
- João do céu!
Gemido tão alto que assusta: É ela? Sou eu? (153)

Além da voz, a dimensão também é a da escuta, como o próprio texto indica. A transmissão de boca a ouvido se manifesta no texto, mas é o todo da *performance* que constitui o eixo sensorial em que o texto vocalizado se torna experiência de leitura e de onde procedem e se mantém a totalidade das energias que constituem a obra viva. Na perspectiva da *performance*, a narrativa leva o leitor para dentro da história. Não é o mundo fictício que entra na vida do leitor, e sim o leitor que entra nele. Ao fazer isso, o autor posiciona o leitor dentro da obra o que, no caso de *NTCJ*, é a sala ao lado onde tudo está acontecendo. O leitor, então, é convidado não a ver, mas somente ouvir essa conversação lúbrica.

Em *NTCJ*, o *repertório* alusivo e o movimento entre verbalizar e silenciar provoca uma escuta que oscila entre o que se ouve e assim se sabe e o que não se ouve e se imagina. Para preencher de sentidos o que não está verbalizado no texto, o *repertório* e a *imaginação* do leitor são convocados. O sexo marca o desfecho de cada encontro do casal, mas a transa em si é cortada, com o encerramento da conversa. É no silêncio que o sexo, enfim, acontece:

- ...

- Com as duas mãos.

E não é que obedece?

- João, você é louco.

Delicadamente baixa o vestido. Ainda ofegante, alisa as dobras. (67)

O corte, o silêncio produzido pela falta, ainda sim, tem um ruído, que é o do acontecimento que fica subentendido. Esse ruído soa como provocação do não dizer, eclipsando as palavras para que o leitor tenha liberdade de *imaginar* as ações que estão acontecendo. O silêncio no texto, como um ruído de sentidos é o que resta das vozes para os ouvidos, e é também a abertura para a *imaginação* do leitor. *Imaginação* que, para Zumthor (2000):

[...] contrariamente ao ditado, não é louca; simplesmente ela dêsz-razoa. Em vez de deduzir, do objeto com o qual se confronta, possíveis consequências, ela o faz trabalhar (...) A imaginação faz funcionar no nosso espaço lúdico o objeto que capturou. (ZUMTHOR, 2000: 98)

Para Iser (1996), apenas a *imaginação* é capaz de captar o não dado, de modo que a estrutura do texto, ao estimular uma sequência de percepções, se traduz na consciência receptiva do leitor. Para Zumthor (2000), *imaginação* é um esforço espontâneo, em vista de uma reconstituição. Um esforço que não cessa de trapacear a leitura, no sentido de que a *imaginação* do leitor se sobrepõe ao texto, em um processo de fabulação própria, que lhe permite dar sentido ao que está lendo. Trata-se de um “exercício pessoal de postura, de ritmo respiratório”, sendo isso um desejo constante do leitor em restabelecer a unidade da *performance*, no sentido de ser algo inseparável da procura do prazer na obra (ZUMTHOR, 2000: 67). Pelo trabalho da *imaginação*, o leitor participa criativamente da composição dos sentidos por meio, justamente, de suas fantasias.

Desse modo, o valor do sexo, em *NTCJ*, é dado pela *imaginação*. É o que Barthes (apud BAUDRILLARD, 2008: 204) denomina de “o desejo de cabeça”, garantindo, portanto, a rentabilidade de toda operação erótica no texto. A sedução, na obra, é o espectro desse

desejo, que persegue o prazer, sendo que o gozo raras vezes é descrito. Daí que o discurso que se ouve em *NTCJ* é cúmplice desse encantamento, dessa derivação em que o sexo está em toda parte, exceto na sexualidade (BAUDRILLARD, 2008). E se o texto de *NTCJ* é fragmentado, incompleto e tende ao silêncio, é porque cabe ao leitor se integrar a esse discurso para completá-lo e desfrutá-lo. Para Baudrillard (2008: 9), “o desejo só se sustenta na falta”. Em *NTCJ*, tal procedimento que movimenta as palavras entre verbos e silêncios expõe uma lógica da gradação e da progressão que opera, antes de tudo, intensificando a volúpia, de modo semelhante ao que acontece com a *retórica do orgasmo aretiniana*, mas que, no caso da obra de Dalton Trevisan, ao invés do uso de palavras para descrever a coisa em si, a opção é o silêncio. Não se trata, portanto, de subordinar o sexo aos descritivismos. A retomada de um mesmo mote erótico que, a cada *repetição*, se reproduz na intensidade do que fica subentendido no texto, coloca o sexo do casal como algo incompleto, tanto no sentido textual, como no plano dos acontecimentos. Cumprido o sexo como um acordo da venalidade, ao virar a página, logo haverá um novo encontro. Em *NTCJ*, parafraseando Moraes (2018: 129) quando analisa os *Cantares de Sulamita* de Danton Trevisan, “não seria equivocado ver aí uma estratégia textual recorrente na tradição dos escritos eróticos, que visa simular o processo de ‘produção da insaciedade’ a que se entregam os personagens”. Assim, essa erotização do discurso passa a ter necessidade da *repetição* para representar o prazer, afinal, o “desejo de cabeça” só se sustenta na falta:

- Posso me cobrir?
- Ainda não. Quero você bem assim. Nos meus braços.
Salto alto, a bundinha em riste. Seio de olhinho aberto, um para cada lado. Ó vertigem da página em branco. (32)

Essa fala do narrador, que delira num momento de beleza e excitação, diz sobre o reconhecimento de que o corpo da mulher é, para o homem, como a página em branco para o escritor, em que não se sabe muito bem por onde começar a tocar tamanha excitação, de saber certo onde está o prazer. A consciência da intensidade e da fugacidade do gozo se coloca como uma metáfora em *NTCJ*. O texto mínimo dizendo muito, porque sentir prazer é bom, mas o gozo, a satisfação é algo muito rápido e fugaz.

Assim, *NTCJ* provoca certo estado de *excitação*, pois recorre à grande rede heterogênea da memória e da *imaginação*. Especialmente direcionado para um leitor a quem o texto pretende seduzir, provocar, excitar, vez ou outra a ele se refere, tentando, a todo o momento, dividir com ele a responsabilidade dessa excitação. Orientando a atenção para a

zona sexual de seu mundo interior, dispara projeções instantâneas e concisas de encenações na tela da *imaginação*, no ato da leitura. Disso, as instruções dadas por João sobre como Maria deve desempenhar uma conduta de erotização, revelam variações de uma mesma realidade, que a cada encontro se repete. Essas instruções ressaltam os pontos onde há mais carga erótica no corpo da Maria, na perspectiva do protagonista. As falas do João, trazendo esses elementos do contexto para o enunciado, projetam na enunciação um imaginário erótico que propõe ao leitor a posição de *voyeur* antes de uma escuta, ouvindo os pontos de erotização que o personagem vai enunciando. Motor desse estímulo constante, as palavras conotando esse teor erótico funcionam tanto como recurso expressivo, dotado de inegável poder de ênfase, e também como mola propulsora de sentidos implícitos às expressões, quando nada está sendo dito.

- A perna eu não abro, João. Tenho vergonha.
- Então deixe eu.
- Assim me machuca.
- Não tenha medo. Bem devagar. É aqui? (66)

Entre os principais aspectos da *performance* em *NTCJ* está esse movimento dinâmico, entre o mostrar e o ocultar. Ouvindo o diálogo que ora diz, ora faz alusão, ora é interrompido, o leitor é convocado a uma atitude responsiva para preencher essas lacunas com as próprias fantasias. Envolvendo sua escuta via leitura, a recepção inter-relacional instaurada entre o texto e o leitor é íntima e única, particular. Esses espaços de indeterminação em que as ações se realizam, são intervalos no texto que se abrem para a *imaginação* do leitor preencher de sentidos. Desse modo, a obra o integra nessa *performance*, convocando sua *imaginação* para também atuar no universo da obra.

2.2.1 Silêncios

Dessa relação secreta entre os protagonistas, o leitor é a exceção, o único que pode espreitar o que ocorre no pequeno e confinado universo que se torna a sala de trabalho do João. Ouvindo a conversação, percebe que as expressões em diálogo se abrem em lubricidade. O leitor ouve atrás da porta, na sala de espera. Com a descrição do sexo e de certas partes do corpo da Maria obliterados no texto, *NTCJ* requer um empenho auditivo-imaginativo para ser

entendido. Atrás da porta, com os olhos na página, o que aguça a audição advém do que ficou sugerido pelo enunciado:

- Mostre o seio.
Ela solta um botão.
- Puxa, que você é fria.
- ...
- Então deixe eu.
- ...
- Bem devagar. É aqui?
Já vesguinha, mas não fala. Ele babuja o pescoço e, sob o vestido, eriça a doce penugem da coxa. (78)

Iser (1996) denomina de *interação* essa relação recíproca que acontece entre texto e leitor, durante a leitura. É quando “a leitura acopla o processamento do texto com o leitor; este por sua vez, é afetado por tal processo” (ISER, 1996: 97). Relação essa complexa, subjetiva, pois o leitor é inapreensível, “simples entidade de fenomenologia psicológica e que ressoa singularmente de substância” (ZUMTHOR, 2000: 51). Daí que, não apenas uma relação recíproca, mas sempre há uma diferença de nível entre texto e leitor. Assimetria essa que, para Iser (1996), é onde está o valor estético e as qualidades metafísicas que alcançam, na dinâmica da leitura, a concretização da obra. Nesse processo de concretização, Iser (1996) afirma que as obras literárias contêm lugares indeterminados, assim como vários elementos potenciais, com qualidades e características esteticamente relevantes. Nessa conduta de significação, os lugares indeterminados e os elementos potenciais cumprem papéis diferentes no processo da concretização do sentido, da experiência. Os lugares indeterminados são preenchidos ou complementados, sendo que os elementos potenciais são atualizados pela *emoção original*. “No fundo, é ela o início do processo específico da experiência estética” (ISER, 1996: 195). A *emoção original* que, para Iser (1996: 113) é a que “provoca aquela turbulência no leitor, que dá partida à atividade constitutiva e só se tranquiliza quando produz o objeto estético”.

Tomando a publicidade, Iser (1996) dá um exemplo, através de Arnheim (1966 apud ISER, 1996: 119) de como funcionam esses lugares indeterminados na percepção do espectador. Na publicidade, os lugares indeterminados funcionam, sobretudo, onde o texto e o som interagem. O nome do produto é omitido pelo texto, embora seja marcado com uma lacuna para que o público possa completá-lo com facilidade ao ouvir a melodia. Ou seja, ao mesmo tempo em que os lugares indeterminados omitem algo, estes também estimulam. Os aspectos escondidos de um objeto percebido não são simplesmente completados pelo

conhecimento do espectador, mas permanecem como um pano de fundo indeterminado, transformando o que é percebido em tensão ou até em signo, como no caso da publicidade (ARNHEIM, 1966 apud ISER, 1996).

Isso ressalta a importância que toma, em *NTCJ*, o recurso gráfico de reticências quando sinaliza a suspensão da fala. As reticências marcam também os lugares de indeterminações no enunciado, transformando isso em silêncio na enunciação. Emparelhando esse exemplo da publicidade à *NTCJ*, o aparecimento das reticências no texto revela uma função prática: eclipsar os gestos e ações mais obscenas. Não sendo verbalizadas ou descritas, as ações mais impudicas do casal acontecem somente nessas lacunas. Assim como quando o público completa com facilidade o nome do produto ao ouvir um *jingle* publicitário conhecido, o leitor completa esses intervalos de silêncio no diálogo com elementos que ficam subentendidos no texto:

Vestido creme, botão amarelo, sandália branca.
- Não tire. Esse vestido ninguém tira.
- Se não... como é que...
- Fique com ele. Eu só levanto. Devagarinho.
Erguer o vestido, ó que delícia, no tempo do vestido.
- Assim você me amassa, João.
- Ai, que coisa boa. Mulher de vestido.
- ... (65)

- Veja como é quentinho.
- ...
- Fale: O João está com o... na... da Maria.
- Não diga nome feio, seu bobo. (107)

Portanto, a *repetição* constante dos silêncios configura uma potência de sentidos, pois sugere elementos pela falta, pela indeterminação. Disso, é gerada uma virtualização de elementos cortados do enunciado, mas cujo sentido fica implícito. A cena de sexo oral não é descrita, mas é virtualizada quando completada as lacunas sinalizadas pelas reticências. Esse processo virtualmente imaginativo, faz dessa *performance* um jogo de palavras e alusões constantes, entre texto que emite e leitor que empenha sua *imaginação* para completar essas sinalizações no texto.

Ainda que o conteúdo seja sexual, o sexo em si acaba sendo apenas um pano de fundo nessa *performance* de *NTCJ*. Embora todas as alusões se refiram ao sexo, o responsável pela atualização dos elementos potenciais da obra são os traços da *repetição* e dos silêncios, das indeterminações, que reiteram no texto a *emoção original* que o leitor procura. A *emoção*

original, para Iser (1996), possui uma dinâmica interior ao leitor, o que ele qualifica como “uma espécie de fome não satisfeita”. Essa fome aparece ali e só ali onde o leitor já foi estimulado por alguma qualidade. Esse estado de insatisfação, como característica da *emoção original* enquanto primeira fase da experiência estética, consiste na falta de tranquilidade interior, na insatisfação que a própria leitura suscita. Ela é *emoção original* porque, a partir dos momentos de um desejo específico que nela estão presentes, desenvolve-se tanto o processo posterior da experiência estética como a formação de seu correlato intencional, o objeto estético (ISER, 1996). Para Iser (1996), é a *emoção original* que põe em movimento a concretização. Portanto, em *NTCJ*, os lugares indeterminados precisam ser apenas preenchidos ou completados, mostrando que sua função é colaborar, potencialmente, na constituição de um objeto. O acontecimento sexual, na novela, é o de menos, até porque ele é cortado das cenas. O que torna a obra, de fato, interessante são as possibilidades de recriação na linguagem para expressar o prazer dos envolvidos pelos modos de falar, em contraste com as aberturas de silêncios.

NTCJ expressa de maneira contundente uma concepção de literatura respaldada pelo vigor e concentração de sentidos da palavra e da não-palavra. Como um jogo com a palavra enunciada, o silêncio vai aos poucos presentificando o sentido de uma hiper-significação (WALDMAN, 2014), em que o próprio silêncio entra a repetir-se no percurso das ações. O silêncio, então, é onde se realizam as ações e os consentimentos, em contraponto à verbalização e à palavra. Estabelecendo-se como um processo dinâmico, o que é dito adquire significância no momento em que remete também ao que oculta, assim como o que é ocultado ganha vida em relação ao que está sendo dito.

Para Iser (1996), o não dito e os lugares vazios nos textos, que podem ser percebidos principalmente em diálogos, incentivam o leitor a ocupar as lacunas com suas projeções, estimulado a imaginar o que não está sendo verbalizado. Ele é levado para dentro dos acontecimentos e estimulado a idealizar o não dito como o que é significado. Disso resulta um processo dinâmico, pois o dito parece ganhar sua significância só no momento em que remete ao que oculta. Mas, sendo uma implicação do dito, o que está sendo ocultado ganha contornos próprios. Como se vê, em *NTCJ*, “realizando o não-dito do texto lido, o leitor empenha sua própria palavra às energias vitais que a mantêm” (ZUMTHOR, 2000: 53). Na concepção de Iser (1996), é nesse momento que a obra se concretiza como experiência.

Conforme o movimento entre mostrar e ocultar, entre o que diz João quando fala e o que faz Maria sem falar, faz com que, como observa Merleau-Ponty (1975 apud ISER, 1996:

106), a linguagem exerça influência sobre a linguagem, influência que de súbito se desloca em direção a seu sentido. Em *NTCJ*, a linguagem diz, irrefutavelmente, quando renuncia a dizer a coisa em si. Uma linguagem que significa quando, em vez de descrever o sexo entre o casal, se deixa forjar pela própria linguagem para se refazer em sentido no imaginário do leitor.

De todo modo, o que produz a concretização de *NTCJ* como uma obra performática, no sentido que dá Zumthor (2000), são os aspectos indissolivelmente ligados aos efeitos semânticos, em interação com as transformações do próprio leitor. Zumthor (2000) diz que a comunicação pelo texto - e com mais forte razão um texto literário - não consiste apenas em fazer passar uma informação, mas também tentar mudar aquele a quem se dirige. “Receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação” (ZUMTHOR, 2000: 52). Entretanto, a que nível intervém essas modificações é um ponto para o qual não há resposta definitiva. De todo modo, o conjunto de percepções sensoriais está integrado a essa transformação, pois “é então e tão somente que o sujeito, ouvinte ou leitor, encontra a obra; e a encontra de maneira indizivelmente pessoal.” (ZUMTHOR, 2000: 52) Por isso, porque ela é encontro e confronto pessoal, a leitura opera em uma compreensão dialógica, em que “meu corpo reage à materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente, à sua. Daí o prazer do texto” (ZUMTHOR, 2000: 63).

Iser (1996: 10) ao falar sobre o leitor e a recepção diz “que a leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entra em jogo, ou seja, quando os textos nos oferecem a possibilidade de exercer as nossas capacidades”. É a noção do texto como espaço construído no momento da leitura, no leitor. No caso de *NTCJ*, além das sinalizações das reticências, são criados espaços de indeterminação entre as palavras pelo trabalho constante da elipse. O trajeto que aponta para a redução da linguagem, que ressalta o não dito como significado, requer do leitor um engajamento para que sejam percebidas as alusões que o texto faz constantemente. O que é expresso, verbalizado, se torna conexão para o sentido implícito. Assim, a elipse é uma provocação aos limites dessas indeterminações, pois a palavra é silenciada, omitida, para adquirir sentido.

Ele apalpa demoradamente.

- Lindos que estão. Cheios, como eu gosto.

- Ai, não aperte.

- Veja como é quentinho. Não faz um elogio? Ele está esperando. (110)

Por causa do trabalho constante da elipse, os elementos visuais, fundamentais para uma visão, por exemplo, do corpo da Maria, são cortados do enunciado. Porém, nessas indeterminações também estão as aberturas para que o leitor imagine os elementos visuais não descritos. São forjados do texto boa parte dos termos sexuais, ficando oculta a palavra na leitura, mas seu efeito está lá, a todo momento acontecendo. Ocupando de sugestões sobre os elementos eróticos, os silêncios produzidos tanto pela elipse quanto sinalizados pelas reticências, são respostas ao que permaneceu vazio na enunciação, abrindo lacunas a serem completadas não apenas pelas ações dos personagens, mas, principalmente, pelo preenchimento imaginativo do leitor. Quando João “apalpa demoradamente” os seios da Maria, a palavra *seios* fica subentendida. Também o termo *demoradamente* sinaliza o tempo de duração desse gesto. A visão eclipsada desse seio não declarado, a indicação do gesto, o tempo de ação em que está acontecendo o gesto, disso são despertadas inúmeras sensorialidades. Essa conduta sinalizada no texto, integrada à mescla de sentidos despertados a partir dele, é a *performance* em andamento, se realizando. As ações eróticas vão acontecendo devagar, ainda que o texto tenha agilidade, despertando cada sentido em múltiplas percepções sensoriais para o leitor: a visão ao imaginar o seio, o tato ao apalpá-lo, a percepção de tempo de duração do gesto do João, a audição por estar não apenas lendo, mas também ouvindo tudo isso.

Em *NTCJ*, remontando ao interior do sentido, se imbuindo de uma potência pelo processo repetitivo a que estão submetidas, as palavras e expressões se carregam de teor erótico tanto quando reaparecem ao longo da narrativa, quanto pela ausência de verbalização. O trabalho da elipse, como já demonstrava Bernardi (1983 apud FRANCO JR., 2004), faz a *poética da redução* funcionar em *NTCJ* como um gatilho de sentidos. Nas falas, são cortadas palavras explícitas relativas ao conteúdo sexual da história. Cortando da composição termos literalmente sexuais, são gerados efeitos cujos sentidos ficam suspensos, sob sugestão do contexto. Através de omissões de palavras, produto da elipse constante, os não ditos reproduzem uma força atrativa quando interpolados ao texto, comunicando uma prodigiosa gravitação erótica:

- Tire a calça.
- Só de blusa, calcinha, salto alto.
- Agora se vire.
- ...
- Essa bundinha, que vontade de morder.
- ... (35)

Portanto, os silêncios na composição de *NTCJ* são uma maneira de dizer muito e esse vazio de palavras só completa o texto literário porque se baseia em um leitor capaz de preencher tais lacunas. É uma espécie de “silêncio significante” (WALDMAN, 2014). Ainda, sobre as singularidades dessa interação do leitor com a escrita literária, Yunes (2002: 21) afirma que a obra é mais que algo objetivo, “ela interage com a experiência inalienavelmente subjetiva do leitor. Nela o leitor intervém de modos diversos, ‘preenchendo lacunas’, suplementando significações”. O leitor é colocado nesse jogo, a reconstituir o sentido por meio do que está sendo verbalizado e do que fica apenas sugerido. Enquanto produtor de alusões, o texto ressoa esse silêncio, tocando materialmente na significação tanto do discurso quanto das ações. Assim, a narrativa de *NTCJ* está construída não apenas pelas palavras, por enunciados, mas depende, especialmente, do poder de conotação delas. As elipses, nesse jogo que propõe o texto, são como armadilhas na enunciação. Ao passar por elas, mal se percebem os cortes no texto. No entanto, são nesses vazios que saltam as imagens mais eróticas, por onde o conteúdo sexual corre em silêncio. Está nos não ditos do texto boa parte das ações, dos gestos e das sensações que as falas não conseguem expressar.

Bosi (2006: 18), ao descrever a escrita de Dalton Trevisan, diz que a “forma dessa prosa está em recortar tão cruamente situações exemplares que o leitor acaba sem saber ao certo se tem pela frente o mais imediato dos realistas ou o mais sombrio e frenético dos expressionistas”. É entregue ao leitor o “falso” poder de definir o sentido do que está lendo, pois o leitor não pode ir para fora das ideias do texto, já que a obra exerce certo grau de determinação sobre as reações do leitor. Diante da delegação que se dá ao leitor de arbitrar o sentido da obra, o leitor opera com o texto o andamento da narrativa por domínios cognitivos de onde a significância é extraída. Trazendo seu *repertório*, o leitor aproxima, interpreta, ressignifica o conteúdo. Oferecendo lacunas para a intervenção do leitor, o processo de ocultação de informações solicita sua participação. Cabe ao leitor tomar suas próprias conclusões, mas não pode sair dessas opções oferecidas pela obra.

Isso se liga ao que Iser (1996) versa sobre a noção de *contingência* no texto literário. Para Iser (1996), a *contingência* é fundamento constitutivo de todo fenômeno de *interação* social. No caso da leitura, a *contingência* nasce da interação em si, uma vez que no início da leitura de um texto literário, os respectivos planos de conduta, do texto e do leitor, não estão afinados um com o outro. Os elementos contingentes daí resultantes provocam ajustes táticos e estratégicos, exigindo o esforço da interpretação do leitor. Porém, o que acontece em *NTCJ* é a diminuição dessa *contingência*, principalmente, por causa do procedimento da *repetição*.

Com o andamento da história, não há imprevistos, nem novidades ou grandes acontecimentos que provoquem guinadas inesperadas. Embora os silêncios e cortes no texto ainda prevaleçam e contribuam e muito para o sentido e o andamento das ações, as *contingências* são reduzidas ao máximo, o que também movimenta a narrativa traçando uma circularidade na obra, conforme os encontros do casal se repetem. Quanto mais essa *contingência* vai sendo reduzida no decorrer da novela, mais a aproximação entre o casal se ritualiza.

Com a leitura da obra, a interação gerada submete os planos de conduta dos envolvidos a várias provas, assinalando-se o controle do texto. Eliminando-se as *contingências*, não há novidades para o leitor, ainda que em cada novo encontro, as formas de se falar se renovem, aparecendo com novos encaixes. O leitor vai sendo submetido à retomada constante do percurso sexual entre os personagens, reescrito de diversas formas, mas na hora do sexo em si, o texto é cortado. Se há alguma *contingência*, essa aparece nas histórias que Maria conta. Mas a linguagem na obra parece sempre estar trabalhando no sentido de evitar que as eventualidades se afastem muito de suas causas. A reincidência do lugar em que se passa a história, o nome dos personagens, alguns aspectos físicos e de comportamentos impulsionarão cada vez mais essa vontade. Se os personagens são João e Maria e repetem algumas características e sempre o mesmo acontecimento, isso institui a *diferença* gerando semelhanças. Na composição, o autor não quer também o igual, ele quer aquilo que sendo igual possa ser algo diferente daquilo mesmo. “É a repetição como universalidade do singular” (DELEUZE, 2006: 44-47). Repetindo, Dalton Trevisan inscreve a *diferença* na obra. Como diz Waldman (2014), faz um elogio à *diferença*.

Entretanto, com a *contingência* diminuída ao máximo, as expectativas não são por novidades na história. Na leitura de *NTCJ*, de um encontro para outro, ficamos atordoados na busca de pontos que revelem as *diferenças*. A busca não é mais por aquilo que é igual, uma vez que na obra nada é igual. A busca passa a ser a *diferença* e a *diferença* não está em lugar nenhum, ao mesmo tempo em que se manifesta por todos os lados. Comparando um fragmento com o outro, descobre-se a impossibilidade de apreender onde está a *diferença*, na mesma medida em que não se pode negar que aquilo se repete:

- Hoje estou nervosa. Sem graça. De beijo não gosto.
- Não gosta? Ou será que tem nojo?
- Beijo de cuspo, ui.
- De biquinho, anjo, não é bom? (40)

- Na outra vez eu te conto.
- Dá um beijinho, amor.

- Já é tarde. Até você, João, duvida de mim?
- Só perguntei, ora. Tire a roupa. (46)
- Quero mil beijos.
- Beijo vendido, não. Faço o de sempre. Fingida não sou. (73)

Exemplo dessa impossibilidade que o texto abarca é a questão do beijo da protagonista. O beijo da Maria é, quase sempre, o primeiro passo para o conluio sexual do casal durante os encontros. Repetindo esse *beijo* que ora é negado por nojo, ora é dado em troca de uma nota a mais, ao mesmo tempo em que se repete o termo, a ação vai sendo reescrita por novas formas de dizer, dizendo sobre o mesmo. João pede, Maria nega ou desconversa, mas o beijo sempre está lá, a se repetir como um ritual para a excitação do João e também indicar o fingimento dela nessa entrega diante do eterno pedido do protagonista.

Outro exemplo desse fenômeno na obra pode ser visto quando se procuram traços de *NTCJ* em outros textos do autor. Em Dalton Trevisan, a *repetição* é uma particularidade do seu estilo de escrita, que interliga um texto no outro, sendo essa prática retomada por toda a sua produção, desde as primeiras obras. Entretanto, quando se recorre aos outros textos, observa-se que são fragmentos reescritos e recontextualizados, que constroem outros dizeres, ainda que apresentem semelhanças, como é o caso dessas passagens dos contos *O beijo puro na catedral do amor* (1980) e *Meu querido assassino* (1996), comparados com fragmentos de *NTCJ*:

- Como você prefere, anjo? Vamos de pé?
- De pé não. Melhor deitada.
- [...]
- ...
- Não responde, bem?
- Agora não fale.
- [...]
- Ai, que bom. Como é bom. Quero por baixo. Depois por cima. Seu puto. Quero tudo. (TREVISAN, 1980: 63)

- Você que, anjo?
- Sim.
- Suba por cima.
- [...]
- Agora por baixo.
- Ai, meu braço
- [...]
- Só um pouquinho, amor. Ai, como é bom.
- [...]
- Agora de pé. (9)

- Aposto que...
- Depois me deu duas notas. O bom nele é isso.
- O que disse?
- *É uma diabinha. De mim não sei o que fez. Nunca me aconteceu.*
Ah, se ele soubesse. (TREVISAN, 1996: 115)

- Sabe que...
- Agora não fale.
- ...
[...]
Sua diabinha. Não é um abismo de rosas? Um turbilhão de beijos?
Uma tropa galopante com espadas e bandeiras?
- ...
- Já aconteceu antes?
- Nunca.
- Jura? (21, 22)

Por ora, como o texto forma um sistema de combinações e instruções, que Iser (1996) denomina de *guias controladores*, seu sistema abriga também um lugar para aquele que deve realizar a combinação. O lugar sistêmico é dado pelos lugares vazios, os quais são lacunas que marcam enclaves no texto e demandam serem preenchidos pelo leitor. Com efeito, os lugares vazios de um sistema se caracterizam pelo fato de que não podem ser ocupados pelo próprio sistema, mas apenas por um outro (ISER, 1996). O lugar vazio no texto é onde o leitor, esse outro, está, sendo também esse espaço em que o leitor se manifesta dentro da obra, ainda que sua atuação seja controlada pelo texto. Por ora, o que importa é que esse empenho integrativo é indispensável, uma vez que “só através da participação do leitor o conteúdo previamente dado pode tornar-se real.” (ISER, 1996: 138). Do mesmo modo, acontece com a *performance* que, na perspectiva de Zumthor (2000), se realiza, fundamentalmente, do enlace entre leitor e obra. O leitor, esse *outro* do texto, co-autor na *performance*, em constante jogo e em diálogo com as instruções que a obra oferece.

2.2.2 Prazer em ouvir

Gerando um movimento provocativo entre falar e silenciar, as instruções dadas por João sobre como Maria deve desempenhar sua conduta de erotização revelam variações de uma mesma realidade que se repete. João conta sobre os estados sucessivos dos corpos dele e dela. Indicando o desejo sexual nos trajetos percorridos pelo corpo da protagonista e pelas expressões que usa para representar o deleite erótico em relação a ela, são ressaltados os

pontos onde há mais carga erótica no corpo feminino, na perspectiva do personagem masculino:

- Estou engordando aqui. Não acha?
- Deixa ver.
Com as duas mãos afaga a doce bundinha.
- O tamanho certo. Como eu gosto. (87)

- Seguiu meu conselho?
- Qual?
- Não sair como da última vez. A calça branca, justíssima. E a blusa transparente, deixando ver a barriguinha. Só pode ser cantada. (89)

- Hoje, sim. Ninguém me tira o olho.
- Pudera, este peitinho à mostra. É provocação. Deixa eu pegar.
- Não aperte. Agora no elevador um velho me seguiu. Quase me comia de tanto espiar. Sabe o que é, João, não despregar o olho?
- Certo que sei.
- Foi tão insistente, tão atrevido, não se conteve: Viva a primavera!
- Minha primavera é você, Maria. Cuidado com este peitinho. Ele inteiro na boca. (103)

Maria vai revelando múltiplas possibilidades de prazer para o João e vice-versa. Ela tem nele o freguês e um ouvinte certo para suas histórias. Em muitos momentos, ele se excita com as histórias dela. Ainda que Maria mostre um comportamento artificial, fingido, na hora do sexo com João, ela está lá porque ele se dispõe a ouvi-la. O prazer dela não está em transar, então ela dissimula, finge, falseia alguma sedução para atender o cliente. E, se por um lado, o prazer da Maria é falar, João como seu confessor também colhe certo prazer em ouvir, e por isso empenha-se, em muitos momentos, em fazer com que ela fale, conte as aventuras que viveu com os outros pares. Ele é um ouvinte do discurso dela, de forma que encontra nas suas histórias também a motivação do próprio prazer, um estímulo a mais para a sua excitação:

- Que luxo, hein? Algum segredo entre nós? Esconder de mim um sonho, que bobagem. Sabe que falar faz bem?
- Você é impossível, João. Jure que...
- Por Deus do céu.
- Sonhei que estava numa cama de casal. Só de calcinha. Um homem comigo.
- Como ele era?
- Assim não conto mais. No sonho não deu para ver.
- Bonito pelo menos?

- Como é teimoso, João. Já te disse. Não pude ver. Ele me dava uma vontade louca.
- Vontade de quê?
- De ser comida.
- Em que posição vocês estavam? (98)

João, percebendo a oportunidade de também se excitar, a estimula a continuar contando, afinal “falar faz bem”. Ele pergunta interessado “como ele era?”, “bonito pelo menos?”, “em que posição vocês estavam?”. A conversa entre eles é sempre um jogo, em que um provoca o outro, e assim também seduz, excita. “Por Deus do céu”, ele implora para que ela conte, e assim também o excita. Então, ela narra o sonho enumerando os principais elementos eróticos: “numa cama de casal. Só de calcinha. Um homem comigo”. João ainda provoca Maria: “Vontade de quê?”; Maria responde com um *clichê*: “De ser comida”.

Adiante, ela descreve as posições em que esteve com o homem no sonho – “ele por cima”, “meio de lado”. João pergunta “E você tinha desejo?” (99), incitando a continuar contando. Mas Maria interrompe a história quando diz ter acordado gritando. “O sonho já acabou, João” (99), e os dois terminam esse momento transando rapidamente. Mais eficiente que o sexo rápido e desinteressado com o cliente foi o jogo de contar e ouvir a história da Maria. Ouvindo como a protagonista descreve o que sonhou, é possível perceber os elementos mais pontuais dessa atmosfera erótica do sonho, o que revela que essa fabulação pode ser mais excitante do que a realidade dos encontros do casal. Com um sonho, Maria demonstrou um comportamento muito mais comprometido e excitado que o que tem quando transa com João. Para ela, contar é uma fonte constante de prazer, de possibilidade de realização, ainda que por fantasias. Assim, se em *NTCJ* “falar faz bem”, ouvir parece ser melhor ainda:

- Cochiche no meu ouvido. Palavra bem feia. Ah, não fala, sua... Não gosta de beijo, é? (66)

Dessa conversação entre os protagonistas, intui-se da voz a materialização do comportamento e das ações de um em relação ao outro. João vai ditando o que Maria deve fazer, vai dizendo sobre seus desejos e o que gostaria de realizar, vai falando sobre sua própria excitação. As palavras de teor erótico funcionam não só como recurso expressivo, dotado de inegável poder de ênfase, mas também como mola propulsora de sentidos implícitos às expressões. Associando fortemente a posição do leitor ao de um *voyeur*, como um espectador que ouve esse percurso sexual, a *performance* vai se desenrolando na dimensão da voz e da escuta. Em *NTCJ*, o leitor como um *voyeur* está no sentido do prazer que o sujeito pode sentir não em ver, mas somente ouvir o acontecimento sexual. Sua

satisfação estaria vinculada à esse estado de excitação, em ser espectador disso, ouvindo o que se pode desse diálogo entre os protagonistas para dali elaborar possíveis imagens:

- Fique de pé. Quero pôr nas coxas.
A calça caída aos pés. Aquelas pernas mais brancas, nem uma pinta ou mancha. Cabelo no olho, envergonhada.
- Veja, amor. Ele está olhando para você. (110)

Para Zumthor (2000), a *performance* se desenvolve sob um intrincado jogo dialógico e integrativo de forças constantes. Dessa relação dialógica entre leitor e texto, há também uma demanda de prazer em detrimento da informação. Por isso, porque ela é encontro e confronto pessoal, a leitura é diálogo. A compreensão que ela opera é fundamentalmente dialógica:

[...] meu corpo reage à materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente, à sua. Daí o ‘prazer do texto’; desse texto ao qual eu confiro, por um instante, o dom de todos os poderes que chamo eu. O dom, o prazer transcendem necessariamente a ordem informativa do discurso, que eles eliminam depois. (ZUMTHOR, 1996: 63).

Pensar a *performance* como um jogo, em *NTCJ*, então, está nesse sentido, de que se trata de uma relação, primordialmente, dialógica entre leitor e obra. Desse jogo, é no texto que estão as combinações e instruções, os *guias controladores* (ISER, 1996). No caso de *NTCJ*, integrado ao jogo, a “vez de jogar” do leitor é quando preenche de sentidos o que é apenas ruído nas falas dos envolvidos. As áreas de silêncios são trajeto obrigatório na leitura, sinalizados no enunciado, expressos na enunciação dos personagens e do narrador. Ouvindo esse diálogo permeado de excitação, adere e recria o texto imaginativamente, com seu *repertório* particular, para compor a seu modo uma percepção do próprio prazer.

Nessa perspectiva, a *performance* em *NTCJ*, está ligada aos efeitos da enunciação, ainda que os *guias controladores* (ISER, 1996) venham do enunciado. Assim como observa Todorov (2006) no conto árabe, a enunciação é de tal importância que sua sedução é capaz de salvar vidas. Em *NTCJ*, enunciar é o meio por onde os envolvidos encontram o prazer. Também o leitor, ouvindo o que está sendo dito e especulando o não dito, empenha uma escuta imaginativa e sua própria palavra às energias vitais que mantêm essa vibração. “O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma.” (ZUMTHOR, 2000: 53). As lacunas e os silêncios que, nesse jogo, necessariamente subsistem como instruções na leitura, constituem espaços de liberdade. Porém, são espaços ilusórios e transitórios, pelo fato de que só podem ser ocupados por um

instante e porque sua existência é ficcional. “Amanhã, retomando o mesmo texto, eu o acharei um outro.” (ZUMTHOR, 1993: 54).

O leitor, então, nesse jogo dialógico e integrativo, participa da *performance* no ato da leitura, experimentando o texto como um objeto estético. Reagindo a essa materialidade de percepções e presenças, estão em uso *repertórios*, expectativas, intenções e universos imaginários, em constantes interações. Trata-se de recriar o objeto de forma que o olho não somente leia, mas olhe, para que assim a visão de leitura encontre pelo olhar as sensações múltiplas que se ligam a seu exercício (ZUMTHOR, 2000). Disso, a concretização a que se refere Iser (1996) dialoga com conceito de *performance* para Zumthor (2000), no sentido de que, ambas as noções, relacionam a recepção e a fruição do texto literário como o momento decisivo, em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial no leitor.

O desenvolvimento processual e relacional da *performance* na obra acontece numa perspectiva marcadamente sensorial e individual, que implica corpo, *repertório* e *imaginação*. O texto transforma o ato de recepção dessa narrativa em ação estimuladora de textualidades sobre o si próprio, a partir das textualizações e projeções feitas sobre entidades ficcionais que também se realizam pelo corpo, fazem referências constantes a ele, enunciando sensações de excitação e de prazer. Há, ainda, esse constante ruído de sentidos que corre subentendido na narrativa. O jogo entre palavras e silêncios cria indeterminações no texto permeadas de significados, aberturas capazes de formular elementos que podem se tornar visuais, táteis, olfativos, despertando inúmeras sensorialidades. O estímulo desses ruídos, na escuta do leitor, abre-se para a *imaginação*. As ações mais lúbricas entre o casal são mudas, mas podem ser ouvidas como um ruído que convoca o leitor ao fazer do silêncio, pura percepção:

- Agora você sozinha.
Ela senta-se, olhando e sorrindo.
- Quero ver o barulhinho.
Instala-se ao lado. (14)

Ele babujava e mordiscava o seio bem duro:
- Qual é o melhor? Este?
E depois o outro:
- Ou este? (28)

De súbito o uivo lancinante – dela, não dele -, mais alto que mil buzinas de carros, que soluça e morre ao longe na última pancada do relógio da catedral. (62)

Em *NTCJ*, ainda que aconteça poucas vezes, a expressão do gozo ganha volume exacerbado quando associado ao *uivo lancinante, mais alto que mil buzinas de carros*. Gozo cuja satisfação fugaz *soluça e morre* tão alto e rápido como uma *pancada do relógio da catedral*. O *barulhinho* íntimo, porém, que não se sabe mas se imagina de onde vem, é baixo como indica o termo no diminutivo, e excitante aos ouvidos. O *seinho duro* que João brinca babujando e mordiscando dão ideia da intensidade delicada e erótica dessas mordidas. No texto vão sendo impressas texturas sonoras e táteis para expressar o que sentem e o que estão fazendo os protagonistas e o narrador. As percepções sinestésicas são despertadas pela articulação entre o que está acontecendo e o modo como isso vai sendo dito.

Além disso, entre os artifícios da composição, os silêncios propositais no texto também proporcionam um tipo de efeito. Do modo intenso que se estabelecem na obra, subvertem a forma, trazendo da não-palavra o sentido. Explorando as falas, os não ditos fazem da palavra inaudível as ações como um ruído de sentidos constantes. Também estão lá as imagens, ainda que embaçadas, quase sem contornos, invisíveis no enunciado, mas sendo formuladas a todo o momento com alguma ajuda das palavras e também da falta delas. O “delírio da página em branco” que diz o narrador é também um delírio do silêncio na escuta do leitor, que se abre em múltiplas possibilidades de recriação:

- Agora não fale.
- ...
- Veja como é quentinho.
- Sem que mandasse, primeira vez ela falou.
- Assim não.
- ...
- Aí. Bem no ossinho.
- ...
- Ai, que bom. (21)

- ...
- Já aconteceu antes?
- Nunca.
- Jura?
- Por Deus do céu.
- Uma cruz na boquinha molhada.
- Foi bom? (22)

- Estou com pressa.
- Pelo menos um roçadinho.
- Roçadinho resolve? Só excita.
- Você, hein? Um sorvete e falando em excitação.
- Não conhece o sabor deste sorvete.
- Baunilha ou chocolate?
- Adivinhe. De qual gosta mais? (103)

O texto dá mostras de que deseja o leitor e de que o inclui – “Baunilha ou chocolate? Adivinhe. De qual gosta mais?” - permitindo que ele sinta que o texto está construído a partir de um devir e que esse devir influencia tanto a obra quanto o seu processo de percepção. Ao ler, o leitor também ouve, sente o texto, e não o recebe passivamente, pois faz todo esse processo de leitura em rede, de modo relacional, buscando, construindo e reconstruindo sentidos. Tal qual João e o narrador, o leitor gravita pelo texto, vibra com ele, por uma força que o seduz pela linguagem erotizada, com seus sortilégios fazendo sua *imaginação* circular pelo corpo da Maria, conceber o sentido da atmosfera lubrica das cenas, recuperar sons e matizes, aderir aos estímulos (veja, olhe, pegue), partilhando dessa excitação. O leitor é convidado a se excitar com a fantasia do João, com o meneio sedutor da Maria, com a exasperação do narrador, e a configurar o seu entorno, por onde se denunciam os recursos retóricos e eróticos postos em execução. Instituinto tipos de sentir prazer no dizer dos personagens e do narrador, são produzidos modos de ouvir sobre esse prazer constante no leitor. Como um *voyeur* dessa *performance*, vendo muito pouco, talvez por uma fresta na porta da sala do João, ou pelo buraco da fechadura – “Pendure a blusa no trinco” (14) -, ele participa desses encontros ouvindo o suficiente para imaginar o comportamento do casal. Nessa posição de espectador, é incitado a excitar-se a partir da contemplação do alheio, conforme os movimentos no texto corporificam a *performance*. A proposta de *NTCJ* parece ser a de levar o leitor a entregar-se a essa *performance* que movimenta a obra, sempre no sentido da fruição, fazendo-o transitar do nível da narração para o da experiência. Em sua interação com o texto, a experiência proporcionada pela leitura também é uma forma de reconhecimento, de interação consigo mesmo:

Ora, compreender-se, não será surpreender-se, na ação das próprias vísceras, dos ritmos sanguíneos, com o que em nós o contato poético coloca em balanço? Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. (ZUMTHOR, 1993: 54)

Portanto, em *NTCJ*, ouvir também é uma posição profundamente prazerosa. Se todos os envolvidos demonstram prazer em falar, o leitor que, pela leitura, os ouve, também se coloca nessa posição de sentir prazer. Essa *performance* propõe um jogo que passa a ser, de algum modo, uma demanda também do leitor, especialmente se lembrarmos da busca pela

emoção original que diz Iser (1996). Nesse jogo da alteridade e de interações, relação dialógica na leitura, as vozes no texto se misturam à voz do leitor para, assim, também como uma escuta, o texto ser sentido como fruição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *NTCJ*, a escrita de Dalton Trevisan está no centro dessa relação prazerosa que o livro propõe ao leitor. Diz o autor:

Por que tão fácil se desnudar em voz baixa (o estilo que achou o assunto), desconfia você da qualidade do texto? Escrever não deve ser fatalmente doloroso e difícil, bobeira do Flaubert. Que me diz antes do nosso Franz compondo entre frouxos de riso a *Metamorfose*? E do querido velhinho safado, que só escreve bem quando com prazer? (TREVISAN, 2013: 101)

Para o “querido velhinho safado”, escrever com prazer é a única forma de escrever bem. De tal modo que, a chave do prazer em *NTCJ* não está no sexo entre o casal, mas antes na sedução da linguagem que constrói a obra. A *repetição* que compõe a novela em diversos aspectos cria uma expectativa contraditória na história. Há nisso um prazer estranho em algo repetido, como se pudesse experimentar de novo as mesmas sensações. Isso se liga ao que diz Deleuze (2006), sobre a *repetição* ser o eco de uma vibração mais secreta, de uma pulsão interior e mais profunda no singular que a anima. Para Deleuze (2006), o ato de repetir uma temática ou assunto é comportar-se em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente:

A festa não tem outro paradoxo aparente: repetir um irrecomeçável. Não acrescentar uma segunda e uma terceira vez à primeira, mas elevar a primeira vez à ‘enésima’ potência. Sob esta relação da potência, a repetição se reverte, interiorizando-se. (DELEUZE, 2006: 11).

Assim, em *NTCJ* não se acrescenta, pela *repetição*, uma experiência diferente conforme os encontros do casal. A *repetição* se manifesta como se fosse um fundo de memória que pudesse ser ativado, e assim, a excitação pudesse voltar e, em algum lugar, a diferença não mais permitisse a decepção, e se realizasse o gozo afinal. Nos encontros, o roteiro é sempre o mesmo, e o que se renova, ainda que relativamente, são as formas do dizer sobre o prazer, que cada um busca obter por caminhos diferentes. O texto sugere, em raros momentos, o gozo. Retaliando a satisfação, o desejo é repostado, devendo ser repetido, como em um círculo vicioso. As falas dos envolvidos são ditas em função de um agora e são tomadas como constantes tentativas de estímulo, de excitação. Mas o gozo, a satisfação em si escapa, é

forjada no enunciado. Assim, se o prazer parece ser uma instância pulsional da obra, o propósito fundamental está na obtenção dele, e daí a funcionalidade da *repetição* nessa busca.

Moraes (2018: 132) remete a Freud a “compulsão à repetição” como uma inclinação sensível, vinculada ao inconsciente, e que Lacan sintetiza sob a ideia de que “a repetição é o movimento, ou melhor, a pulsação que subjaz à busca de um objeto, de uma coisa (*das Ding*) sempre situada além desta ou daquela coisa particular e, por isso mesmo, impossível de atingir”. De Freud a Lacan, a centralidade desse intrincado pensamento está em concebê-lo na qualidade de “força pulsional”, cuja origem se vincula, fundamentalmente, à vida sexual (MORAES, 2018). Assim, em *NTCJ*, dessa obsessiva busca por sentir prazer e que, por ser a satisfação algo tão rápido, tudo volta a se repetir logo adiante. Isso também revela a impossibilidade da exemplaridade da experiência. Experiência que, na vida real, não pode mais tomar como referencial a vida vivida em sua totalidade, mas, sim, uma faceta do que é incompleto e na obra fica latente como a própria necessidade humana de obter prazer. Na literatura que o autor produz, “repetir é um modo funcional de contar a *repetição* a que estamos condenados” (WALDMAN, 2014: 88).

Ainda, para Deleuze (2006), a *repetição* sempre desemboca na *diferença*, pois a essência é, em si mesma, a *diferença* que não tem o poder de diversificar-se, 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: 46). De todo modo, a noção de *diferença*, na filosofia de Deleuze (2003), é um tanto complexa, ampla, e, se possível uma aproximação dessa noção à *NTCJ*, é que a composição faz da própria *repetição* a *diferença* na obra. A *diferença*, em *NTCJ*, está no sentido de que a *repetição* é o que gera os desdobramentos sucessivos em busca de algo que escapa, cada vez que dele se aproxima. Deleuze (2006: 12) diz que “a cabeça é o órgão das trocas, mas o coração é o órgão amoroso da *repetição*”. A *repetição* está no cerne da *diferença* de *NTCJ*, ela é a essência da obra. É dela que todo o resto tem origem. O coração, um órgão que pulsa, assim o faz num movimento repetitivo, que é vital para seu funcionamento. Assim como no âmago dos indivíduos, a *repetição* é um mecanismo vital também nos atos de comunicação. Como uma metáfora para nossa condição humana, nos repetimos em função das *diferenças* que nos inscreve, e quando isso é transposto para a arte, nesse caso, a literatura, faz de sua justeza orgânica do mundo real um traço na ficção.

Por ora, não é simples esse jogo da *diferença*. Waldman (2014) já apontava em outras obras do autor que, fornecendo-nos a *repetição* formalizada para expressar a própria matéria da *repetição*, Dalton Trevisan constrói a *diferença*. Aproximando isso da explicação que Deleuze (2016) tem para série, em que, repetindo um mesmo número, automaticamente construímos uma série, veremos que a *repetição* em *NTCJ* coloca uma ordem de vizinhança da qual cada elemento se nutre. 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. Tal ordem de vizinhança se distende na multiplicação de movimentos entre *repetições* e *diferenças*, em que o diferencial não conduz a generalidades, mas a singularidades. A *repetição* na composição é a base para todos os sucessivos desdobramentos do texto e um infindável progresso da narrativa, ao invés de se desgastar ou perder o sentido.

Assim, foi possível perceber que, em *NTCJ*, o autor faz vários experimentos na narrativa. Obsessivamente reescreve, testando mudanças, algumas implícitas e outras explícitas. É o mesmo enredo com pequenas modificações e muitos artifícios. A *repetição* na obra também revela a multiplicidade de leituras que o autor faz do próprio texto, e de como se pode transformar um texto em vários outros. Usando matrizes para construir um conjunto, ao invés da criação de generalidades, faz da obra um ato de transgressão. Ainda que a *repetição* fixe a linguagem e se estabeleça, por força da cristalização, como uma espécie de antilinguagem (WALDMAN, 2014), é porque a linguagem não comporta as possibilidades de atribuição de percepção à experiência particular. O escritor, assim, faz da *repetição* um paradoxo, pois *NTCJ* é uma obra original e única, criada exatamente por meio de um processo que, por natureza, é avesso a esse processo. Colocada em série no espaço literário, materialmente o livro, ela manifesta sempre uma singularidade, ao mesmo tempo em que também repete. O que é repetido fixa sentidos desdobráveis e, ainda que a novela avance sem comportar deslocamentos, sem variantes ou precipitações que seriam capazes, em última análise, de nos levar muito longe do ponto de partida, é pelo excesso de uma ideia tanto linguística quanto estilística que, em *NTCJ*, reverberam vozes também de outros textos do autor, cuja origem vem sendo trabalhada desde os primeiros livros.

Isso também chama a atenção para o caráter intertextual da literatura do autor e para o entendimento de que toda narrativa traz marcas e diálogos com outros autores e obras, o que em *NTCJ* é, por diversas vezes, sinalizado e referenciado no texto. A tomada de consciência do processo repetitivo não significa, contudo, que o texto se encontre num sentido fechado.

Pelo contrário, a obra propõe uma dinâmica que impulsiona a leitura por espaços de liberdade, na busca das *diferenças* como uma procura movida pela *emoção original* (ISER, 1996).

Ainda, Pius Servien (apud Deleuze, 2006: 12) distinguia duas linguagens: a linguagem das ciências, dominada pelo símbolo da igualdade, onde cada termo pode ser substituído por outros, e a linguagem lírica, em que cada termo, insubstituível, só pode ser repetido. Não é exatamente isso o que *NTCJ* nos traz? A *repetição* nesse universo advém de matrizes que não podem ser substituídas, mas somente repetidas. Pelo processo de *reescrita*, o autor foi pinçando fragmentos de outros textos, reorganizando-os e os reescrevendo sob um trajeto coeso, mas que pode ser embaralhado e, ainda, sim, ser lido sem perdas de sentido na história. As formas de dizer sobre o prazer vão sendo enunciadas, reescritas, a excitação nas falas vão sendo expressas de diversos modos ao longo do livro, como um jogo constante entre vozes. Virada a página, revela-se uma forma diferente de falar sobre isso. A *repetição* se mostra um método que permite ao autor alargar seus interesses em escrever sobre um mesmo mote sob diversas nuances e configurações.

Lembrando o contexto histórico que coloca o diálogo como recurso produtivo para representar o sexual no âmbito literário, desde uma longa tradição da cultura literária erótica inaugurada com os sonetos de Aretino (MORAES, 2013), isso demonstra que a funcionalidade da oralidade para expressar um conteúdo erótico é efetiva em gerar autênticas percepções do sensível – como é o caso da *retórica do orgasmo*. O diálogo também se mostra a expressão da literatura erótica em seu aspecto histórico e social, uma vez que reflete, mesmo que na contramão da moral e dos pudores, os espaços e valores por onde circulam essas falas em jogo. Em *NTCJ*, o diálogo é construído com as características do estilo de escrita do autor e diz sobre o que, em geral, toda literatura erótica se presta a dizer: modos de sentir prazer. Embora não seja recorrente o uso de palavras degradantes, *NTCJ* resvala numa certa complexidade sobre as diferenças entre o que seria erótico ou pornográfico no texto, o que também decorre da mesma indeterminação formal que impede, segundo Moraes (2013), o reconhecimento de um gênero que enquadre as cambiantes diferenças entre obsceno, pornográfico, erótico, sexual. Em um ensaio, o escritor Henry Miller se refere à obscenidade em qualquer livro tão somente como uma “qualidade do espírito daquele que lê, ou daquele que olha”, sendo que essa qualidade estaria intimamente relacionada à “manifestação de forças profundas e insuspeitas” (MORAES, 2013: 98). O que Miller ressalta é que nada existe que seja obsceno em si, pois a obscenidade seria essencialmente um *efeito*, traduzida em percepção particular do leitor ao captar essa sensibilidade.

Em *NTCJ*, esse *efeito obsceno* pode ser percebido não pela nomeação explícita das práticas sexuais, como nos sonetos de Aretino, mas numa dinâmica em que o conteúdo sexual é apresentado mais pela sugestão do que pela nomeação, tornando esse obsceno implícito ainda que plenamente perceptível. O *efeito obsceno* (MORAES, 2013) corre em silêncio, apenas como um ruído conotado pelas palavras, mas sua potência se manifesta por toda a obra. Disso, antes os efeitos produzidos pela linguagem – e aí reside o cunho artístico da obra – do que o que conta a história em si. As ações mais impudicas da narrativa estão nas entrelinhas, manipuladas na escrita para ficarem subentendidas, reproduzindo disso um *efeito obsceno* constante, o que faz de *NTCJ* antes uma obra erótica do que um texto pornográfico.

Ainda, os personagens apresentados na obra não se limitam a estereótipos, mas são construídos a partir de falas *clichês*. O autor parte, então, de expressões que vai reencaixando ao longo do que vai produzindo. É nesse sentido também que *NTCJ* produz a subversão à linguagem, reescrevendo os *clichês* trazidos de outras obras e também da pornografia, transformando-os em linguagem literária. Ao usar os nomes míticos de João e Maria como a suma criativa de sua arte, estes representam a depuração formal, a auto-referencialidade, um trabalho estético singular, fazendo da novela peça exemplar do exercício da literatura que o autor pratica. Assim sendo, João e Maria representam um quadro formado por uma tradição mitológica do universo de Dalton Trevisan, e são símbolos dessa linguagem criada pelo autor, como cópias da cópia, simulacros que tiram da *repetição* o substrato de arte.

Também a relação entre narrador, protagonista e autor é de tal ordem que um não existe sem o outro. Os protagonistas que entram em cena não detêm em suas mãos o registro do universo que está sendo narrado, mas representam o ponto de vista de quem os construiu. As sinalizações que indicam ao leitor as instruções do texto, que trazem este ou aquele valor, esta ou aquela atitude perante o universo da obra, vêm daquele que não entra em cena, ainda que, em *NTCJ*, Dalton Trevisan se auto-referencie. Como um *caleidoscópio* de vozes, o jogo refrata uma voz na outra, em diversos reencaixes. Quem fala no texto de *NTCJ* se revela tanto um *eu* que assinala a subjetividade da personalidade dos personagens, como um *outro* que se refere ao autor. Segundo Waldman (2014), esse *eu* de onde parte a emissão explícita da narrativa é, na verdade, o *outro* daquele que escreve e que se institui como o artesão do texto, pessoa viva que assume o gesto da escritura e produz o objeto que se perfaz no livro.

A *performance* em *NTCJ*, inicialmente, está na estrutura, através da *reescrita*, da manipulação da intertextualidade, da integração dos silêncios, cujas manipulações do autor vão conduzir a percepções que transbordam do texto, que vão se elaborar em pura percepção,

unindo em uma relação dinâmica e integrativa o leitor e a obra. Tudo no enunciado se torna sonorizado, posto em movimento, fazendo da enunciação presença e ação constante. Desse modo, é possível afirmar que Dalton Trevisan é o autêntico “encenador”, o “homem de teatro”, no sentido que diz Deleuze (2006: 17), pois consegue no texto “inventar vibrações, rotações, giros, gravitações, danças ou saltos que atinjam diretamente o espírito”. É pelo domínio da *repetição* na composição do texto e por sua reprodução refinada que esse processo fica evidente como um traço fundamental na obra. Fazendo da *repetição* o movimento principal nessa escrita, o autor constrói *NTCJ* como um “teatro da *repetição*”, em que se experimentam “forças puras, traçados dinâmicos no espaço que, sem intermediários, agem sobre o espírito, unindo-o diretamente à natureza e à história” (DELEUZE, 2006: 17). Posicionando-se como um “sinistro espião de ouvido na porta e olho na fechadura” (TREVISAN, 2013: 44), o autor penetra sorrateiro na realidade mais comum, retirando dela a matéria-prima que substancializa seu engodo. Pinçando aspectos do contexto e, principalmente, das falas no âmbito do real, seu labor na escrita é apurar e repetir os traços que lhe interessam como ficção. Escolhendo as matrizes, reescrevendo-as, vai também refinando, depurando sua escrita e sua literatura. Optando por repetir nomes e algumas características em *NTCJ*, reescreve cada fragmento de modo que se reintegre para formar um mesmo que, ao mesmo tempo, também é outro.

Para além de uma transmissão pura e simples, compreender a obra como um espaço de *performance* é perceber o desencadeamento de novas experiências, durante a construção do relato e da vivência da experiência alheia. O leitor exerce uma participação sensória, móvel e não apenas passiva. Como um jogo, cujas instruções são dadas pelo texto, a *performance* transforma o leitor em participante. Se o leitor vai realizar essas interações, assumindo um papel ativo, trata-se de uma questão aberta, sem definição. O que aqui importa é que, na novela, o leitor é convocado a um papel fundamental de preenchimento de sentidos diante das indeterminações, das elipses, nos cortes abertos no texto, com as provocações do narrador. O intuito é o de fazê-lo participar ativamente dessa *performance*. A corporeidade da recepção se veria estimulada a se lançar frente a essa franca enunciação do prazer na obra graças ao uso desses procedimentos estéticos desestabilizadores, provocativos. Nessa perspectiva performática, a obra de Dalton Trevisan tira o leitor de seu papel passivo e lhe dá um atuante papel dentro da ficção.

A *performance* como um produto dessa experimentação com a linguagem literária, que assume abertamente o artifício da *repetição* na obra, inclusive como via de reflexão

crítica, é o exercício procedimental do estilo de escrita do autor levado às últimas consequências. Tal como uma fórmula transgressora, a estrutura do texto avança por *repetições* para, meticulosamente, revelar-se um novo dizer sobre coreografias sexuais dentro de uma lógica da imobilidade, da fixidez, que se multiplica ao infinito. Um conjunto textual que se auto-alimenta, ininterruptamente, e que segue em infinito desdobramento.

Obter prazer é, por natureza humana, uma ação compulsória, cuja satisfação dificilmente se cumpre ou cessa, cujo desejo, cedo ou tarde, sempre reaparece. A *repetição* é a ferramenta natural dessa busca e só faz sentido quando há demanda. O horror do desejo é a satisfação (BAUDRILLARD, 2008). Se o desejo for satisfeito, finda também sua existência. Havendo satisfação, não há mais desejo. Desse modo, as interações observadas em *NTCJ* assinalam uma acepção de que a obra literária está em constante movimento. No mundo fluido e móvel da experiência humana, imaginar é exercer a inteligência, fabular situações que ainda não foram vividas, dar uma extensão ao real que alcança múltiplos efeitos. Portanto, a essa altura em que as considerações finais da dissertação se pronunciam, retomo uma frase do início de *NTCJ*, também epígrafe na abertura do trabalho:

- Teu vulcão está aí. Não quer despertá-lo? (8)

Essa frase que João diz como uma provocação para Maria, também faz sentido se dirigida ao leitor já que, ao que parece, o principal propósito da novela é também despertar o “vulcão” de quem está lendo a obra. Portanto, a leitura de *NTCJ* pode levar o leitor ao encontro de um excitante *eu* quando, ouvindo-se ler o texto, percebe a própria voz erotizando a si mesmo. Afinal, no exercício silencioso de nossas leituras, não é o puro silêncio que percebemos internamente. Muitas vezes, se não a maior parte, o que ouvimos é a nossa própria voz encenando a leitura.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Milton M. **Vozes em branco e preto: a representação literária da fala não-padrão**. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Unesp, 1990.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAUDRILLARD, Jean. **Da sedução**. Campinas, SP: Papirus, 2008.

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BUENO, Silveira. **Dicionário da Língua Portuguesa**. 2. ed. São Paulo: Ftd, 2000.

CARDOSO, Elis de Almeida. As criações lexicais nos poemas eróticos de Carlos Drummond de Andrade. **Anais do Silel**, Uberlândia, v. 1, p.26-44, mar. 2009. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/gt_lg04_artigo_3.pdf>. Acesso em: 01 ago. 2017.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2ª ed., 2006.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Artesanato industrial: criação artística e repetição na obra de Dalton Trevisan. **Acta Scientiarum. Human And Social Sciences**, [s.l.], v. 26, n. 2, p.201-208, 20 dez. 2004. Universidade Estadual de Maringá. <http://dx.doi.org/10.4025/actascihumansoc.v26i2.1369>. Disponível em: <<http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/view/1369>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Um caso raro de fidelidade crítica. **Ensaio sobre a obra de Dalton Trevisan**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. 2 v. São Paulo: Editora 34, 1996.

MAQUÊA, Vera Lúcia da Rocha. **O vampiro habita a linguagem: a narrativa de Dalton Trevisan**. 1999. 103 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-graduação Literatura Brasileira, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1999. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/24281/20ROCHA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 05 abr. 2018

MORAES, Eliane Robert. O efeito obsceno. **Perversos, amantes e outros trágicos**. São Paulo: Iluminuras, 2013. 91-100

MORAES, Eliane Robert. O decoro de uma prostituta. **Revista de Estudos Literários**, [S.l.], v. 6, p. 287-307, dez. 2017. ISSN 2183-847X. Disponível em: <<http://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/4891>>. Acesso em: 29 out. 2018.

MORAES, Eliane Robert. Morrer de desejo. **Revista Colóquio/Letras**. Ensaio. No. 199. Set. 2018. 126-141.

NOGUEIRA, Erich Soares. **Os sentidos da voz**: vocalidade em Guimarães Rosa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

PELLANDA, Luís Henrique. **Dalton somos nós**. 2014. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/dalton-somos-nos-96hnt664j2h362iq2kln019ou>>. Acesso em: 08 set. 2017.

RAGO, Margareth. **Os prazeres da noite**: Prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890 - 1930). São Paulo: Paz e Terra, 1991.

ROSALINO, Roseli Bodnar. **Dalton Trevisan e o projeto estético minimalista**. 2002. 128 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-graduação Literatura Brasileira, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/84063/190158.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

SANCHES NETO, Miguel. **Biblioteca Trevisan**. Curitiba: UFPR, 1996.

SOUZA, Vítor Marconi. **Nem te conto: a multifuncionalidade do elemento nem aplicada ao ensino**. Monografia (Especialização) - Curso de Letras, Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/29343/29343.PDF>>. Acesso em: 10 out. 2017.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TOGNOLLI, C. J. **A sociedade dos chavões: presença e função do lugar-comum na comunicação**. São Paulo: Escrituras, 2002.

TREVISAN, Dalton. O beijo puro na catedral do amor. **Virgem louca, loucos beijos**. 2ª. edição. Rio de Janeiro: Record, 1980.

TREVISAN, Dalton. Meu querido assassino. **Contos eróticos**. 4ª. edição. Rio de Janeiro: Record, 1996.

TREVISAN, Dalton. **Nem te conto, João**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

TREVISAN, Dalton. **Até você, Capitu?** Porto Alegre: L&pm, 2013.

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

YUNES, Eliana. **Pensar a leitura: complexidade**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2002.

WALDMAN, Berta. **Ensaio sobre a obra de Dalton Trevisan**. Organização de Hélio de Seixas Guimarães. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.

ZENI, Bruno Gonçalves. **Leitores e imagens de leitor em Dalton Trevisan e Rubem Fonseca**. Anais do III Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira FFLCH-USP, São Paulo, março de 2017. Disponível em <<http://conferencias.fflch.usp.br/SPPGLB/IIISPPGLB/paper/viewFile/1762/305>>. Acesso em: 8 out. 2017.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: A “literatura” medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.