

OLINDA CRISTINA MARTINS ALEIXO

**MODALIZAÇÕES DA *GAUCHERIE* EM AUTORES
BRASILEIROS E PORTUGUESES
CONTEMPORÂNEOS**

São José do Rio Preto

2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

OLINDA CRISTINA MARTINS ALEIXO

**MODALIZAÇÕES DA *GAUCHERIE* EM AUTORES
BRASILEIROS E PORTUGUESES CONTEMPORÂNEOS**

Tese apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *Campus* de São
José do Rio Preto, para a obtenção do título de
Doutor em Letras (área de concentração:
Literaturas em Língua Portuguesa).

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sônia Helena de O.
Raymundo Piteri

São José do Rio Preto

2010

Aleixo, Olinda Cristina Martins.

Modalizações da *gaucherie* em autores brasileiros e portugueses contemporâneos / Olinda Cristina Martins Aleixo. - São José do Rio Preto : [s.n.], 2010.

262 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri
Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira – Crítica e interpretação. 2. Literatura portuguesa – Crítica e interpretação. 3. Escritores contemporâneos. 4. Literatura comparada. I. Piteri, Sônia Helena de Oliveira Raymundo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 82.091

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
Campus de São José do Rio Preto - UNESP

À minha família.

Agradecimentos

A Deus.

A minha família.

A meus amigos.

A minha orientadora Prof^a. Dr^a. Sônia Piteri.

Aos professores membros da Comissão Julgadora.

A meus colegas de trabalho e alunos.

*Nada de mergulhos. É na superfície
que o real, minúsculo plâncton, se trai.
Sentidos, sentimentos e outros moluscos*

*não passam pela finíssima peneira
do funcional. E o sofrimento, ai,
esse nefando pingüim de louça*

*sobre o que deveria ser, na quitinete
do eu, uma austera geladeira...*

*Que ninguém nos ouça: guarda esse escafandro, meu
filho. Só o raso é cool. A dor é kitsch.*

(Paulo Henriques Britto)

RESUMO

ALEIXO, O. C. M. **Modalizações da *gaucherie* em autores brasileiros e portugueses contemporâneos.** São José do Rio Preto, 2010. 262p. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Universidade Estadual Paulista.

A arte contemporânea apresenta-se como palco de experimentações e intensificação de estratégias de elaboração estética que promovem o questionamento e a problematização do fazer artístico. Dentre os inúmeros recursos que engendram esse desafio, destaca-se aqui a *gaucherie*, procedimento discutido pelo crítico Roland Barthes e que atua com um viés crítico e irônico, atribuindo ao objeto artístico um proposital aspecto de “rebaixamento”, ou, como o próprio nome sugere, um caráter de “desvio” por ser “canhoto”, “torto”, e, por extensão, aparentemente “desajustado”, “mal feito”. Nesse sentido, esta tese discute especificamente o funcionamento da *gaucherie* na literatura, buscando evidenciar que essa sensação de “desvio” ou “rebaixamento” é atingida a partir de um trabalho com a linguagem calcado na exploração da fala coloquial, do discurso do senso comum, de imagens que assimilam as categorias contra-sublimas, como o grotesco, o *kitsch*, o mau gosto e as manifestações do riso (comicidade, paródia, carnavalização), dentre outros recursos. Para tanto, são analisados textos dos autores brasileiros Dalton Trevisan e Hilda Hilst, e dos portugueses José Cardoso Pires e Adília Lopes. Tais obras revelam tratar-se de um procedimento marcado pela extrema consciência na inserção desses aspectos, o que culmina em um movimento autorreferencial, pois a obra expõe à discussão seus próprios mecanismos de construção. Com isso, são gerados curiosos efeitos de ironia, visto que o texto convida o leitor a lançar um olhar crítico e sintonizado com o modo peculiar como essas produções leem a própria arte, relativizando as noções pré-concebidas acerca do fazer literário.

Palavras-chave: literatura contemporânea; *gaucherie*; categorias contra-sublimas; ironia; autoconsciência e autorreferencialidade; literatura brasileira e literatura portuguesa.

ABSTRACT

ALEIXO, O.C.M. **Modalizations of *gaucherie* in contemporary Brazilian and Portuguese authors.** São José do Rio Preto, 2010. 262 pages. Thesis (PhD in Humanities – Literary Theory) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Universidade Estadual Paulista (UNESP – São Paulo State University).

Contemporary Art presents itself as a stage for experimentations and intensification of strategies of aesthetic elaboration that promote the questioning of artistic manifestation and make it problematic. Among the innumerable resources that engender this challenge, here we emphasize *gaucherie*, a procedure that is discussed by the critic Roland Barthes and acts as a critical and ironic bias, attributing to the artistic object an intentional aspect of “lowering”, or, as the name itself suggests, a character of “deviation” because it is “left-handed”, “crooked”, and, by extension, apparently “maladjusted”, “rough”. Accordingly, this thesis specifically discusses how *gaucherie* works in literature, trying to make evident that this sensation of “deviation” or “lowering” is achieved as a result of a work with language based on the exploration of colloquial speech, the common sense discourse, images that assimilate the counter-sublime categories, such as the grotesque, *kitsch*, bad taste and the manifestations of laughter (comicality, parody, carnivalization), among other resources. In order to do so, texts written by the Brazilian authors Dalton Trevisan and Hilda Hilst and by the Portuguese authors José Cardoso Pires and Adília Lopes are analyzed. Such literary works reveal it is a process marked by the extreme awareness in the insertion of these aspects, which culminates in a self-referential movement, for the literary work introduces to discussion its own construction mechanisms. Thus, curious effects of irony are created, given that the text invites the reader to cast a critical eye to it, a critical look that is in tune with the peculiar way in which these productions read their own art, making relative the preconceived notions about literary manifestation.

Keywords: contemporary literature; *gaucherie*; counter-sublime categories; irony; self-awareness and auto-referentiality; Brazilian literature and Portuguese literature.

SUMÁRIO

ADENTRANDO O PARAÍSO PERDIDO DO BELO	9
1. A GAUCHERIE NA ARTE LITERÁRIA	24
1.1. A LINGUAGEM ESPECÍFICA DA <i>GAUCHERIE</i>	25
1.1.1. A <i>gaucherie</i> como experiência de linguagem na literatura	30
1.1.2. Interfaces entre a <i>gaucherie</i> e manifestações do riso e da feiura (o mau gosto, o <i>kitsch</i> , o grotesco)	33
2. A GAUCHERIE NAS OBRAS DE DALTON TREVISAN E DE ADÍLIA LOPES ...	50
2.1. A EXPLORAÇÃO DA BANALIDADE, DO DESGASTE E DO SENSO COMUM: a <i>gaucherie</i> em contos de Dalton Trevisan	51
2.2. REBAIXAMENTO E DESMISTIFICAÇÃO: a <i>gaucherie</i> em poemas de Adília Lopes	85
3. A GAUCHERIE EM A REPÚBLICA DOS CORVOS, DE JOSÉ CARDOSO PIRES, E BUFÓLICAS, DE HILDA HILST: projetos dissidentes	103
3.1. “A REPÚBLICA DOS CORVOS”	106
3.2. <i>BUFÓLICAS</i>	124
4. IRONIA E AUTORREFERENCIALIDADE	143
4.1. REFERÊNCIA E AUTORREFERÊNCIA	147
4.2. LEITURA E RELEITURA	174
O PARAÍSO RECONQUISTADO DA CONTRA-SUBLIMIDADE	191
BIBLIOGRAFIA GERAL	198
ANEXOS	206
Anexo A: Reproduções de TW	207
Anexo B: Contos e poemas	211

ADENTRANDO O PARAÍSO PERDIDO DO BELO

*O feio é o inferno do belo
(Karl Rosenkrantz)*

Dialogar com a arte pressupõe, muitas vezes, esbarrar-se em conceitos intangíveis, como os que dizem respeito à “emoção estética” ou ao “sentimento do Belo”. Em meio a essas noções, a ideia de “beleza”, quer seja endossada, quer refutada – ou mesmo questionada, ironizada etc – acaba, de uma forma ou de outra, perpassando as discussões acerca da arte de qualquer época. Problemática, intrincada, volátil e condicionada ao tempo e à cultura, a concepção de beleza artística é quase inalienável dos estudos e das obras teóricas e críticas sobre a arte no Ocidente.

O olhar sobre a beleza pode trazer à tona o polo oposto da questão: a falta de elementos considerados belos ou a relativização destes. O teórico italiano Umberto Eco, em seu estudo *História da feiura* (2007, p.15) alude ao fato de que, embora se afirme sempre que os conceitos de belo e feio estejam sujeitos a percepções ligadas aos tempos e às culturas, é frequente a tendência a “[...] vê-los como padrões definidos em relação a um modelo estável.”. Esse é, possivelmente, o primeiro ponto que exige uma reflexão mais detida, pois, de imediato, surgem perguntas como: quais são esses modelos? Quem ou o que define aquilo que serve de modelo ou não? A partir de quais concepções eles se definem? Para quais épocas ou culturas são válidos? Qual a validade, alcance e duração deles? Tais interrogações evidenciam a dimensão inerentemente problemática do assunto e suscitam outros focos de observação.

Um deles diz respeito justamente à eleição de paradigmas para o belo e também para o feio. É de certa forma convencional entre os críticos que a maior fonte de inspiração e produção de modelos de beleza estética para a arte ocidental tenha sido a antiguidade clássica

grega e, posteriormente, sua retomada e exaltação pelo neoclassicismo. A esse respeito, é ainda o teórico Umberto Eco quem afirma:

Geralmente temos uma imagem estereotipada do mundo grego, nascida das idealizações do gregiano criadas no período neoclássico. [...] No século IV a.C., Policeto produziu uma estátua, denominada posteriormente Cânone, na qual se encarnavam todas as regras de uma proporção ideal [...] É natural que, à luz dessa ideia de beleza, todos os seres que não encarnavam tais proporções fossem vistos como feios. Mas se os antigos idealizaram a beleza, o neoclassicismo idealizou os antigos, esquecendo que eles (influenciados muitas vezes por tradições orientais) também legaram à tradição ocidental imagens de uma série de seres que eram a própria encarnação da desproporção, a negação de qualquer cânone. (ECO, 2007, p.23)

Percebe-se, portanto, não apenas a existência de um padrão que é tomado como referencial, como também a idealização deste, de modo que tanto o modelo quanto sua idealização acabam por compor uma tradição nas artes em geral. No caso específico da literatura, o crítico mexicano Octávio Paz, em seu livro *Os filhos do barro* (1984, p.11-17), acentua não apenas a presença dessa tradição, como também de suas interrupções, a partir de que se observa um movimento contínuo de regresso a tendências e formas passadas, na mesma proporção em que se rompe com essa continuidade, possibilitando um diálogo contraditório de negação e reaproximação ao passado.

Paz (1984, p.164-165) aponta, ainda, o surgimento do romantismo como o momento crucial em que se dá o início de uma sequência de negações e rupturas que marcará, definitivamente, o questionamento ao que ele denomina de “tradição central do Ocidente”. Para ele, o romantismo “[...] não foi apenas uma reação contra a estética neoclássica, mas também contra a tradição greco-latina, tal como a haviam formulado o Renascimento e a idade barroca. O neoclassicismo, além de tudo, foi a última e mais radical das manifestações dessa tradição.”. Esse rompimento provocou o despontar de diferentes expressões que se

configuraram como outras “tradições”, o que, em última instância, levou “[...] à aceitação de diferentes ideias de beleza [...]” (PAZ, 1984, p.165).

A variação e a amplitude do que, a partir daí, passaria a ser considerado belo, ou dotado de algum tipo de beleza que não mais, necessariamente, a clássica ou a neoclássica, encontram um de seus defensores mais arrebatados no escritor francês Victor Hugo, que, no prefácio de sua peça *Cromwell* (1827), propõe a libertação das amarras classicistas, bem como a valorização de categorias até então colocadas em segundo plano, como o feio e o grotesco. Para ele, “[...] o feio existe ao lado do belo, o disforme está perto do gracioso, o grotesco é o reverso do sublime, o mal se confunde com o bem e a sombra com a luz. (*tradução nossa*)”¹. Ainda segundo o autor, no pensamento moderno, o grotesco adquire um estatuto importantíssimo, a partir do qual “Está presente em tudo: por um lado, cria o disforme e o horrível, e, por outro, o cômico e o jocoso. (*tradução nossa*)”². A postura de Victor Hugo caracteriza, portanto, uma guinada na perspectiva ocidental acerca do belo e suas formulações, a partir do que se passa a considerar não apenas a existência de uma tradição ligada ao clássico, mas também de diferentes outras “tradições” ou tendências que não se vinculam a esse paradigma, e elegem outros eixos de significação que não mais os propriamente sublimes.

Diante de tais considerações, este estudo propõe-se a lançar um olhar justamente sobre determinadas produções contemporâneas que se filiam a essas tradições desviantes da “tradição central do Ocidente”, para ainda utilizar o termo de Paz. No caso específico da literatura contemporânea, que se constitui como o foco desta tese, as obras que integram esse grupo podem suscitar percepções controversas, tendo em vista que se organizam a partir de

¹ [...] *lo feo existe a su lado, que lo deforme está cerca de lo gracioso, que lo grotesco es el reverso de lo sublime, que el mal se confunde con el bien y la sombra con la luz.* – Victor Hugo. Prefácio de *Cromwell* (1827). Versão eletrônica disponível em <http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca%20digital/libros/H/Hugo,%20Victor%20-%20Cromwell.pdf>.

² *Se mezcla en todo; por una parte crea lo deforme y lo horrible, y por otra lo cômico y lo jocoso.* – Victor Hugo. Prefácio de *Cromwell* (1827). Versão eletrônica disponível em <http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca%20digital/libros/H/Hugo,%20Victor%20-%20Cromwell.pdf>.

estéticas paradoxais, que se apóiam em múltiplos eixos e suportes de forma e significação, o que evidencia a pluralidade dessa arte. Todavia, esse precipitar de poéticas aparentemente díspares acaba por delinear traços, em certa medida, recorrentes: trata-se da própria feição multifacetada e da intensificação da citada ruptura, iniciada no Romantismo e problematizada no Modernismo. Além disso, observa-se a influência ostensiva de outras formas de linguagem, que não apenas a literária, evidenciando uma confluência de discursos e procedimentos fragmentados e polifônicos. Acrescente-se a isso a ampliação do caráter dúplice, que já vinha se delineando desde o início da modernidade, da presença, no seio de um mesmo objeto artístico, de polos contrastantes, como a coexistência da especificidade local das culturas nacionais com a projeção universalizante, o esvanecimento da fronteira entre prosa e poesia, o diálogo metalinguístico entre a releitura e o texto de base, o jogo entre o ficcional e a ilusão vivencial ou realista, dentre outros aspectos.

Em meio a esse emaranhado multiforme e problematizador que retrata as produções contemporâneas, destacam-se alguns elementos de elaboração que serão mais detidamente analisados nesta tese. Dentre esses intrincados recursos, o que aqui interessa mais acentuadamente é a existência de obras que se estruturam sobre os alicerces de uma linguagem marcada pelas ranhuras do senso comum, que sugere a presença de discursos abusivamente coloquiais e artisticamente “empobrecidos”, a partir de uma forma de expressão aparentemente regida pelo signo do “rebaixamento estético”. O que de imediato decorre de uma leitura menos especulativa é a incômoda sensação de que se está diante de objetos literários acidentalmente rebaixados. Provocativa e dessacralizadora, essa configuração tende, em um primeiro momento, a gerar o choque, dado o intenso afastamento que se observa em relação aos padrões consagrados pela tradição neoclássica, e, posteriormente, levar à reflexão sobre esse tipo de manifestação que insere, propositadamente, esses mecanismos como forma

de suscitar o olhar irônico e crítico acerca das diferentes nuances do fazer artístico contemporâneo.

Assim, o que se pretende neste trabalho é levantar possibilidades de leitura que apontem especificamente para essas obras, com o intuito de desvendar quais os efeitos provocados por essa elaboração peculiar. A investigação de textos poéticos e narrativos buscará evidenciar que essa linguagem aparentemente “cotidianizada” tende a revelar-se, ao contrário do que parece, estruturada de modo consciente, possibilitando o desmascaramento de uma construção calcada, propositadamente, na impressão de “empobrecimento”.

Para se tentar vislumbrar os resultados obtidos por esse processo consciente, além de examinar as estratégias literárias que subjazem a ele, o capítulo 1 desta tese discute dois ensaios do teórico Roland Barthes (1990) a respeito da produção do artista plástico Cy Twombly (ou TW), como base para as discussões acerca desse procedimento desafiador. Nesses ensaios, Barthes analisa as telas do artista plástico, revelando que se trata de um trabalho identificado pelo público como algo semelhante a desenhos ou rabiscos, dada a sua aparência infantil. Barthes afirma que, de fato, deve-se reconhecer que tais obras veiculam algo de banal, mas que, no entanto, essa impressão não se confirma, tendo em vista que interpretar (ou “decifrar”, para usar as palavras do próprio crítico) o trabalho de TW não é tão simples quanto inicialmente aparenta ser. Trata-se, na verdade, de uma expressão que carrega em si um caráter de deslocamento, pois seu conteúdo parece não coincidir com sua aparência, já que se revela um nível de profundidade crítica imprevista em sua forma. E é justamente essa possibilidade de se efetivar outra leitura, ou de lhe dar outro enfoque, que encerra o questionamento de noções pré-concebidas acerca da criação e da fruição da arte.

Chega-se, assim, ao ponto que, para os objetivos deste estudo, talvez seja o mais importante do ensaio de Barthes: a partir dessa leitura, o crítico francês propõe uma análise da relação entre a obra de TW, o receptor e o que ele designa como “estereótipo estético”,

ressaltando a maneira subversiva por meio da qual o artista propõe um trabalho de linguagem que obriga o público não a recusar, mas certamente a relativizar esse “estereótipo estético” (BARTHES, 1990, p.143). Isso ocorre porque o trabalho de TW permite que o receptor reconheça a semelhança da arte que se apresenta com algo mais formal ou mais tradicional, percebendo nitidamente que, no entanto, não se trata do mesmo tipo de realização. Para designar esse processo de deslocamento que propicia a existência de outro sistema de elaboração e apreciação da arte, o teórico utiliza a palavra *gauche*, termo comum na língua francesa para designar o que é desajeitado, canhoto ou torto (p.148).

Este é um dado fundamental que aqui será ressaltado: também as produções que serão analisadas nesta tese seguem o direcionamento estético proposto pela *gaucherie*, ou seja, parecem transmitir uma sensação de desajuste, de serem “desajeitadas”, “mal-feitas”. Logicamente, dado o seu caráter proposital, a *gaucherie* presente nas narrativas e poemas que aqui serão estudados atesta a extrema lucidez dos autores acerca de suas escolhas estéticas e revela um viés irônico em relação à percepção automatizada e condicionada do leitor. A esse respeito, cabe também, assim como propõem as discussões de Barthes, refletir sobre o complexo debate que envolve a recepção: por desafiar aquilo que Barthes chama de “estereótipo estético” – o que, por sua vez, estabelece uma ligação estreita com o que Paz designa como “tradição central do Ocidente” –, a *gaucherie* exige do leitor um olhar sintonizado com essa tendência, a partir da percepção crítica da proposta dessacralizadora de uma literatura constituída por meio de elementos que forjam a sensação de banalidade ou simplicidade excessiva.

Como consequência, os textos em questão, dado o aparente “empobrecimento” de seu resultado, tendem a apontar para si mesmos, para sua constituição característica, evidenciando um desejo de sublinhar o ato, o gesto, em detrimento do produto final. Assim, a declarada ostentação de um estilo *gauche*, de exploração excessiva do discurso cotidianizado,

proporcionando a impressão de “rebaixamento”, pode pretender, na verdade, que esse seja justamente o ponto culminante da expressão e, portanto, o que merece um olhar mais atento e reflexivo.

Em que pesem as especificidades de cada projeto literário, este trabalho busca apontar a ocorrência de tal fenômeno, bem como os efeitos por ele gerados no repertório de alguns autores contemporâneos, a saber: o escritor brasileiro Dalton Trevisan, do qual se considera para análise desde seus primeiros livros até o mais recentemente publicado, *Violetas e pavões*, de 2009; a poeta portuguesa Adília Lopes, que tem sua produção reunida no volume *Obra*, publicado em 2000 pela editora Mariposa Azul, além de um livro posterior que não entrou na coletânea: *A mulher-a-dias*, de 2002; o escritor português José Cardoso Pires, incidindo as análises especificamente sobre alguns contos de *A república dos corvos*, de 1988; e a autora brasileira Hilda Hilst, da qual se toma para análise *Bufólicas*, composto por poemas narrativos e publicado pela primeira vez em 1992.

As análises desenvolvidas nos capítulos 2 e 3 procurarão evidenciar como a *gaucherie* se apresenta no trabalho de cada um dos autores escolhidos para compor o *corpus* desta tese. O capítulo 2 centra seu foco nos contos de Dalton Trevisan e nos poemas de Adília Lopes, salientando que, no caso desses dois autores, suas estratégias específicas de elaboração remetem, quase na totalidade de seus textos, à sugestão de “rebaixamento”, provocada pelas situações apresentadas, pelos personagens construídos, pelas referências processadas, mas, sobretudo, pela linguagem da qual os dois autores se utilizam para compor seu repertório. Algo semelhante pode-se verificar nas obras de José Cardoso Pires e de Hilda Hilst selecionadas como recorte para as análises, por serem elas marcadas pela presença de recursos expressivos que podem ser associados à *gaucherie*. O capítulo 3 busca elucidar o recorte realizado: ao contrário do que se poderá observar em Dalton Trevisan e em Adília Lopes, as produções de Cardoso Pires e de Hilda Hilst não apresentam o procedimento da *gaucherie* em

sua maior parte, mas apenas de forma pontual, figurando de modo mais evidenciado nas narrativas e poemas selecionados para análise, embora haja alguns aspectos ligados à *gaucherie* que podem ser observados em toda a produção dos autores, como manifestações específicas de ironia e exploração de imagens ligadas ao grotesco, fatores que serão mais detalhadamente analisados no capítulo 3.

Vale destacar que esses não são os únicos autores contemporâneos que optam por imprimir em seus textos tal caráter específico de elaboração estética, da mesma forma como essa prática não se restringe ao circuito Brasil-Portugal. Contudo, dada a necessidade de delimitação de um *corpus*, esta pesquisa optou pela escolha de alguns nomes que bem representam o engendramento da *gaucherie* em suas diferenciadas formas de expressão na literatura contemporânea em língua portuguesa.

Também é significativo realçar que a opção pela literatura contemporânea deve-se à feição peculiar desse momento literário marcado por uma configuração ambivalente e intensificada de ruptura, resgate e subversão. Todavia, é necessário enfatizar que, em outros períodos estéticos, certos autores já procederam ao questionamento de padrões de elaboração da linguagem, apostando em condutas consideradas ousadas ou chocantes em suas épocas, como se vê no romantismo e na literatura modernista. Contudo, tais produções artísticas pareciam considerar o fato de que certos procedimentos de elaboração, como a inserção de discursos que tendem a caricaturar a fala do indivíduo comum ou o processo de desbastamento de elaborações formais e eruditas, conferiam ao texto uma representação mais próxima de uma suposta realidade social (veja-se *Memórias de um sargento de milícias* (1853), de Manuel Antônio de Almeida) ou possibilitavam a exploração enfática da ruptura com o cânone estabelecido (como os primeiros trabalhos poéticos e narrativos de Oswald de Andrade), apenas para citar alguns casos.

Entretanto, o que esta pesquisa investiga é uma forma de experiência de linguagem que se coloca como uma forma falsamente despretensiosa, em que o desgaste estético parece ser não uma escolha, mas a única maneira possível de expressão para tais obras. A partir desse controverso mecanismo de elaboração, sobejam imagens ligadas ao grotesco e ao mau gosto, amparadas por uma linguagem calcada em banalidades e tautologias, como se vê nos contos de Dalton Trevisan; ou, ainda, nota-se a emergência de uma linguagem que se vale do coloquialismo extremo e das repetições para erigir um universo pontuado pelo acento da comicidade e da ironia, processo que se observa nas narrativas de José Cardoso Pires; some-se a isso a representação vulgar e grosseira de uma obscenidade desmesurada, que ultrapassa o limite da diegese e atinge a construção da linguagem, como é possível verificar nos poemas narrativos de Hilda Hilst; e, por fim, pontue-se a encenação e o desgaste do pequeno cotidiano, marcado por uma banalidade que beira o *nonsense*, fenômeno percebido na poesia de Adília Lopes.

Conforme já aludido brevemente, a admissão de uma estética que se apropria, de forma incômoda, proposital e subversiva, da linguagem coloquial e estilisticamente “empobrecida” dos discursos cotidianos acaba por fazer com que o foco incida sobre a própria construção da obra. Essa circunstância indicia a existência de um viés metalingüístico e irônico em tais produções e, nesse sentido, o capítulo 4 mostra como esses dois aspectos encontram-se amalgamados na construção da base de sustentação dessa linguagem que, ao mesmo tempo, esconde e denuncia um tipo de problematização que, segundo a teórica canadense Linda Hutcheon (1985, p.11-12), é intrínseca à arte contemporânea: a obsessão por desmascarar seus próprios mecanismos de elaboração. De fato, a tendência da literatura contemporânea a apontar para si mesma já havia sido prenunciada por críticos como o próprio Barthes, em textos como os que compõem o livro *Crítica e verdade* (1999). Contudo, Hutcheon traz para a cena o caráter quase obsessivo desse tipo de referência que a obra faz a

si mesma e à sua construção, de modo a se configurar, em alguns casos, como a matéria literária em si mesma.

Ressalta-se, aqui, que tal modo de proceder possui uma carga fortemente irônica, pois a *gaucherie* desestabiliza a possibilidade de uma leitura tradicional e automatizada, insuficiente para interagir com as produções desmistificadoras. Além disso, esse voltar-se a si mesmo do texto também é irônico porque, desmascarando o processo de construção, desmascara também, e mais uma vez, as leituras ingênuas que não apreendem a crítica que subjaz ao caráter autoconsciente. Diante desse cenário, dissemina-se o questionamento em que são atingidas não apenas a produção e a recepção da obra, como, também, uma boa parte da tradição literária, tendo em vista que a *gaucherie*, por sua própria natureza dessacralizadora, não deixa que passem impunes as instituições consagradas que, muitas vezes, são alvos de paródias frequentes.

Corroborando essa idéia, é mais uma vez Linda Hutcheon (1985, p.11-12) quem aponta dois fatores primordiais para a demarcação da arte atual: a inserção da crítica na própria estrutura da obra e o caráter fortemente autorreferencial, que consiste num “[...] processo incessante de reflexividade.” (p.12). Hutcheon assegura que a arte contemporânea apresenta certa “estética do processo” (p.12), de forma que o próprio objeto artístico é o ponto de partida para sua análise e compreensão. De fato, é o que se observa nos textos a serem aqui analisados, uma vez que, ao enfatizarem o “ato”, eles tendem à autorreferencialidade, ao desmascaramento e à análise de seu próprio fazer estético. Além disso, Hutcheon (p.17) afirma que uma das formas pelas quais a arte contemporânea apresenta sua autorreferencialidade é a paródia, que, a partir da perspectiva da autora, não precisa incluir, necessariamente, o viés ridicularizante, configurando-se de forma mais sutil ao utilizar-se da ironia como o principal mecanismo retórico para despertar a consciência reflexiva do leitor.

Ainda segundo a teórica (p.73), a ironia é engendrada no texto pela inversão semântica e atua como uma forma de avaliação pragmática.

Para os objetivos específicos deste trabalho, os conceitos de Hutcheon auxiliam no entendimento do fenômeno que aqui se coloca como foco das análises, pois sugerem uma chave de compreensão para o funcionamento do caráter irônico das obras. A observação de tais produções aponta para o fato de que a ironia recai não apenas nos níveis semântico e pragmático, o que incide diretamente no conteúdo textual; ao contrário, ela ultrapassa essa camada e atinge a própria estrutura e, conseqüentemente, o leitor, como fruidor e receptor desta. Para que essa constatação se torne mais explícita, vale ressaltar que o “julgamento” da ironia, quando recai sobre a forma, tende a subverter o que é dado ao leitor como produto último, atestando, precisamente, que a linguagem quer mostrar o seu oposto, o seu avesso; e mais: quer “fazer-se” literária, embora não pareça. Esse processo cria uma verdadeira armadilha para leituras mais ingênuas em relação às avaliações críticas das obras.

Utilizando, ainda, uma constatação de Hutcheon (1985, p.31) para endossar o que foi dito, pode-se dizer que a paródia moderna, como forma auto-reflexiva, constitui não apenas um modo de relação da arte com a realidade, como também (e, talvez, principalmente) da arte com a própria arte. Nesse ponto específico, faz-se necessário realçar o fato de que boa parte desses objetos literários – que se valem de procedimentos de elaboração que geram a sugestão de um “rebaixamento estético” da linguagem – apropria-se, de uma maneira ou de outra, do discurso irônico também na sua acepção mais tradicional, que está ligada a certa comicidade (MUECKE, 1995, p.18-19). A isso se atribui um caráter intrínseco de inversão que, em última instância, pode acarretar a presença de alguma das formas do riso, tendo em vista que, segundo o teórico russo Vladímir Propp (1992, p.42-64), o riso, fenômeno despertado pela comicidade, está ligado a uma ação de deslocamento do sério para o ridículo, ou, ainda, a uma não correspondência entre as partes de um todo. Corroborando essa ideia,

também Telarolli (2003), interpretando Pirandello (1996), afirma que a construção do humor pode pressupor certa liberdade de expressão verbal, o que, em parte, explica porque é praticado “[...] por escritores rebeldes à retórica.” (TELAROLLI, 2003, p.189).

As formas do riso, que desde a antiguidade sempre foram consideradas contra-sublimes (ARISTÓTELES, 1993), ajustam-se plenamente no empreendimento de uma linguagem *gauche* – que será conceituada no capítulo 1 –, dada a característica de oposição ao que pode ser considerado sublime ou consagrado. De fato, não se trata de uma incoerência a tentativa quase automática de traçar um paralelo entre as poéticas contemporâneas que assimilam e manipulam os padrões lingüísticos e discursivos dos falares prosaicos e diuturnos, marcados pela *gaucherie*, e aquelas apontadas desde Aristóteles e que foram por ele classificadas como pertencentes ao domínio da comédia. É necessário, entretanto, observar que Aristóteles refere-se a um universo muito mais restrito e específico do que aqui se discute. Mesmo assim, vale dizer que nele está o embrião daquilo que, ainda hoje, se pode nomear como formas do riso ou do humor, dentre outras tantas nomenclaturas que necessitam de uma devida definição e distinção. Essas distinções são contempladas também no capítulo 1 e disseminadas nas análises dos capítulos subsequentes.

Apenas para lançar as primeiras sementes da discussão que será desenvolvida nos capítulos, é importante que se retome o conceito já muito difundido de que a comédia, para Aristóteles (1993, p.34-35), corresponderia à imitação dos homens inferiores no que dizia respeito aos aspectos ridículos dos seus vícios e suas torpezas. Esse conceito sofreu apropriações e expansões ao longo dos séculos e foi compartimentado e reclassificado por diferentes críticos. Com isso, a atualidade conta com diversas concepções da comicidade e, portanto, faz-se necessário ressaltar que as obras de Dalton Trevisan, José Cardoso Pires, Adília Lopes e Hilda Hilst apresentam diferentes modalidades do riso (ainda que, muitas vezes, na prática, não levem efetivamente ao ato de rir), conduzindo a diferentes caminhos de

construções de sentido. Isso é possível porque a *gaucherie* tende a valer-se de técnicas de elaboração que assimilam traços de apelo ao grotesco, ao *kitsch*, à carnavalização, dentre outros.

Todas essas manifestações, também consideradas contra-sublimes, assumem algum tipo de ligação com o que Eco (2007) denomina “estética da feiura”. A esse respeito, o teórico italiano afirma que a história da feiura se desenvolveu, desde sempre, de forma paralela à tradicional estética do belo, sem, contudo, gozar do mesmo prestígio que o estudo da beleza na arte. Os comentários sobre o que seria o feio artístico ajudam a compreender a sua importância e, sobretudo, a sua presença visceral em todos os períodos da história da arte. O que interessa mais de perto para este trabalho é que essas considerações atestam o fato de que as produções aqui analisadas encontram respaldo em um fenômeno que, embora muitas vezes apreciado como algo considerado marginal ou mesmo secundário, tem seu lugar no conjunto dos procedimentos estéticos da arte ocidental.

Além disso, uma observação da *gaucherie* em perspectiva paralela com as manifestações da feiura pode confirmar que, em ambos os casos, trata-se de expressões genuínas e conscientes do mau gosto, o que soa chocante logo a princípio, tendo em vista que, em geral, o olhar sobre a arte sempre apresentou uma tendência a render-se mais ao bom gosto, à harmonia e à proporção que ao mau gosto e à feiura. É, ainda, o estudioso Umberto Eco, desta vez em *Apocalípticos e integrados* (1976), quem reflete sobre questões ligadas ao bom e ao mau gosto. Depreende-se das reflexões do escritor que, não se esgotando na mera oposição ao bom gosto, o mau gosto encarna tudo o que é desagradável à sensibilidade e ao senso de equilíbrio do homem, podendo, obviamente, sofrer ajustes a épocas e culturas diferentes. Além de Eco, também Barthes (1999) e Friedrich (1991) auxiliam na definição do mau gosto, conforme se verá no capítulo 1.

Como é de prever, o mau gosto traz à discussão as categorias que podem ser consideradas incômodas à sensibilidade, como é o caso do *kitsch*, que será dividido pela perspectiva de Moles (1975), Eco (1976), Greenberg (1946) e Dorfles (1969), e do grotesco, que será, primeiramente, definido a partir dos conceitos tanto de Kayser (1986) quanto de Bakhtin (1987), seguido de suas distinções e associações aos objetivos desta tese, como se verá, ainda, no capítulo 1. No mesmo estudo em que tratou do grotesco, Bakhtin (1987) também teoriza sobre a carnavalização. Por também estar relacionada a certo conceito de inversão – neste caso, problematizando a relação entre o que se costuma caracterizar como “sublime” e como “rebaixado” –, a carnavalização também traz interessantes contribuições para as análises propostas neste trabalho.

As modalidades observadas até aqui, por sua natureza subversiva e contundente, tangenciam a questão do riso, manifestação associada à comicidade. Bergson, em seu livro *O riso* (1943), e Vladímir Propp, em *Comicidade e riso* (1992), são alguns dos autores que se dedicaram a discutir esse fenômeno. Partindo, em grande parte, das ideias de Bergson, Propp ampliou alguns conceitos e retificou definições de seu predecessor, ocupando-se em definir os aspectos relativos à comicidade. Ele refuta a ideia, advinda das interpretações da *Poética* de Aristóteles e por muito tempo propagada, de que o cômico seria tão somente aquilo que se opõe ao trágico e ao sublime, propondo um estudo do cômico em si, como objeto passível de ser aprendido autonomamente em sua complexidade. Outra noção ligada às modalidades do riso, mas que se apresenta intensamente problematizada na contemporaneidade, é a paródia. A esse respeito, serão tomadas como base as discussões de Linda Hutcheon, no livro *Um teoria da paródia* (1985). Para ela, a paródia seria uma forma de metaficcionalidade que encerra a ironia como um mecanismo retórico e que leva ao questionamento e à reflexão.

Verifica-se, portanto, a estreita proximidade entre as categorias mencionadas e a *gaucherie* como experiências que podem gerar o efeito de “rebaixamento” da linguagem. Por

esse motivo, e com base no que foi exposto, esta tese buscará focar cada um dos procedimentos estéticos citados, verificando como tais fenômenos se fazem presentes nas obras dos autores que constituem o *corpus* deste trabalho, levando-se em conta a especificidade de cada projeto literário no processo de apropriação e expressão da linguagem marcada por esse “rebaixamento”.

Com isso, a partir da produção dos autores escolhidos, será realizada uma discussão crítica e reflexiva a respeito da presença da *gaucherie* na literatura. Por ser esta a arte por excelência de elaboração do código verbal, a existência de um recurso transgressor e, portanto, questionador, evidencia que a literatura, como experiência de linguagem, encontra meios diversos e controversos de representação de uma possível forma de se ler a própria arte.

1. A GAUCHERIE NA ARTE LITERÁRIA

– *Era belo, áspero, intratável.*

(Manuel Bandeira)

Em seu livro *Os filhos do barro* (1984, p.11), Paz discute sobre a poesia moderna, aludindo a certo “descompasso” entre as sociedades e a poesia. Para ele, “O sentimento e a consciência da discórdia entre sociedade e poesia converteram-se, a partir do romantismo, no tema central, muitas vezes secreto, de nossa poesia”. O crítico acrescenta, ainda, a ideia de que a arte poética, na modernidade, também estabelece uma relação ambivalente com os próprios movimentos artísticos que a cercam, e acentua “[...] a ambiguidade de suas relações – quase sempre iniciadas com uma adesão entusiasta, seguida de um brusco rompimento – com os movimentos revolucionários da modernidade [...]” (PAZ, 1984, p.12).

Essas contradições, no entanto, não estão presentes apenas na poesia. A história das artes sempre foi marcada pelo surgimento de estéticas ou artistas que se distinguiram e suscitaram questionamentos em relação ao fazer artístico vigente. Alfredo Bosi (1999, p.14), a esse respeito, refere-se a um episódio envolvendo o pintor francês Matisse, afirmando que “Matisse, abordado por uma dama a propósito de um quadro seu com o comentário ‘Mas eu nunca vi uma mulher como essa!’, replicou, cortante: ‘Madame, isto não é uma mulher, é uma tela’”. Também Bakhtin (1987, p.2), ao defender sua escolha acerca dos estudos da obra de Rabelais, declara: “É também esse caráter popular que explica ‘o aspecto não-literário’ de Rabelais, isto é, sua resistência a ajustar-se aos cânones e regras da arte literária vigentes desde o século XVI até aos nossos dias [...]”. E, ainda, um terceiro comentário, novamente de Octavio Paz (1984, p.63), acerca de uma das principais características da literatura romântica alemã e que “[...] antecipa uma das correntes mais poderosas e persistentes da literatura moderna: o gosto pelo sacrilégio e pela blasfêmia, o amor pelo estranho e pelo grotesco, a

aliança entre o cotidiano e o sobrenatural. Em uma palavra, a ironia [...]”. Essas três colocações ilustram o desafio como um elemento inerente à arte: criação e problematização da criação, tradição e ruptura da tradição são movimentos disseminados por diferentes épocas e culturas. É ainda Paz (1984, p.25) quem assegura que “A crítica da tradição se inicia como consciência de pertencer a uma tradição.”.

Assim como é nítida essa dinâmica, também o é o fato de que há manifestações ou momentos na história da arte que se revelam mais fecundos no empreendimento da contestação – e, como consequência, conforme propõe Paz, na constituição da ironia que advém desse processo.

É o caso da arte contemporânea, que se apresenta por meio de procedimentos que, por sua própria natureza, promovem a problematização do fazer artístico, sem o propósito de estabelecer um novo paradigma ou endossar o já existente, mas apenas como uma forma de reflexão – ou autoconsciência – que opera, prioritariamente, por meio de questionamentos e subversões. Para tanto, essa arte exige do fruidor um olhar sintonizado com o seu modo peculiar de ler o mundo. Nas palavras do crítico Affonso Romano de Sant’Anna (2003, p.38), “[...] um dos pressupostos fundamentais da arte contemporânea diz que o público tem que aprender a ver de uma forma nova o novo. De fato cada momento artístico novo e cada autor relevante ensinam a ver e a reler o mundo.”. A partir das reflexões propostas, os aspectos específicos da arte contemporânea que se constituem como o foco das análises deste trabalho serão mais detalhadamente examinados a seguir.

1.1. A LINGUAGEM ESPECÍFICA DA *GAUCHERIE*

Partindo da ideia de que o moderno é “Uma tradição feita de interrupções [...]” (1984, p.17), Octavio Paz delinea considerações acerca da literatura moderna e assinala a

propensão dessa arte em buscar a ruptura com o passado, ainda que esse passado seja o momento imediatamente anterior. Ou, em outras palavras, ainda que esse passado seja contemporâneo.

Dessa constatação deriva outra, que diz respeito ao conceito de “novo” associado ao “moderno”, tendo em vista que as rupturas se dão em razão da descoberta ou a exaltação deste novo que é, duplamente, “negação do passado” e “afirmação de algo diferente” (PAZ, 1984, p.20). Isso levanta um dado importante proposto pelas discussões do crítico mexicano: o conceito de “diferente” vem, no texto de Paz, acompanhado de expressões como “estranho à tradição reinante” e “que se opõe aos gostos tradicionais” (p.20). Como o próprio autor afirma, cada ruptura que se processa instaura uma nova tradição (p.17-18). Portanto, o que se qualifica em um momento como “novo” ou “diferente”, pode deixar de sê-lo no momento seguinte. Da mesma forma, o que é “estranho à tradição” ou oposto “aos gostos tradicionais” também pode passar à condição de pertencente a uma nova “tradição” ou tendência instituída. Todavia, para que uma manifestação deixe de ser “estranha” ou “diferente” é necessário que, de alguma forma, seja assimilada.

Até aqui, procurou-se pôr em evidência o fato de que a contemporaneidade tem se configurado como palco de experimentação e intensificação dessa “diferença”, que, em última instância, se estabelece entre o que está definido pelas bases de algum tipo de tradição ou tendência e o que se apresenta como confronto a essa proposta.

Dentre os procedimentos que engendram esse desafio, o que se irá destacar, no campo específico da literatura, constitui-se a partir de um trabalho específico com a linguagem literária que promove um proposital aspecto de “rebaixamento”. Esse efeito é atingido a partir da exploração de uma linguagem intensamente cotidianizada e da assimilação da fala coloquial, do discurso do senso comum, das imagens que se constroem a partir de estratégias que sugerem um “empobrecimento” estético, dentre outros recursos conscientes

que adiante serão examinados. Instaura-se, com isso, um viés de elaboração que aposta na contra-sublimidade, no mau gosto e em certo caráter de “feiura”, como se verá mais detalhadamente adiante.

O crítico Roland Barthes observou a ocorrência desse processo de rebaixamento nas artes plásticas e o nomeou como *gaucherie*, afirmando que tal conduta não apenas entra em choque com os preceitos do bom gosto e da produção artística ligada a uma ideia convencional de beleza, como também leva à ponderação sobre o verdadeiro valor artístico dos objetos que a partir dele se estruturam, permitindo ao fruidor a possibilidade de avaliar criticamente seus conceitos sobre o fazer artístico.

Neste ponto, portanto, será oportuno observar mais detidamente dois ensaios de Barthes a respeito da *gaucherie*, intitulados “Cy Twombly ou Non multa sed multum” e “Sabedoria da arte” (1990), nos quais o autor analisa a obra do artista plástico Cy Twombly (nomeado, nos ensaios, como TW). Barthes realiza um estudo de algumas telas de TW, ressaltando tratar-se de uma expressão artística que, em princípio, confunde o público e ofende o gosto canônico por sua semelhança com rabiscos infantis, ou grafismos, como prefere Barthes. Devido a essa aparência rudimentar e “inábil”, em que o traço parece não demonstrar firmeza, a obra de TW transmite a sensação de ter sido rabiscada “com a mão esquerda”, ou, em última análise, parece ser *gauche*, o termo utilizado em língua francesa para designar o esquerdo e o canhoto. Barthes intensifica essa aproximação, estendendo o termo *gauche* para designar o torto, o desvio e a anomalia. Nas palavras do autor,

[...] ao produzir uma escritura que parece *gauche* (canhota), TW desarruma a ética do corpo: ética das mais arcaicas, pois que assimila a “anomalia” a uma deficiência, e a deficiência a um erro. O fato de serem seus grafismos, suas composições como que “gauches”, coloca TW na lista dos proscritos, dos marginais [...] (BARTHES, 1990, p.148)

Percebe-se, portanto, a dedução desejada por Barthes: a obra *gauche*, por sua aparente “inabilidade”, pode ser associada a um “desvio”, que, por definição, é o que se opõe ao “padrão”. Como consequência, estar “fora do padrão” pressupõe estar à margem do que é tido como convencional. Este “padrão” e este “convencional” podem ser assimilados às noções consagradas de beleza, bem como do tipo de elaboração estética que conduz ao alcance dessa beleza.

Entretanto, é a partir dessa constatação que o teórico lança um olhar mais profundo sobre a obra *gauche*, desmascarando essa aparente ingenuidade ou inabilidade e revelando o viés proposital e consciente da produção. Barthes refere-se a certa sensação de “deslocamento”, pois embora pareça tratar-se de uma obra banal, na verdade, encerra um discurso que nada tem de “simplório” (BARTHES, 1990, p.143). De fato, o discurso subliminar que se esconde nos rabiscos e escombros da obra apoiada na *gaucherie* propõe uma reflexão sobre o discurso artístico instituído, assim como sobre o valor ou a revalorização estética do próprio rabisco, além da crítica ao olhar superficial e condicionado de uma leitura que não atente para o caráter eminentemente crítico da manifestação.

Além disso, a esse não combinar o que “mostra” com o que “significa”, Barthes atribui o fato de que TW esmera-se em mostrar ao leitor/espectador não o produto acabado, o resultado, mas o processo, o “gesto”, ou ainda, o “prazer do gesto” com o qual irá compor a obra (p.151). Aqui se pode falar em autoconsciência e autorreferencialidade. A autoconsciência da obra de TW reside no fato de que não apenas a obra dessacraliza os paradigmas de forma explícita e deliberada, como também pode levar o público a acompanhar esse desafio por meio do desnudamento do seu processo de composição. A explicitação desse ato intencional faz com que a obra se exponha à contemplação como constructo artístico, num movimento de autodissecação que culminará na autorreferencialidade.

Desse modo, ao enfatizar o processo de composição e não o produto final, a obra de TW assume o desconcertante aspecto de rascunho. Entretanto, é justamente isso o que convida o público a ir além da aparência e vislumbrar esse tipo de arte que se baseia na *gaucherie* – a feição desajeitada, inábil (BARTHES, 1990, p.148). Num plano mais geral, as obras erigidas a partir da noção de *gaucherie* empreendem um constante “[...] negar *aquilo que parece ser*” (p.143), propondo ao público o trabalho de assimilar e interpretar criticamente essa linguagem que pode confundir o leitor com sua “ilusão de facilidade” (p.172), tendo em vista que aparenta ser “menos elaborada” por se construir a partir de referenciais ligados a categorias consideradas não-sublimes.

Realizando, agora, uma apropriação das considerações de Barthes e redirecionando as reflexões para o campo específico da literatura, pode-se dizer que as produções literárias de Dalton Trevisan, Adília Lopes, José Cardoso Pires e Hilda Hilst apresentam, em maior ou menor grau de intensidade, um profícuo diálogo com a arte *gauche*. De fato, as obras desses autores criam em torno de si, de forma consciente e proposital, uma atmosfera de inabilidade no manejo com a linguagem, projetando-se num universo de intenso despojamento estético, seja no tratamento de temas, na criação de imagens, na construção dos discursos, na caracterização de personagens ou em qualquer outro momento do processo de criação artística.

Assim, a fim de que melhor se defina o que neste trabalho se considerará como *gaucherie* na literatura, ou, melhor dizendo, quais os procedimentos e estratégias de que a *gaucherie* pode se valer no terreno específico da linguagem literária, faz-se necessário discutir alguns fatores que, vistos a partir da releitura e apropriação das reflexões de Barthes, darão forma e feição à linguagem *gauche* na arte literária.

1.1.1. A *gaucherie* como experiência de linguagem na literatura

Retomando alguns termos empregados por Barthes, pode-se dizer que a “inabilidade”, destacada pelo estudioso, torna-se patente na linguagem *gauche* no que diz respeito à própria forma de expressão escrita, em que o texto afasta-se de um determinado padrão proposto pelas normas cultas de linguagem formal e até erudita que normalmente se atribui à literatura. Trata-se de certo despojamento em que se relativiza tanto o substrato gramatical, pela aridez das estruturas, o que denota certo “empobrecimento” textual, quanto o nível discursivo, pela assimilação da fala do senso comum, o recurso à tautologia e à repetição, a entronização do banal como tema e uma aparente superficialidade de reflexão.

Ampliando o espectro dessa observação, percebe-se que a inserção do discurso do senso comum traz consigo uma série de outros elementos que vão problematizar ainda mais essa aparência de rebaixamento estético. Segundo Villaça (1984, p.45), o discurso do senso comum reflete uma ideologia que pode ser expressa por clichês, provérbios e máximas. Esse fato, além de indiciar uma forma de conduta pré-estabelecida e repetitiva, promove o questionamento de alguns aspectos comumente presentes em textos literários, como a novidade, a originalidade, o trabalho com imagens singulares, dentre outras características que são impossibilitadas pela presença de formas condicionadas e amplamente reconhecidas, como o clichê e os provérbios.

Além disso, no que diz respeito à elaboração do texto como substrato linguístico, nota-se a utilização de estratégias de composição textual que sugerem certa “degradação” da estrutura textual, evidenciada por meio de um retrocesso ou “antiaprimoramento” da expressão escrita. Assim, é possível perceber que a obra literária *gauche* tende à assimilação de formas ou de escolhas estilísticas que limitam a locução fluente e esvaziam as potencialidades da expressão artística. Apenas para citar alguns dos procedimentos observados em tais obras, aponta-se a manifestação de dois extremos na estrutura textual que

reforçam a impressão de “falta de habilidade” no manejo e na articulação harmoniosa das possibilidades de elaboração da linguagem: por vezes, o abuso da parataxe, com a presença de frases curtas e fragmentadas, sem uma ligação coesa e consistente; em outros casos, a presença de frases longas, confusas, prolixas e descomprometidas em relação a uma pontuação que lhes confira coesão. Verifica-se, ainda, a oscilação da enunciação entre dois polos: de um lado, fragmentação do discurso e colagem de “cacos” discursivos, pouco coerentes e provenientes de diversas fontes; de outro, repetições e redundâncias que arrastam e incham o discurso, mas pouco acrescentam à matéria enunciada. Percebe-se também a opção, grande parte das vezes, por vocabulário chulo, vulgar ou de mau gosto, além da forte presença da oralidade na escrita, culminando, muitas vezes, em uma linguagem escassa de conectivos e explicações. Além desses, as análises dos textos literários apontarão outros processos de composição que serão mais detidamente discutidos.

Evidentemente, a junção de todos esses fatores pode imprimir, à primeira vista e mediante uma leitura menos crítica, um caráter decepcionante às obras que assim se estruturam, tendo em vista que frustram o leitor condicionado a modelos ligados a uma imagem mais formal ou tradicional de literatura. Daí a necessidade apontada por Barthes de se ultrapassar a visão direcionada por modelos já estabelecidos e criar, para além da aparência, uma nova forma de fruir a arte marcada pela *gaucherie*.

Pode-se, ainda, considerar como um processo ligado à *gaucherie* a reelaboração dos procedimentos estéticos de maneira a promover uma espécie de simplificação ou desgaste, de modo que eles adquiram uma impressão de “empobrecimento” ou “enfraquecimento”. Esse aparente “rebaixamento” pode ser atingido pelo excesso – como repetições e redundâncias, dentre outros recursos –, ou mesmo pela minimização – como a concisão da linguagem ou a fragmentação das orações. Dessa forma, qualquer mecanismo de elaboração literária pode ser a base para a estruturação do *gauche* por meio da contaminação

das estruturas pela sugestão de banalização e de mau gosto. Assim, as metáforas se constroem a partir de referenciais banais, as imagens são impregnadas pelo mau gosto e pelo grotesco, há uma profusão de hipérboles e interjeições que veiculam o discurso do senso comum, e as próprias estruturas formais são simplificadas, criando uma sensação de debilidade.

Por essa assimilação à “inabilidade” e ao “rebaixamento” estético, a *gaucherie* pode estabelecer uma interface com manifestações que intensificam sua carga desestabilizadora e potencialmente crítica em relação ao fazer artístico considerado sublime. Esses aspectos imprimem ao texto literário que se estrutura sobre as bases da *gaucherie* o que Barthes nomeou como “anomalia”, fato que colocaria o texto *gauche* na esfera da marginalidade e do desvio. Contudo, o que o próprio autor ressalta – e que também aqui se poderá observar nas análises das obras – é o fato, já mencionado, de que se trata de um processo consciente de desafio e crítica. Assim, a aparente banalidade da obra *gauche* esconde em seu bojo a semente da (auto)reflexão sobre o próprio fazer artístico, permitindo ao leitor ultrapassar as noções pré-estabelecidas e interagir com diferentes propostas de elaboração.

É importante enfatizar que esses elementos apresentados como possíveis constituintes da *gaucherie* na literatura não são, em absoluto, novos ou desconhecidos do universo literário. Ao contrário, muitos deles registram ocorrências tão antigas quanto a própria história da arte. Contudo, o que aqui se ressalta é o caráter desafiador e, principalmente, intencional que a combinação consciente desses elementos imprime à obra que deles se vale. Assim, os procedimentos tradicionalmente conhecidos pela teoria literária se combinam, se reagrupam e se intensificam na obra *gauche* de forma peculiar e característica da intencionalidade desse fenômeno.

1.1.2. Interfaces entre a *gaucherie* e manifestações do riso e da feiura (o mau gosto, o *kitsch*, o grotesco)

Como foi visto anteriormente, ao examinar a obra de arte ligada à *gaucherie*, Barthes aponta a inabilidade, o desvio (ou a “anomalia”) e a aparente banalidade como fatores que visam a ultrapassar a aparência e promover um novo olhar sobre a obra de arte, orientado por uma percepção mais crítica.

Tendo em vista tais componentes, além da própria intenção de se questionar a inclinação da arte em tomar como base os referenciais ligados ao Belo – concepção vigente de maneira quase exclusiva até o romantismo e que permanece parcialmente mesmo após este –, é possível perceber que a obra *gauche* pode facilmente desenvolver interfaces, analogias e, inclusive, assimilar aspectos ligadas ao que Eco (2007) conceitua como uma “estética do Feio”. Segundo o teórico, os mecanismos constituintes dessa estética são diversos, o que dificulta o estabelecimento de uma definição para o conceito de Feio, que é bastante complexo e volátil.

De acordo com Eco (2007, p.8-15), o Feio não pode ser pensado simplesmente como “oposto do Belo”, pois essa visão seria redutora e precária. A dificuldade em se conceituar o que pode ser considerado como feio advém do fato de que se trata de uma percepção subjetiva e variável de acordo com o tempo e o espaço, além do fato de que, em algumas épocas ou culturas, o conceito também pode estar submetido a questões de ordem moral ou espiritual. Nesse caso, o Feio contrasta não apenas com aquilo que se percebe como “não-feio” em termos físicos ou corpóreos, mas também com as virtudes morais e espirituais, evidenciando que, além de uma categoria estética, também pode ser fruto de visões preconceituosas e moralistas.

O autor ainda cita Nietzsche, segundo o qual o ser humano toma como base para a conceituação do Belo a sua própria imagem como perfeição. Por isso, o Feio seria “[...]”

entendido como sinal e sintoma da degenerescência [...]” (NIETZSCHE, 2006 *apud* ECO, 2007, p.15), ou seja, tudo o que está ligado à decadência da perfeição humana. A partir dessa definição, apenas uma das muitas citadas na obra de Eco, pode-se notar o quanto a *gaucherie*, por seu caráter de desvio e anomalia em relação a um padrão ligado ao Belo, encontra-se intimamente assimilada a uma percepção do que se considera feio.

Outro ponto significativo citado por Eco é o fato de que a arte pode transformar o Feio em Belo (2007, p.20), dada a qualidade do trabalho artístico em sua elaboração. Para exemplificar tal afirmação, Eco cita o conhecido trecho da *Poética*, de Aristóteles, em que o filósofo fala da possibilidade de se imitarem belamente as coisas mais repulsivas ou repugnantes e que, dada a maestria dessa imitação, o ser humano pode se comprazer em observá-las em sua transposição para a arte. Observa-se que a arte *gauche* parece desafiar essa noção secular, tendo em vista que a reflexão de Aristóteles parte do pressuposto de que o artista se esmeraria em realizar uma representação tão magistralmente bem acabada que faria o espectador admirar o trabalho de elaboração estética da obra independente de seu conteúdo estar relacionado a uma realidade repelente. Portanto, o desafio da *gaucherie* se propõe pelo fato de que a obra *gauche* expõe justamente o gesto e não o produto acabado, ressaltando o que aparenta ser um desajuste ou a incompletude desse processo. Disso decorre uma perspectiva ambivalente para a recepção da obra: por um lado, promove-se a irônica sabotagem do efeito de maestria da obra “bem acabada”, fazendo com que o efeito desagradável se mantenha; por outro, gera uma possibilidade de leitura que promoverá o questionamento do conceito de “obra bem acabada”, relativizando os paradigmas.

Com base nessas reflexões iniciais, observa-se a sintonia entre os procedimentos de uma obra *gauche* e os daquelas percebidas como feias. No decorrer das análises das obras literárias aqui propostas à observação, será possível evidenciar a forma específica como essa sintonia se apresenta na contemporaneidade, momento em que tal propósito intensifica-se,

tornando-se um gesto ainda mais radical do que em épocas anteriores. Como contraponto, pode-se observar que o Feio na arte clássica, por exemplo, tinha algo de grandioso, dramático e sublime – o que fica evidenciado nas tragédias –, enquanto a feiura na contemporaneidade é retratada por meio de recursos específicos que possibilitam a percepção do objeto como “rebaixado”, desprezível e fortemente ligado a um caráter de mau gosto.

A estética do Feio abrange desde o grotesco, o mau gosto e o *kitsch* até aspectos que tradicionalmente desafiam o sublime, como as diversas manifestações do riso: comicidade, sátira, paródia e carnavalização. Por isso, a fim de melhor se proceder às análises, esses elementos serão brevemente conceituados e relacionados à *gaucherie*, no sentido de se ressaltarem seus pontos comuns e complementares.

A primeira categoria a ser destacada, contribuindo para a reflexão sobre o que se considera feio, é o mau gosto. Tal como a noção de Feio, também o mau gosto encontra-se subordinado a variantes como época, localização e cultura. Contudo, os críticos e estudiosos concordam ao dizer que o mau gosto se estabelece muitas vezes como desafio ou desajuste em relação ao gosto vigente, ou ao “habitual”, como nomeia Barthes (1999, p.195-198) ao tratar da noção de gosto do verossímil crítico. Historicamente, esse habitual diz respeito a conceitos de gosto intimamente ligados a indicadores clássicos, como harmonia, equilíbrio, sutileza e proporção (LISBOA, 1953 *apud* FRANCO JR, 1999, p.34). O mau gosto seria, então, a quebra desses paradigmas estabelecidos e aceitos como agradáveis à percepção.

É importante comentar de forma mais pontual as palavras empregadas anteriormente para caracterizarem a posição oposta do mau gosto em relação ao bom gosto: “desafio” e “desajuste”, pois a primeira propõe a ideia de algo mais intencional e calculado enquanto a segunda está ligada a uma ocorrência mais espontânea, como um deslize acidental. A partir disso, por uma associação lógica, pode-se dizer que a *gaucherie* engloba as

manifestações propositais de mau gosto, pois seu efeito corrosivo tem como objetivo o questionamento consciente do gosto estabelecido.

A respeito do mau gosto, Umberto Eco, na obra *Apocalípticos e integrados* (1976), analisa a dificuldade em se definir tal conceito, tendo em vista que, muitas vezes, seu reconhecimento é instintivo e gerado por um certo efeito de “desproporções patentes” que, segundo o autor, provocam uma “reação irritada” (p.69). Graças a esse efeito de desproporção, o teórico italiano diz que a percepção do mau gosto está ligada a uma “ausência de medida” (p.70), condicionada a épocas e civilizações.

É também o teórico alemão Hugo Friedrich (1991), ao discutir sobre a lírica moderna, quem alude à desproporção e ao desafio das produções contemporâneas. O autor não fala exatamente em mau gosto, mas sim num desvio em relação ao gosto vigente, a partir de categorias como a “dissonância” e a “anormalidade” (1991, p.15-18) da lírica contemporânea em relação à lírica tradicional. Para reforçar esse ponto de vista, Friedrich cita Baudelaire, afirmando que “[...] a anormalidade anuncia-se como premissa do poeitar moderno, e também como uma de suas razões de ser: irritação contra o banal e o tradicional que, aos olhos de Baudelaire, está contido também na beleza do estilo antigo.” (p.44).

Convém estabelecer uma oportuna diferenciação entre dois universos que parecem se entrecortar no momento: a *gaucherie* e o mau gosto. Como ambos se caracterizam enquanto desafios aos padrões clássicos, é significativo ressaltar que o mau gosto se constrói na esfera da perspectiva crítica, do julgamento, e, evidentemente, do gosto, enquanto a *gaucherie* apresenta-se como um procedimento específico de construção artística que pode, inclusive, se valer do mau gosto ou mesmo gerar efeitos de mau gosto a partir de seus recursos específicos de estruturação da linguagem.

A partir dessas observações, é possível perceber que o mau gosto, por se opor ao equilíbrio e à sutileza do bom gosto, pode se constituir a partir de manifestações em que a

tônica seja o exagero, a desarmonia e a banalização. Com essas considerações, chega-se à esfera do *kitsch*, termo oriundo da língua alemã e assimilado pelo discurso crítico da arte para designar “um estilo marcado pela ausência de estilo” em que “[...] o mau gosto é a etapa prévia do bom gosto que se realiza pela imitação das *celebridades* em meio a um desejo de promoção estética que fica pela metade.” (MOLES, 1975, p.10).

Tendo como base esse e outros comentários críticos sobre o *kitsch* (cf. ECO, 1976; GREENBERG, 1946; DORFLES, 1969; BROCH, 1973), verifica-se que tal conceito vem sempre associado ao contra-sublime e, em alguns casos, a categorias pejorativas, a partir das quais o *kitsch* se configura como uma espécie de subproduto da arte, em que se notam o desequilíbrio, a desarmonia e o contraste de seus elementos internos de organização, bem como certa noção de acúmulo e de utilitarismo.

Embora os estudos críticos de arte tenham gerado fecundas discussões acerca do *kitsch*, de seus mecanismos de expressão e das implicações dessa estética nos campos artístico e cultural, além das discussões acerca da cultura de massa e da indústria cultural (debate aberto pelos teóricos Adorno e Horkheimer, presente na obra *Dialética do esclarecimento*, de 1944), no que tange aos objetivos deste trabalho, cabe realçar alguns pontos em que a estética *kitsch* propõe uma estreita comunicação com as considerações sobre a *gaucherie*.

Segundo ensaio do crítico Hermann Broch, presente na obra de Dorfles (1973, p.56), na base do *kitsch* está a tentativa do indivíduo, iniciada no romantismo, de alçar a uma esfera superior os acontecimentos do mesquinho cotidiano terreno, promovendo, assim, uma elevação do banal. Com essa afirmação, verifica-se um forte diálogo entre a banalização do *kitsch* e a já citada cotidianização da *gaucherie*, pois ambas se constituem como formas de “rebaixamento” em que o caráter ordinário e desgastado está no cerne da obra artística, provocando a sensação de desajuste em relação à arte sublime. Contudo, a diferença entre esses dois procedimentos reside no fato de que a tendência do *kitsch* ao acúmulo e à

desproporção nem sempre é observável na *gaucherie*, tendo em vista que a sensação de “anomalia” ou “mal feito” da arte *gauche* está ligada a certo ar de “inabilidade” que, muitas vezes, se apresenta sob a forma de precariedade. Por isso, quando a inabilidade da *gaucherie* e a desproporção do *kitsch* se combinam e se apresentam concretamente em uma obra, geram um intenso efeito de mau gosto que leva o leitor a assimilar os dois fenômenos em uma mesma sensação. Portanto, semelhantemente ao que se observou em relação ao mau gosto, a *gaucherie* pode se valer do *kitsch* para intensificar seu efeito de sentido.

Broch cita, ainda, duas particularidades do *kitsch* que interessam significativamente para este estudo: o apelo ao sentimentalismo e o fato de o *kitsch* se “inspirar” na arte erudita, mas o fazer de forma reproduzível e “empobrecida”. Tanto o sentimentalismo quanto a imitação banalizada da arte erudita estão estreitamente ligados à tendência de gosto do senso comum. Desse modo, pode-se dizer que ambos se embasam, em certa medida, na reprodutibilidade típica do senso comum, como se vê nos clichês, nos preconceitos e na lógica dos provérbios e superstições. Assim, quando aliados à aparência de “inabilidade” da obra *gauche*, tais aspectos levam a um intenso efeito de ridicularização do senso comum e das pessoas que dele se valem, o que revela a ironia acerca dos sistemas discursivos desse público e de sua relação com a arte.

Outro componente da estética do Feio que também dialoga intensamente com a *gaucherie* é a categoria do grotesco. Termo de complexa definição e que também sofreu grandes variações ao longo da história da arte, o grotesco teve como um de seus maiores teorizadores Wolfgang Kayser, que, em sua obra *O grotesco* (1986), apresenta um histórico desse procedimento, suas formas de expressão e seus domínios. Para se ter desde o início a precisa ideia de como o grotesco interage com a *gaucherie*, basta dizer que Kayser menciona a tentativa de se definir o grotesco como tendo surgido por volta do século XVIII, a partir da observação de obras que reproduziam a realidade de modo disforme e nada belo, o que gerou

um abalo no princípio fundamental da arte como representação da beleza (1986, p.30). A partir daí, o grotesco recebeu diversas conceituações, sendo definido, inicialmente, como algo assustador, bizarro ou angustiante (p.20), e, posteriormente, passando a ser associado a um fenômeno capaz de gerar sensações contraditórias, como o riso e o asco, simultaneamente (p.31).

Algumas das maiores contribuições de Kayser para o conceito de grotesco enquanto categoria estética são, em primeiro lugar, a percepção de que, ao longo dos séculos, as obras entendidas como grotescas apresentam em comum o traço de promover uma certa “mistura de domínios”, como a fusão do animalesco com o humano, ou mesmo a proximidade do grotesco com o cômico, por exemplo; e, em segundo lugar, o fato de que o grotesco atua em três momentos da criação artística: durante o processo criativo, na obra em si e na recepção (1986, p.156). Segundo Kayser, é na recepção que a experiência do grotesco se dá por completo, ainda que as estruturas grotescas possam, em alguns casos, ser percebidas como cômicas ou humorísticas.

A esse respeito, vale agora colocar em cena outro teórico que também se destacou nos estudos sobre o grotesco: Bakhtin. Em sua obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987), o teórico russo propõe uma leitura do grotesco que contraria, em grande parte, as ideias de Kayser, pois, para Bakhtin, o grotesco não estaria tão ligado ao caráter assustador, medonho ou inquietante, como propõe o teórico alemão, mas sim a manifestações mais alegres, despojadas e até positivas.

De fato, nas reflexões de Bakhtin, o grotesco vem sempre associado ao rebaixamento do sublime, pela exacerbação e celebração do princípio material e corpóreo da satisfação das necessidades naturais do ser humano. Assim, naquilo a que o autor chama de *realismo grotesco*, “[...] o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica.”, caracterizando-se como “[...] um princípio profundamente *positivo* [...]” (1987,

p.17), dado o seu caráter de libertação das regras e valores impostos. Percebe-se, portanto, que, enquanto Kayser liga o grotesco ao monstruoso, Bakhtin aponta para o asqueroso cômico. Contudo, por qualquer perspectiva que se vislumbre o grotesco, é possível perceber que suas imagens, seja pelo rebaixamento do sublime (Bakhtin) ou pela entronização do feio (Kayser), ampliam a sensação de mau gosto na obra, contribuindo para a construção da atmosfera *gauche* por seu distanciamento de tudo aquilo que remete ao clássico, ao sublime e ao bom gosto.

Essas noções de grotesco presentes na obra de Bakhtin colaboram para a construção de outro conceito estudado pelo teórico e que também auxilia na percepção da *gaucherie* a partir das obras analisadas neste trabalho: a carnavalização. É ainda na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* que Bakhtin discorre sobre os carnavais medievais como o momento privilegiado para a “explosão” do riso popular libertador. Para efetuar essa análise, Bakhtin se vale prioritariamente da obra do escritor francês François Rabelais, cujo grande mérito, segundo ele, é estar ligado às fontes populares medievais e delas extrair a matéria de sua produção. Como foi dito no início deste capítulo, o escritor francês apresenta o que Bakhtin chama de “aspecto não-literário” por afastar-se deliberada e conscientemente dos cânones e regras da arte literária do século XVI (1987, p.2).

Constatando esse afastamento deliberado dos cânones literários, Bakhtin discute o fato de que um dos pontos de destaque da obra de Rabelais – e que a torna extremamente complexa – é a perspectiva cômica, que Bakhtin denomina “cultura cômica popular” (1987, p.3). Para o autor, é por meio desta que se torna possível, não apenas interpretar a literatura de Rabelais, mas toda a literatura cômica anterior e posterior a ele.

Com o intuito de melhor compreender os fenômenos ligados ao riso popular, Bakhtin aponta como chave de interpretação as diversas manifestações da cultura cômica popular que, na Idade Média, poderia se apresentar a partir de três grandes categorias: “as

formas dos ritos e espetáculos”, que seriam os festejos carnavalescos em si, que aconteciam nas praças públicas e nas ruas; as “obras cômicas verbais”, que incluíam as paródias baseadas na religião séria oficial; e as “diversas formas e gêneros do vocabulário familiar grosseiro”, utilizados, nos carnavais, sem reservas morais e contra as convenções sociais vigentes (1987, p.4). Bakhtin afirma que, embora heterogêneas, essas formas se combinam para refletir uma mesma perspectiva cômica do mundo que ficava patente durante os festejos carnavalescos, ou seja, a comicidade gerada a partir da transgressão ou da inversão.

As pesquisas do teórico evidenciam que os espetáculos do carnaval estavam intimamente ligados ao calendário oficial da Igreja e do Estado e tinham nos eventos oficiais a sua base para a exploração da comédia e da paródia. De fato, para Bakhtin, essa característica da cultura cômica popular permitia o surgimento de uma espécie de mundo paralelo, semelhante mas distorcido em relação mundo oficial, e que possibilitava, por um breve período de tempo, a libertação das regras e convenções, bem como favorecia a expressão do riso libertador como catarse em relação às normas culturais, sociais e religiosas (1987, p.5).

Dessas reflexões de Bakhtin surge o termo “carnavalização”, que designa o processo específico de rebaixar o que é sublime e ideal para o nível corpóreo baixo. Para o autor, há a degradação do sublime, pois “O traço marcante do realismo grotesco é o *rebaixamento*, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo o que é elevado, espiritual, ideal e abstrato.” (BAKHTIN, 1987, p.17). Bakhtin alude ao fato de que, na Idade Média, praticamente para cada cerimônia oficial séria havia um dúplice paródico (p.12). Pode-se dizer que essa constatação, quando cotejada ao que se discutiu até agora sobre a *gaucherie*, evidencia um ponto de contato entre a carnavalização e a arte *gauche*, a saber: o rebaixamento do sublime para um plano “empobrecido” em diversos níveis. No caso específico da carnavalização, se se considerar preferencialmente a teoria bakhtiniana, isso se dá, sobretudo, como tema e se evidencia no

rebaixamento do “elevado, espiritual, ideal e abstrato” para o plano terreno, comum e, muitas vezes, grotesco. No caso da *gaucherie*, por sua vez, esse rebaixamento se apresenta sob a forma de procedimento que atua, sobretudo, no nível da linguagem e da construção das imagens, e consiste numa sugestão de empobrecimento da elaboração estética tradicional, de modo que a obra transmita uma impressão de “inabilidade” com o manejo da linguagem literária.

Por seu caráter de transgressão e por estar ligada ao fenômeno do riso popular, a carnavalização leva a uma inevitável reflexão sobre as diversas formas de riso, que ao longo da história de arte se manifestaram nos mais diferentes tipos de textos marcados pelo rebaixamento ou do que se convencionou a reconhecer como oposto ao sublime, ideia merecedora de reparos que serão discutidos adiante.

Para realizar essas discussões, convém iniciar por uma distinção oportuna entre a essência do riso e aquilo que comumente se considera como humor. O pensamento do senso comum leva a um amálgama de tudo o que faz rir como sendo objeto do humor. Contudo, o teórico italiano Luigi Pirandello, no início do século XX, contribui sobremaneira para o entendimento do humorismo na literatura, desvinculando sua compreensão daquilo que se considera risível. Em sua obra *O humorismo* (1996), Pirandello faz a necessária diferenciação entre o humorístico e o cômico: para o autor, o cômico faz rir pois é a “percepção do contrário”, ou seja, de um oposto externo daquilo que se espera, e geralmente se esgota na observação desse ridículo exterior; o humorístico, ao contrário, não leva necessariamente ao riso, pois conduz à reflexão sobre as estratégias internas que organizam o todo de aparência externa cômica, podendo estas ser mais melancólicas e deprimentes do que risíveis. Daí a afirmação do autor de que o humorismo é o “sentimento do contrário” (1996, p.132).

A palavra “sentimento” configura-se como a chave de compreensão do humorismo de que fala Pirandello, pois o teórico também afirma que o sentimento do

contrário pode vir acompanhado do sentimento da piedade (1996, p.134) e ainda pontua algumas das características da disposição humorística: melancolia, amargura, pessimismo e ceticismo (p.140), ou seja, sentimentos que levam à reflexão sobre os contrastes entre as imagens internas e externas. Assim, Pirandello enfatiza repetidamente o fato de que, para haver o humor, as reflexões sobre a contradição devem estar ligadas ao sentimento, pois se tal mecanismo for apenas retórico, adentra-se o território da ironia, que, para ele, é apenas verbal. Por ser um processo tão intimamente ligado ao sentimento, Pirandello afirma, ainda, que o humor está centrado na intenção do escritor, mas também conta com a disposição de espírito de quem lê (p.145).

Assim, nota-se que, como as observações de Pirandello distanciam o humor daquilo que se convencionou reconhecer como cômico, faz-se necessário, então, delinear os aspectos específicos do riso cômico. Dos críticos modernos, Bergson constitui-se como um dos pioneiros nos estudos sobre o riso e a comicidade. Em sua obra *O riso* (1943), o autor delinea uma série de reflexões que seriam depois contestadas por alguns teóricos, como foi o caso de Propp. Contudo, apesar de certo “primarismo” – mais no sentido de pioneirismo que de ingenuidade – nas suas considerações, Bergson teve o mérito de levantar pontos que seriam depois reaproveitados, na íntegra ou com reparos, pelos seus sucessores.

Alguns desses pontos que merecem destaque são observações como a intrínseca relação do riso com o elemento humano (BERGSON, 1943, p.12), ou seja, além de o homem ser o único animal dotado com a faculdade de rir, Bergson observa que só desperta o riso aquilo que é próprio do humano ou que se assemelha, de alguma forma, ao humano. Posteriormente, Propp (1992, p.39-40) alude ao fato de que também a arquitetura, quando demasiadamente desproporcional e desarmônica em suas dimensões, assim como um objeto desajeitadamente mal feito, ou quaisquer outros fatores que parecem não corresponder ao que se espera, também podem provocar a reação do riso. Mas ele alerta que, sendo os objetos ou

construções realizações humanas, neles “[...] fica gravado o gosto de seu criador, o qual não coincide com o nosso. Assim, também o ridículo das coisas está ligado necessariamente a algumas manifestações da atividade espiritual do homem.” (PROPP, 1992, p.40).

Bergson também discorre sobre o fato de o riso somente ser possível mediante um sentimento de indiferença, tendo em vista que o afeto, a emoção ou a piedade anulam o efeito ridículo e impedem o homem de rir (p.13). A isso se soma, na perspectiva de Bergson, outro fator determinante do riso: a existência de um grupo. Se somente o homem é dotado da capacidade de rir, restringe-se, ainda, o fato de que este riso só é possível quando o ser humano se relaciona com outros, quando há um eco (p.14), sendo que o homem, se vivesse isoladamente, talvez não tivesse a percepção do cômico. Ainda no que se refere ao riso que prorrompe do contato humano, Bergson menciona a natureza involuntária das ações vistas como ridículas, como cair, escorregar, equivocar-se em uma situação constrangedora, dentre outras em que, quanto mais naturais as ações, mais cômicas elas serão (p.16-18). Note-se que Bergson constrói uma conceituação do riso como fruto da surpresa e do contraste, marcadamente calcada em fatores externos e físicos, embora seja exigida a capacidade intelectual para a percepção do cômico.

Anos após a publicação das ideias de Bergson, o teórico russo Vladímir Propp, em seu livro *Comicidade e riso* (1992), retoma o assunto, discordando, em parte, de algumas ideias de seu antecessor. Propp desenvolve um amplo estudo sobre as várias circunstâncias ligadas à comicidade, partindo da análise de “[...] tudo aquilo que provoca o riso ou o sorriso [...]” (p.16). Por conta desse objetivo, Propp refere-se às manifestações que têm o riso como reação com as designações “cômico”, “ridículo” ou “risível”, salientando que os críticos em geral conferem ao termo “cômico” uma atribuição mais estética, enquanto “ridículo” comumente é utilizado para designar ocorrências extra-estéticas – embora Propp não assumira essa distinção muito categoricamente. Aqui, vale chamar à discussão o teórico Hegel (1964,

p.442-443, *apud* TELAROLLI, 2003, p.186-187) que estabelece uma distinção entre cômico e ridículo, afirmando que o ridículo estaria ligado a uma ideia de contraste entre o interno e o externo, ou essência e aparência, por exemplo, enquanto o cômico caracterizaria o riso que advém da percepção dessa contradição e que permite ao homem elevar-se acima dela.

Procurando definir a comicidade como algo além da mera oposição ao trágico ou ao sublime (PROPP, 1992. p.20-21), Propp investiga a natureza específica daquilo que faz rir, descartando teorias típicas do século XIX que opõem o cômico alto – pertencente ao domínio da Estética – ao cômico baixo – externo a esse domínio –, considerando essas teorias por demais frágeis e incapazes de dar conta de aspectos relevantes. Em seus estudos, assim como fez Bergson, Propp estabelece a estreita relação entre a comicidade e o riso, sendo este último entendido pelo teórico como um “sintoma” do cômico. Além disso, o autor dedica boa parte de suas discussões ao riso de zombaria, ou derrisão (p.28), afirmando que este “rir dos outros” é o único tipo de riso que está permanentemente ligado à esfera do cômico. Contudo, Propp ainda observa que o riso, como reação a uma causa, não é uniforme nem inconteste, pois, diante de uma mesma situação, há os que riem e os que não riem (p.31). Daí a natureza intelectual que Bergson atribui ao riso (1943, p.14), assim como o viés espiritual aludido por Propp, sendo este “espiritual” também relacionado ao intelecto, mas acrescido da vontade e das emoções (1992, p.39), o que o opõe a Bergson, pois este último afirma que a emoção é inimiga do riso (1943, p.13).

Neste ponto, faz-se oportuno estabelecer um diálogo entre as discussões sobre o riso e a *gaucherie*, pois, também esta pode despertar a reação do riso no leitor, dependendo da percepção deste. Neste caso, se o leitor interpretar a *gaucherie* como um desafio irônico ao que é considerado sublime, estabelecido ou tradicional, essa percepção pode despertar a reação do riso diante das manifestações que soam “desajeitadas” a partir de um tratamento

gauche; caso contrário, ou seja, caso essa percepção não se dê, dificilmente o riso será uma reação esperada.

Retomando as reflexões de Propp, destaca-se a observação do estudioso russo de que o cômico pode se dar em função de um deslocamento da atenção a algo sério ou espiritual para algo ridículo, descabido ou desproporcional, geralmente de ordem externa ou física. Assim, esse deslocamento provoca uma quebra no processo coerente, e o riso surge “[...] da manifestação repentina de defeitos ocultos e de início imperceptíveis. Daí pode-se concluir que o riso é a punição que nos dá a natureza por um defeito qualquer oculto no homem, defeito que se nos revela repentinamente.” (PROPP, 1992, p.44). Contudo, Propp faz a ressalva de que não são quaisquer defeitos que provocam o riso, mas apenas aqueles que denunciam ou exteriorizam a mesquinhez da alma.

Juntamente com as considerações sobre a comicidade em geral, Propp também desenvolve algumas reflexões sobre a sátira e a paródia, sendo a primeira, contudo, superficialmente aludida, se comparada aos outros elementos. Dos comentários do autor, deduz-se a ideia de sátira como um dos fenômenos ligados à comicidade, mais especificamente ligada ao riso de zombaria. Além disso, as considerações do autor acerca da sátira apontam-na como mais contundente e mais perniciosa que o cômico, revelando, ainda, um viés de crítica social.

Para a paródia, por outro lado, o autor dedica todo um capítulo, definindo-a, da forma tradicionalmente conhecida, com base no princípio da imitação. Nas palavras de Propp (1992, p.84-85), “A paródia consiste na imitação das características exteriores de um fenômeno qualquer da vida (das maneiras de uma pessoa, dos procedimentos artísticos etc.), de modo a ocultar ou negar o sentido interior daquilo que é submetido à parodização.”. Observa-se, com essa definição, que o teórico aposta mais intensamente na configuração externa da paródia, afirmando, mais adiante, que ela evidencia o vazio que há no interior

daquilo que foi externamente parodiado. Em outras palavras, pode-se dizer que o riso é provocado pela paródia quando esta denuncia a inconsistência interna do que é parodiado (PROPP, 1992, p.85).

Embora discorra amplamente sobre a paródia em mais algumas páginas, nota-se que as considerações de Propp giram em torno de conceitos mais ou menos cristalizados de paródia, como, por exemplo, dizer que, no caso da literatura, geralmente são parodiados estilos ou correntes literárias em decadência ou mesmo “os defeitos da literatura em curso” (1992, p.86-87). Além disso, ele afirma ainda que a paródia pode se constituir como um dos mecanismos mais poderosos da sátira, delineando, aqui, as diferenças entre sátira e paródia, a saber: que a paródia tem o objetivo de gerar o riso a partir da evidenciação da fragilidade interna daquilo que é parodiado, enquanto a sátira crítica, com veemência, um estado social, e não necessariamente o veículo que serviu de suporte a ela (p.87).

Tendo em vista a natureza das obras que serão analisadas neste trabalho, verifica-se que a definição de paródia de Propp é insuficiente para dar conta de determinados aspectos que envolvem a literatura contemporânea. Nesse sentido, as considerações de Linda Hutcheon, na obra *Uma teoria da paródia* (1985), atendem melhor ao perfil das obras em estudo.

Para Hutcheon, um dos elementos motivadores dos vários tipos de paródia que se observa na contemporaneidade é o fato de que as artes atuais “[...] têm demonstrado cada vez mais que desconfiam da crítica exterior, ao ponto de procurarem incorporar o comentário crítico dentro de suas próprias estruturas [...]” (p.11). Com isso, a paródia tem sido o recurso privilegiado para representar esse “olhar para dentro” da literatura em relação a ela mesma, suas formas, discursos, estruturas e manifestações. Já a partir disso, nota-se que a paródia de que fala Hutcheon começa a se distanciar da apresentada por Propp, pois tende à investigação

das estruturas discursivas e críticas, de modo que a imitação tenha o objetivo de realizar uma ação autoconsciente de questionamento e reflexão metaliterária.

De fato, Hutcheon afirma que a paródia, na contemporaneidade, apresenta-se como uma tônica tanto na construção formal e temática dos textos, quanto nas reflexões culturais e ideológicas (p.13). É por esse motivo que a autora afirma também que a paródia contemporânea é “[...] uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado.” (p.17). Para quem vem da leitura de Propp, essa afirmação pode soar um tanto estranha. Mas, se se pensar que a paródia de que fala Hutcheon tem como foco o questionamento não apenas de uma determinada obra ou autor, mas sim de todo um sistema artístico vigente, e mais, de toda uma leitura que o público faz desse sistema, é possível, então, não apenas entender a afirmação da autora, como ainda perceber o papel preponderante da ironia para a compreensão integral de tal procedimento.

Complementando sua afirmação, Hutcheon assegura que o sentido da paródia muda de acordo com épocas e lugares (1985, p.47), daí afastar-se das definições tradicionais, que não parecem mais suficientes para a interpretação das obras contemporâneas. Daí, também, a constatação da autora de que a paródia moderna, embora mantenha parentescos com a comicidade, não esteja necessariamente ligada à ridicularização da estrutura externa (p.57-58), mas sim ao questionamento crítico, que se dá, sobretudo, pela acentuação da diferença entre a paródia e o objeto parodiado (p.46). A autora propõe, ainda, a diferença entre paródia e sátira (p.61-63), pontuando o fato de que a paródia, muitas vezes, está mais ligada à esfera estética (artística), enquanto a sátira atua na crítica e na ridicularização de questões sociais e morais ligados aos chamados “vícios da humanidade”.

Para a autora, um dos pontos mais importantes para o entendimento da paródia contemporânea é a noção de que ela se dá pela percepção irônica das diferenças entre o texto paródico e o texto de base, sem que um se sobreponha ou tenha mais êxito que o outro, mas,

sim, que se evidencie e se tensione o contraste (HUTCHEON, 1985, p.46-47). Assim, a ironia será não apenas o instrumento de percepção, mas também de decodificação e avaliação (p.47). A esse respeito, Hutcheon afirma, ainda, que “O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no ‘vai-vem’ intertextual [...]” (p.48), colocação que evidencia, mais uma vez, o importante papel do leitor na construção de sentido do texto.

Esse último comentário é essencial para se amarrarem todas as considerações até aqui traçadas acerca dos procedimentos que estabelecem uma interface com a *gaucherie*. É essencial se retomar a ideia de que, para conferir o aspecto “desajeitado”, “mal-feito” e “inábil” dos objetos artísticos que serão propostas para análise neste estudo, a *gaucherie* se vale de vários recursos secularmente conhecidos e utilizados pela arte em geral, mas que, em contato com essa intenção particular da arte contemporânea de desafiar padrões consagrados, se potencializam e se reorganizam, formando um todo que, embora transmita uma falsa impressão de desarmonia, é, na verdade, coerente no cumprimento do objetivo de desestruturar o leitor arraigado a modelos tradicionais e aguçar sua necessidade de percepção atenta e crítica da arte que se apresenta.

Por esse motivo, faz-se imprescindível, agora, a análise das obras propostas para este estudo, a fim de se verificar o funcionamento de todos esses procedimentos na construção das obras.

2. A GAUCHERIE NAS OBRAS DE DALTON TREVISAN E DE ADÍLIA LOPES

Com base nos comentários iniciais sobre as manifestações da *gaucherie* na arte, serão examinados seus mecanismos de expressão por meio da análise de textos literários contemporâneos em que se identifica a presença da *gaucherie* como experiência de linguagem.

A observação de diferentes produções evidencia que a *gaucherie* está presente tanto na base de constituição da obra, caracterizando-se como o aspecto primordial de elaboração estética, como também figura como um elemento que irá somar-se a outros no processo de construção literária. Nesse sentido, foi possível notar que autores como Dalton Trevisan e Adília Lopes têm na *gaucherie* uma das marcas essenciais de sua produção, apresentando esse procedimento de forma ostensiva, enquanto autores como José Cardoso Pires e Hilda Hilst manifestam a *gaucherie* em parte de sua produção literária, não podendo, assim, constituir esse procedimento exatamente uma marca preponderante de seu projeto estético.

Tais considerações preliminares têm o intuito de chamar a atenção para as maneiras distintas pelas quais o procedimento da *gaucherie* se revela nas produções artísticas a serem analisadas nesta tese. Neste segundo capítulo serão discutidas as obras de Dalton Trevisan e Adília Lopes em termos gerais, e, posteriormente, realizadas análises de contos e poemas desses autores com o intuito de mostrar de forma mais específica como a *gaucherie* se patenteia na constituição de suas produções literárias.

2.1. A EXPLORAÇÃO DA BANALIDADE, DO DESGASTE E DO SENSO COMUM: a *gaucherie* em contos de Dalton Trevisan

Desde 1959, com a publicação de *Novelas nada exemplares*, seu primeiro livro de contos da chamada “produção madura”³, até o lançamento de *Violetas e pavões*, em 2009, Dalton Trevisan tem consolidado um estilo próprio e inconfundível na produção de narrativas curtas. Seus contos caracterizam-se pela concisão discursiva e por um “enxugamento” das estruturas gramaticais que os levam, reedição após reedição, a pontos extremos de aridez e fragmentação, por meio do apagamento de conectivos, pelo rareamento de adjetivação e de descrição e até mesmo pela eliminação de alguns verbos.

A observação da trajetória da escrita do autor revela que sua produção sempre foi marcada pelo estilo conciso. Contudo, seu processo de “enxugamento” encontra o ápice da concisão em suas mininarrativas (ou “ministórias”, como ele próprio nomeia no livro *Ah, é?*, de 1994) nas décadas de 1980 e 1990. Na verdade, essas “ministórias” são frutos da reescrita elaborada pelo autor, que realizou um meticuloso trabalho de desbastar ao extremo seus contos já inicialmente sintéticos. Nota-se, entretanto, que sua produção pós-2000 retoma o tom das produções iniciais, em que a aridez ainda é marca, mas não ao cúmulo de seus contos beirarem o haikai, como o próprio autor revelou ser seu projeto nas décadas anteriores⁴.

É oportuno mencionar que há aspectos da obra de Dalton Trevisan considerados consensuais pela crítica do autor⁵ e que, portanto, não serão aqui esmiuçados, por contarem já com uma ampla divulgação e análise: o recurso a repetições, seja de estruturas, temas, motivos ou mesmo dos nomes de certos personagens arquetípicos na obra do autor (João,

³ A esse respeito, Franco Jr. (1999, p.256-257) aponta as produções anteriores a *Novelas nada exemplares* como a “obra proscria”, contando com quase duas décadas de publicações, incluindo-se aí os textos apresentados em periódicos e revistas literárias (*Tingui* e *Joaquim*, ambos da década de 1940), além da publicação, nas décadas de 1940 e 1950, de mais ou menos uma dezena de obras que se dividiam em contos, novelas e edições artesanais de contos (*Cadernos de Cordel*). Todas essas produções foram renegadas pelo próprio autor depois da publicação de *Novelas nada exemplares* em 1959.

⁴ Vários críticos da obra de Dalton Trevisan citam o fato de que, em meados dos anos de 1970, o autor afirmava que sua trajetória de concisão iria “do conto para o soneto, para o haikai”. Ver, por exemplo, Silveira (2003).

⁵ Apenas para mencionar algumas obras que serviram de referência a este trabalho, citam-se os trabalhos de Waldman (1982 e 1977), Franco Jr (1999 e 2004), Vieira (1986) e Villaça (1984).

Maria e Nelsinho); a reescrita empreendida pelo autor, a fim de se atingir o máximo da redução dos contos; a escassez de recursos estilísticos e ornamentais; a ironia em relação ao discurso do senso comum, caracterizando as classes baixas da sociedade, dentre outros.

Ao mencionar a crítica, também é importante esclarecer que, assim como cada estudioso da obra de Trevisan tende a enfatizar um dos traços fundamentais para a leitura de seus textos, também este trabalho irá centrar-se na análise da manifestação e do funcionamento da *gaucherie* na obra do autor, sem, contudo, ter a pretensão de considerar esse elemento preponderante em relação aos demais, tendo em vista que todo o conjunto de procedimentos colabora para a constituição da complexidade do projeto estético do autor.

Os contos de Dalton Trevisan trazem ao leitor não habituado com sua escrita a incômoda sensação de estar diante de uma obra aparentemente “mal-sucedida” em sua tentativa literária. Essa impressão pode ser ativada no leitor por inúmeros fatores: a linguagem é excessivamente – e até caricatamente – popular, comum e vulgar, o que proporciona, em um primeiro momento, a ideia de que ela se aproxima de um padrão automatizado e cotidiano de expressão linguística na mesma proporção em que se distancia de uma noção pré-concebida de linguagem “elaborada” a partir de referenciais inovadores e de bom gosto; as imagens literárias soam desgastadas e, portanto, assumem uma aparência de “empobrecimento” do texto, tendo em vista que, não raro, são incorporadas imagens comuns, utilizadas no dia a dia e que, pela força da repetição, perderam o impacto da novidade e sua potencialidade expressiva; há ainda a presença de imagens, comparações e outras figuras não tão habituais, mas que se constroem a partir de referenciais considerados de mau gosto, vulgares, deselegantes ou ridículos; os temas e o desenrolar das narrativas soam banalizados pela incorporação de discursos e situações típicos do senso comum, de modo que o caráter redundante e previsível minimize ou mesmo anule as chances de se alcançar o inesperado. Esses são alguns dos pontos que, de imediato, podem atrair a atenção do leitor para o fato de

estar diante de uma narrativa que opera justamente com elementos desviantes de uma linhagem de textos construídos a partir dos referenciais tradicionais do que se convencionou considerar como bom gosto literário – herança, como já foi dito, advinda da exaltação dos modelos neoclássicos e que, embora tenham sido questionados no romantismo, permaneceram ainda no século XX.

Em seu estudo sobre o *kitsch* e o mau gosto na obra de Trevisan, Franco Jr. (1999, p.260-261) aponta, também na produção anterior à publicação de *Novelas nada exemplares*, aspectos semelhantes a esses: derramamento subjetivo e sentimentalista do narrador, beirando o piegas; excesso de descrições e extensão tediosa da narrativa que enfraquecem o impacto da obra; e certa ingenuidade na exploração do clichê, da frase-feita e também das comparações ornamentais. Com essa observação, o crítico discute o fato de que, nessa fase ainda não considerada madura na produção do escritor, tais elementos, pela falta de distanciamento crítico e intencionalidade irônica, poderiam ser considerados mais como defeitos do que como recursos conscientes de construção literária. Cabe dizer que, tanto na produção madura do escritor, quanto, extensivamente, na dos outros autores aqui estudados, tais elementos são utilizados de forma intencional, autoconsciente e irônica. É essa autoconsciência que permite o surgimento de um discurso crítico interno aos textos em questão, de modo a proporcionar ao leitor a reflexão acerca das diferentes possibilidades de leitura da obra, tanto como texto que incorpora os clichês literários e do senso comum, seja na linguagem ou nos temas, quanto na leitura que vislumbra a obra como um diálogo desautomatizador com esses mesmos recursos, favorecendo o questionamento em relação ao processo de construção literária.

Semelhantes são as considerações de Barthes (1990, p.150) quando alude ao fato de que a arte *gauche* encobre, com sua aparente inabilidade no manuseio do código artístico, uma linguagem artística que nada tem de banal ou superficial. Ao contrário, o autor atribui uma feição de palimpsesto à obra *gauche*, pois ela se sobrepõe ao modelo de elaboração

estética pautado pelos referenciais tradicionais de beleza e provoca uma rasura em que se notam as duas manifestações, os dois textos que “[...] estão diante de nós, um tendendo a apagar o outro, mas com o único objetivo de fazer com que possamos ler esse apagar [...]”. Daí dizer que a *gaucherie* é uma arte autoconsciente que expõe o gesto, o movimento e o processo.

Cabe agora proceder à análise de alguns contos de Dalton Trevisan para verificar como essas manifestações da *gaucherie* se materializam na obra do escritor. Para tanto, será tomada como objeto de análise uma pequena seleção de narrativas curtas de Trevisan, a saber: “O noivo perneta” (2008), “A noiva” (2003) e “Os três presentes” (1974).

Já de início verifica-se que os textos trazem um número reduzido de personagens, caracterizados como pessoas comuns, anônimas e ordinárias, sem nenhum traço que as distinga ou ressalte em relação a qualquer outro ser. Tais personagens vivenciam histórias igualmente comuns, contadas sob diferentes focos narrativos: o conto “Os três presentes” apresenta um narrador heterodiegético; “A noiva” é uma narrativa que se constrói a partir de diálogos, sem a presença de um narrador explícito; e “O noivo perneta” apresenta um narrador autodiegético. Em todos os casos, os protagonistas são anônimos ou são nomeados apenas por um primeiro nome comum, o que leva as narrativas para o limite da generalização e da indistinção.

Nos casos específicos de “A noiva” e “O noivo perneta”, os personagens são comumente designados por “noivo” ou “noiva”, o que reforça a indistinção e aponta para o fato de que passam a ser considerados mais pelo papel que desempenham perante a sociedade do que por sua individualidade. Note-se, ainda, que se trata de papéis sociais tradicionais, marcados pela obediência aos valores convencionais da instituição do casamento. Esse dado já indicia algo que será mais adiante destacado: a reprodutibilidade de comportamentos e atitudes, o que possibilita o surgimento do clichê nas malhas narrativa e discursiva.

No conto “O noivo perneta”, o protagonista, que também é o narrador, nomeia a si mesmo como “noivo” e à sua antagonista simplesmente como “sogra”. Tais personagens, por carregarem essas marcas sociais ditadas por códigos do senso comum, acabam incidindo em um caráter de estereotipia que, de certa forma, liga-os, em uma espécie de parentesco ancestral, aos personagens da *commedia dell’arte*. Segundo Kayser (1986, p.42-43), os personagens da *commedia dell’arte* eram também marcados por estilos, condutas e atuações caricaturescas, apresentando um mundo cômico, que fundia o grotesco ao ridículo, reverberando sobre a sociedade da época, e no qual “[...] não valiam as normas do belo e do sublime.” Essa feição caricaturesca irá marcar os personagens de grande parte dos contos de Dalton Trevisan.

No conto em questão, apenas o personagem Rosa, objeto de disputa entre seu noivo e sua mãe, possui nome. Contudo, mesmo tal signo acaba por se caracterizar como uma espécie de lugar-comum literário, tendo em vista que a flor é uma imagem poética recorrente da literatura, assim como a rosa também o é, principalmente no universo da poesia. A partir do recurso do clichê, portanto, no conto, a imagem da rosa aponta simultaneamente para dois paradigmas já conhecidos do universo literário: “rosa”, ao mesmo tempo em que representa a beleza, a fragilidade e o sentimentalismo, também se relaciona com as ideias de paixão, luxúria e sedução – polos de significação que são confirmados pela atuação de Rosa, já que ela é caracterizada pelo narrador, inicialmente, como “[...] toda pudica, ex-aluna de colégio calvinista [...]” (2008, p.15) e, depois de retomada a vida sexual do casal, como uma “cúmplice voluntária” (2008, p.16) dos jogos eróticos. A revelação da faceta libidinosa de Rosa se dá, justamente, após a amputação da perna do noivo, e se revela um índice duplamente irônico: de um lado, desmascara o aparente comportamento recatado da moça de formação protestante; de outro, realça o desvio, como se a deformação física do marido culminasse em uma desfiguração moral da esposa.

Levando um pouco mais adiante as reflexões sobre o funcionamento do signo “rosa” no conto, é interessante chamar à discussão a opinião da poeta norte-americana Gertrude Stein: quando perguntada sobre o significado de seu famoso verso “*rose is a rose is a rose is a rose*”, presente no livro *Geography and plays*, de 1922, a autora afirmou acreditar que, nesse verso, a rosa se apresenta vermelha pela primeira vez em séculos de poesia inglesa⁶. Com isso, Stein confirma seu projeto de resgatar a singularidade da palavra e, conseqüentemente, a essência da imagem literária. Trilhando por outros caminhos, é possível considerar que semelhante é o efeito atingido por Dalton Trevisan ao empreender a reafirmação do clichê e das imagens desgastadas, tendo em vista que a obviedade excessiva permite ao leitor a reflexão sobre a ironia que se esconde por trás de um recurso que leva abertamente ao esgotamento do signo e ao desgaste da linguagem. E é essa percepção que abre espaço para as diferentes possibilidades de interpretação, seja pela consideração do clichê enquanto tal, em sua leitura mais disseminada, seja pelo alcance da ironia que subjaz ao questionamento desse mesmo clichê.

Ainda no que se refere à nomeação dos personagens, nota-se que, nos contos “A noiva” e “Os três presentes”, mesmo os personagens chamados João e Maria também são afetados pela indistinção. Em um primeiro momento, isso se dá pelo fato de eles possuírem nomes extremamente comuns, que funcionam como índice de massificação social e alocam os personagens em um grupo indistinguível de homens e mulheres anônimos. Além disso, os signos “João” e “Maria”, especificamente, fazem parte de uma nomeação recorrente na obra de Dalton Trevisan, na qual “João” será sempre a personificação do homem comum que tanto pode absorver o estereótipo do cafajeste machista, infiel e conquistador, quanto o do marido traído, sofredor e vítima de uma mulher manipuladora. Da mesma forma, “Maria” também irá se dividir entre a figura da donzela casadoura, cuja virgindade é seu maior bem e sua moeda

⁶ A esse respeito, Stein afirma que “*I think in that line the rose is red for the first time in English poetry for a hundred years*”, ou seja, “Eu acho que neste verso a rosa é vermelha pela primeira vez em um século de poesia inglesa” (STEIN apud ABREU, 2008 – *tradução nossa*).

de troca, e a representação da megera, a mulher casada que inferniza o marido. Em ambos casos, tem-se a repetição generalizada dos estereótipos masculino e feminino da classe baixa, diluídos na massa de homens e mulheres comuns.

O fenômeno da hiponímia, ou seja, dessa escassez de nomes na obra de Dalton Trevisan, já foi estudado por Vieira (1986, p.45), para quem “[...] ao apresentar uma galeria de Joões e Marias, Trevisan parece construir suas narrativas ‘a partir de nomes’ ou ‘hipônimos’, que passam a se relacionar com uma linhagem contínua de comportamento e etologia.” (*tradução nossa*)⁷. De fato, percebe-se que a repetição não se encerra nos nomes, ampliando-se também à reprodução de comportamentos, o que torna previsíveis certas ações e condutas, além de reforçar os estereótipos. A isso também se atribui um caráter *gauche*, tendo em vista que o recurso à previsibilidade gera um efeito de proposital debilitação na estrutura da narrativa, em que a obviedade das ações e o aspecto circular, muitas vezes, sabotam a surpresa e a possibilidade de um desfecho inesperado, provocando uma constante sensação de anticlímax nos contos do autor.

Isso pode ser constatado no desfecho do conto “Os três presentes”, em que o mais óbvio e esperado é exatamente o que acontece: João convence Maria a deitar-se com ele mediante a oferta de presentes e promessas. Aqui, o êxito na consumação do intento de João foi prenunciado por todo o conto pela atuação previsível de Maria – neste caso, encarnando o papel de moça ingênua e ávida por casar-se –, que em suas falas ou ações dava indícios de que seria vítima do logro do homem mais velho. Excertos como “Menina de boa vivência, nunca fez trato com homem. Só de longe sorria para os moços: queria o nome de casada.” (TREVISAN, 1974, p.170), realçam o teor ambivalente do personagem: por um lado, Maria é descrita como uma moça que atende aos preceitos socialmente valorizados, como manter-se virgem e buscar um casamento; por outro, entretanto, a constatação de que Maria sorri para os

⁷ By presenting a gallery of Joões e Marias, Trevisan appears to be building his narrations “upon names” or “eponyms” that become related to a continuous pedigree of behavior or ethology.

moços, ou, ao final do conto, o fato de ela ter aceitado os presentes oferecidos por João para deitar-se com ele, indicam que a ingenuidade da menina é relativizada e condicionada à sua conveniência e ao seu senso de oportunidade. Essas duas facetas de Maria, contudo, não se configuram como comportamentos estranhos ou incomuns a um típico padrão feminino balizado pela classe social e pela ideologia inerente a essa classe. Assim como Maria, também João, por toda a narrativa, age de acordo com o padrão de comportamento esperado de um convencional “predador” masculino, que se utiliza de artifícios de convencimento como: “De fala mansa, jurou que casaria.” ou “[...] com ela noivaria se fosse virgem.” (TREVISAN, 1974, p.171). Tais promessas, veiculadas pela voz maliciosa do narrador e coroadas, ao final do conto, com o avaliativo “bobinha”, funcionam como mais uma engrenagem na mecânica característica das ações repetitivas dos personagens de Trevisan que compõem o retrato da classe baixa.

A inevitável ironia que emerge desse contexto é multidirecionada: aponta simultaneamente para a estereotipagem dos comportamentos e ideologias da classe social baixa, para a conduta dos personagens, e também para as possíveis expectativas frustradas daquele leitor que desejasse surpreender-se ao final da narrativa, por meio de uma guinada nos rumos previsíveis dos acontecimentos. De maneira paradoxal, a própria manutenção do óbvio acaba por tornar-se surpreendente, tendo em vista a naturalidade com que é narrado o fato de um homem de cabelos brancos seduzir uma menina de catorze anos. Além disso, a rede de acontecimentos que envolve os personagens favorece outras percepções irônicas, como a possível identificação dos nomes dos protagonistas com os personagens Joãozinho e Maria das histórias infantis. Com atributos como ingenuidade, pureza e singeleza, a imagem dos personagens dos contos de fadas é subvertida pela aproximação com João e Maria da narrativa de Trevisan, tendo em vista que estes últimos apresentam, ao contrário, condutas marcadas pela malícia, pelo interesse e pela exploração mútua. Com isso, promove-se o

deslocamento da significação inerente a esses nomes do âmbito da ingenuidade para o universo de rebaixamento em que os personagens de Trevisan estão inseridos, instaurando-se, de certa forma, outro paradigma de estereótipos.

Os comportamentos condicionados, repetitivos e previsíveis contaminam a dramaticidade das narrativas e parecem enfraquecer seu poder expressivo. Nota-se que os três contos em questão encontram-se erigidos sobre momentos dramáticos na vida dos personagens, mas, ainda assim, as histórias não desviam demasiadamente dos dramas corriqueiros das classes baixas, sendo passíveis de serem encontradas em páginas de notícias criminais ou contadas em tom de fofoca, protagonizadas por pessoas comuns e indistintas⁸. Além disso, os traços singularizadores existentes se constroem, na maior parte das vezes, com base no grotesco, nas misérias morais e sociais e na dramaticidade barata. Todo esse universo de indistinção e generalização ajuda a criar em torno dos contos uma atmosfera de banalidade, possibilitando a sensação de se estar diante de textos que não oferecerão momentos extremos de dramaticidade ou complexidade narrativa. Essa impressão propositadamente criada servirá como base para se perceber a crítica que subjaz a essa construção textual apoiada na *gaucherie*.

Para desenvolver essa discussão, tome-se como exemplo, inicialmente, o conto “O noivo pernetá”. O narrador, que é o próprio noivo do título, conta seus sofrimentos ao ter sua perna amputada por ocasião de um acidente de carro ocorrido sete dias depois do casamento. Sua trajetória vai desde o medo de perder a esposa, passando pela segurança da conquista por meio de estratégias sexuais e culminando, enfim, na perda da mulher amada devido à interferência manipuladora da sogra. Apresentada ao leitor pela voz do noivo, a narrativa do já conhecido e anedótico embate entre sogra e genro – o que acrescenta, portanto, mais um

⁸ A esse respeito, Franco Jr. (1999, p.251) atribui como um elemento constitutivo da obra de Dalton Trevisan o aspecto de *fait divers*, que, segundo Barthes (1982), seria “[...] estrutura narrativa completa em si mesma, dispensando qualquer saber prévio para ser consumida.”

item ao rol de elementos desgastados e facilmente reconhecíveis – ganha ares de batalha maniqueísta, em que, pela perspectiva do narrador, a sogra seria a personificação da megera que se ocupa em destruir a felicidade alheia, como se nota na caracterização que o protagonista faz dela: “Minha sogra perdeu o marido. Em trinta anos um se dedicou a infernizar e crucificar o outro. E, morto, não é que se transmudava no esposo perfeito? Inconsolável, a bruxa voltou-se para a filha única. E passou a disputá-la.” (TREVISAN, 2008, p.17). Observa-se, no trecho citado, que a escolha vocabular reitera a percepção comum sobre a relação entre sogra e genro: termos como “bruxa”, “infernizar”, “crucificar”, ou mesmo as ideias de que o falecido torna-se um indivíduo sem defeitos, ou que a viúva volta-se para a filha única, caracterizam-se como noções pré-concebidas e já amplamente difundidas pela ideologia do senso comum.

Dessa forma, por sua posição privilegiada de participante e também narrador dos acontecimentos, o protagonista imprime ao discurso um tom dramático e de autocomiseração que pode ser lido em duas direções: a do convencimento e comoção do leitor, e a da ironia autorreferencial em relação à construção desse tipo de narrativa. A partir da primeira perspectiva, o discurso do narrador autodiegético, por sua familiaridade e propriedade em relação à história contada, produz um efeito de proximidade que remete ao tom das narrativas orais, em um estilo caracteristicamente conversacional, o que fica evidenciado pela utilização de fórmulas típicas dos atos informais de narração de histórias, principalmente em relação à forma como o conto é iniciado e encerrado: “Tudo aconteceu quando me amputaram a perna sete dias depois de casado.” (p.13); e “Hoje aqui estou, sozinho e solitário.” (p.20). Nota-se que, com o uso dessas formas, o narrador assume o papel de contador de histórias que buscará a empatia do leitor, seja pela familiaridade da expressão “tudo aconteceu quando...”, quanto pela indicação de que seu infortúnio, seu “azar”, ocorreu justamente sete dias depois do casamento. O número sete, reconhecido como cabalístico ou mágico por diversas culturas e

crenças, imprime um tom fantasioso à narrativa, o que reafirma a ideia de se estar diante de um “causo”. Da mesma forma, assim como acontece nas narrativas populares, o desfecho insere elementos dramáticos que parecem ter como objetivo deliberado convencer, comover e apiedar o leitor, como, por exemplo, o uso de expressões de autocomiseração, como “aqui estou, sozinho e solitário” ou “pequenos pulos numa perna só” (p.20).

Seguindo outro direcionamento de leitura, esse discurso carregado de dramaticidade, por ser veiculado a partir de uma instância de subjetividade comprometida com os fatos narrativos, vem perpassado pela ironia, tendo em vista que o narrador realiza dois movimentos simultâneos: mobiliza as instâncias comuns da dramaticidade, pois envolve em seu “caso” elementos caros à afetividade convencional, como noivado, casamento, lua-de-mel e amputação física, ao mesmo tempo em que consegue naturalizar ou mesmo minimizar essa dramaticidade, pois apresenta os fatos de imediato, sem rodeios e sem meias palavras, reiterando acontecimentos e designações, e trazendo para o relato do seu dia a dia a convivência com o grotesco ou o bizarro. Com isso, instaura-se um tom irônico no subtexto que pode ser lido como parte do caráter *gauche*, tendo em vista a capacidade de gerar efeitos aparentemente inesperados de inserção e posterior rebaixamento da dramaticidade ao mesmo tempo em que propicia a existência de duas linhas paralelas de leitura, em que uma aponta para interpretações mais superficiais e convencionais, e outra para a consideração dos atos intencionais de construção de sentidos. Isso se relaciona ao que Barthes propõe para a leitura da obra de TW, ao afirmar que, neste tipo de produção, convivem as duas possibilidades de leitura que emergem da obra como em uma disputa por primazia, mas que, na verdade, tendem a sublinhar o gesto da significação ambivalente e simultânea, bem como os mecanismos fundamentais de construção da obra.

Ao encerrar o conto com a frase “Sonhando em vão com o meu paraíso achado e perdido.” (p.20), o narrador estabelece mais um diálogo irônico, desta vez com a obra do

escritor inglês John Milton, que apresenta os títulos *Paraíso perdido* e *Paraíso reconquistado*. No conto “O noivo pernetá”, ao contrário do percurso traçado pela obra de Milton (primeiro “perdido” e depois “reconquistado”), o narrador apresenta o “paraíso achado” seguido do paraíso “perdido”, indicando que não há possibilidade de redenção ou de um final feliz, o que reafirma a autocomiseração que, como já foi dito, pode ser lida criticamente a partir de uma perspectiva de simultânea afirmação e negação.

A referência a Milton abre a possibilidade de uma outra chave de leitura a partir de um viés metalinguístico, tendo em vista que, na narrativa em análise, a inversão na relação do sujeito com o seu “paraíso pessoal” acaba por metaforizar a própria relação do conto com a tradição literária representada por Milton, como se também o texto de Trevisan, assim como seu protagonista, caminhasse na contramão: ao desautomatizar sua própria relação intertextual, invertendo o direcionamento proposto pela obra de Milton, o conto, por extensão, parece questionar de forma ampla todo um arcabouço da tradição literária, como se afirmasse, implicitamente, que não é mais possível sonhar com “paraísos perdidos”, que, em última instância, representariam as fontes literárias consagradas, as quais, como já foi discutido, representam paradigmas de beleza estética mais convencionais que os presentes nas obras *gauche*. A partir dessa perspectiva de leitura, vislumbra-se, portanto, o “pernetá”, personificação da debilitação, da inabilidade e da deformação, disputando com a sogra, imagem típica da tradição, do passado e da fixação aos valores instituídos, a conquista da Rosa, que figura como objeto de desejo de ambos.

Da mesma forma, em outro excerto do conto, o narrador realiza mais uma referência à tradição ao afirmar: “Me via de repente outro louco do volante nas lombadas e curvas dum caminho delicioso nunca antes percorrido.” (TREVISAN, 2008, p.15). O paralelo que pode ser estabelecido com o famoso verso de Camões, “por mares nunca dantes navegados”, presente no poema *Os Lusíadas*, também permite, por extensão, ler

metalinguisticamente esse caminho nunca antes percorrido como o caráter intensamente dessacralizador e paródico da literatura contemporânea, em suas experimentações com procedimentos como a *gaucherie*. Como já aludido anteriormente, embora os procedimentos que se apresentam na contemporaneidade não sejam desconhecidos do universo da teoria literária, vê-se uma intensificação, e até certa radicalização, na manifestação desses recursos nas obras contemporâneas. Por isso, esse caminho, ao mesmo tempo “delicioso” e perigoso, por estar cheio de “lombadas e curvas”, joga ironicamente com a própria imagem dos textos *gauche* por sua ambivalência e sua capacidade de criar a impressão de que o percurso estético não foi completamente percorrido ou ficou pela metade.

Dos comentários que até aqui se fez, vale destacar dois pontos significativos para a construção de uma leitura da obra que aponta para a *gaucherie*. Em primeiro lugar, a citação a Milton e a Camões provoca um deslocamento da referência à arte considerada sublime para um contexto de aparente “depauperação” no qual a grandiosidade das obras consagradas não se encaixa. Assim, a ideia de erudição que poderia ser atingida pelas referências provoca a reação contrária, assimilando-se a uma manifestação *kitsch*, pela desproporção e pelo deslocamento. Além disso, tanto a citação às obras de Milton e Camões quanto a utilização de expressões que almejam provocar a piedade do leitor, acabam por promover um sentido mais de pieguice que de beleza dramática, tornando ridículo o infortúnio do narrador. Some-se a isso a aludida ironia autorreferencial, por meio da qual a obra, ao mesmo tempo em que permite a leitura plana do drama vivenciado pelo protagonista, também cria veios de insinuação crítica que incidem sobre o parentesco que o conto assume em relação às narrações ou relatos cotidianos de misérias humanas e tragédias. Esses três mecanismos podem gerar um efeito ambivalente por meio do qual convivem tanto o caráter decepcionante quanto o irônico, fortalecendo a característica da arte *gauche* de enfatizar o gesto de simulado ocultamento e posterior desmascaramento das estratégias conscientes de elaboração estética,

de modo que a aparente supremacia do “inábil” leva a uma leitura irônica e, conseqüentemente, crítica do desvio.

Todo o conto é perpassado por esse ato de sublinhar o processo consciente de construção e a autoconsciência se apresenta em diversas circunstâncias, quase sempre ancorada pela ironia. Essa percepção fica evidenciada, por exemplo, pelos fatos iniciais do conto que, embora sejam legitimamente trágicos – perder a perna em um acidente logo depois de casado –, são enunciados de forma que a dramaticidade seja relativizada desde o título do conto pela designação popular “perнета”, o que confere uma noção ridícula e pejorativa ao estado do protagonista. Essa possibilidade de deslocamento do dramático para a esfera do ridículo se dá graças à autofocalização, pois o personagem exhibe sua própria mutilação, mas a desfigura pelo viés irônico: como já mencionado, ao singularizar um dado bizarro, promovendo ao mesmo tempo a afetação da dramaticidade e a naturalização da condição anômala, o narrador provoca a descida do excepcional para o comum, de maneira que a amputação da perna passa a atuar como uma metáfora da retirada crítica do excesso, ou seja, há a mutilação da sensação do melodramático e a debilitação da expressão dramática sublime, procedimentos que reafirmam a leitura do ponto de vista da *gaucherie*.

Verifica-se, ainda, a aproximação da palavra “perнета” com a palavra “noivo”, o que contamina e deprecia o ar romântico e sublime que a tradição popular atribui à imagem dos noivos. Essa ridicularização é reafirmada ao longo da narrativa pelo discurso autofocalizador. Em certo trecho, o personagem questiona seu infortúnio: “Por que eu? Sempre tão cuidadoso na direção. Entre todos, logo eu?” (p.13). Longe de conseguir atribuir emoção e contundência ao contexto, a fala do personagem, ao incorporar o clichê, transforma este em dramaticidade barata, o que faz aflorar mais a comicidade que a tragicidade. Além disso, o protagonista converte-se em uma espécie de “ator canastrão” que, mais adiante, dirá: “Deficiente, droga nenhuma. Inválido, sim. Manco, sim. Aleijado, sim. Em plena lua-de-mel.

Um desgracido noivo pernetal!” (p.13); ou ainda: “Quando minha filha nasceu não pude estar presente feito uma pessoa de duas pernas.” (p.17). Nota-se que as falas do narrador estão construídas sobre constatações óbvias, mas que jogam com um tipo de sentimentalismo associado ao senso comum e que se sustenta pelo impacto proporcionado por certas palavras (inválido, manco, aleijado e desgracido) e pela sensibilização promovida por certas situações (lua-de-mel e nascimento da filha). Todo esse mecanismo, composto de um discurso ligado à dramaticidade barata, à autocomiseração e à tentativa de manipulação de emoções, conduz a narrativa a um universo que pode ser lido duplamente: como promoção do rebaixamento do texto literário, em que a sublimidade típica do evento trágico dá lugar ao ridículo, ao banal e ao melodramático, e também como uma auto-ironia que incide sobre essa mesma possibilidade de leitura caso ela não seja apreendida do ponto de vista crítico.

Essa perspectiva de leitura, por meio da qual convivem o aparente rebaixamento do texto e a conseqüente ironia que subjaz a esse efeito de sentido, é a base para a construção da *gaucherie*, pois promove o afastamento do texto em relação aos modelos estéticos que consagram a sublimidade e esconde o caráter intencional desse procedimento sob uma aparência de insucesso. Neste ponto, é fundamental notar que a comicidade, que em algumas obras é explicitamente o principal procedimento de construção do texto, seguindo os paradigmas reconhecidamente estabelecidos para esse tipo de manifestação, nos textos ligados à *gaucherie* aparece, muitas vezes, como uma característica aparentemente involuntária, impressão que potencializa, ainda mais, a ironia atingida por certas circunstâncias cômicas. De fato, é possível perceber nos contos em análise que a *gaucherie* burla a percepção do leitor, “finge” não pretender o resultado cômico e é justamente nesse fingir que reside a ironia, pois, voltando mais uma vez às palavras de Barthes (1990, p.143), a obra *gauche* é “[...] um permanente negar *aquilo que parece ser*.” Essa circunstância pode ser exemplificada pela frase, citada anteriormente, que é proferida pelo narrador ao relatar o nascimento de sua

filha: “Quando minha filha nasceu não pude estar presente feito uma pessoa de duas pernas.” (TREVISAN, 2008, p.17). Aqui, nota-se que o discurso mobiliza simultaneamente dois níveis de leitura: em um primeiro momento, a afirmação parece intencionar a instauração do melodrama diante do infortúnio do personagem; contudo, o recurso à afetação, ao exagero e às obviedades provoca um efeito cômico inicialmente imprevisto.

É possível perceber esse mesmo mecanismo nos outros contos analisados neste capítulo. Neles, também, a *gaucherie* manifesta-se por meio de uma sensação de rebaixamento da narrativa a partir da banalização das situações trágicas e da inserção de aspectos ridicularizantes, desmistificadores do discurso pretensamente dramático.

O conto “A noiva” estrutura-se a partir do diálogo entre uma moça, Maria, e seu noivo, João. Nessa configuração dialógica, o leitor entrevê dois contextos: a situação presente do relacionamento do casal, e uma história contada pela noiva, segundo a qual uma moça (que também era noiva) se mata com o gás carbônico liberado por uma grande quantidade de flores num quarto fechado. A história narrada por Maria traz uma situação absurda do ponto de vista lógico, sendo impregnada por certo fatalismo romântico, muito comum nas narrativas populares. Compondo o quadro absurdo mas dramático, o “caso” da noiva suicida dá conta de que ela acendeu uma vela de cada lado da cama e deitou-se de sapatos brancos, vestida de noiva e com um retrato do noivo na mão. E Maria complementa: “De manhã, ao abrirem a porta, era mortinha.” (TREVISAN, 2003, p.54). O ridículo do contexto é reforçado pelo tom popular da linguagem, que vai caricaturando elementos típicos do pensamento e da fala comum, como o uso do diminutivo “mortinha”, que funciona como uma espécie de intensificador – fazendo alusão à expressão coloquial “mortinha da silva” – que, do ponto de vista pragmático, revela-se desnecessário, tendo em vista que é impossível intensificar o estado da morte. E, ainda, a percepção do ridículo também se dá pelo fato de que, para o

personagem, a narrativa do suicídio parece plausível justamente porque romântica, o que atribui um caráter risível às circunstâncias.

Semelhantemente ao conto “O noivo perneta”, aqui também se percebe que a forma como a história é contada por Maria faz com que a situação adquira uma dramaticidade ridícula, observada, por exemplo, nesta passagem da narrativa: “– Tenho uma amiga que se matou porque o noivo lhe fez mal.” (TREVISAN, 2003, p.54). Aqui, Maria apresenta a diegese por meio de informações que são de amplo domínio se pensadas pela perspectiva do senso comum: segundo essa lógica, há noivos que “fazem mal” às suas noivas, numa clara alusão à perda da virgindade, um bem tão valorizado na ótica do senso comum; e, numa tentativa de remediar o mal feito, e para não enfrentar a vergonha de estar “desonrada”, uma das opções da moça é tirar a própria vida. Embora verossímeis em épocas passadas, esse discurso e essa lógica de pensamento figuram hoje deslocados e anacrônicos – e, por que não dizer, “fora de moda”. O fato de ser um ato “*démodé*”, de estar fora dos usos e dos costumes atuais, de ser, enfim, ultrapassado e associado aos aspectos absurdos e ridículos do caso, desloca a dramaticidade do eixo trágico para o eixo melodramático, provocando a sensação de rebaixamento.

Como foi dito, a crença de Maria na veracidade da história atribui um efeito cômico ao que deveria ser trágico. Isso é reforçado pela tentativa da moça em argumentar por meio de obviedades: “Perdida de paixão, minha amiga assim acreditava. E quer mais prova? Ela morreu, não morreu? [...] E morta ficou para sempre.” (TREVISAN, 2003, p.54-55). Essa última afirmação realça a estratégia de favorecer uma impressão de “empobrecimento” da potencialidade expressiva do texto, por meio a entronização do óbvio. Cria-se, desse modo, a sensação de se estar às voltas com conversas banais e desconexas, sem peso discursivo e sem a possibilidade de criação de uma malha textual significativa, o que reforça a ideia de rebaixamento estético e abre um amplo espaço para a manifestação da *gaucherie*.

Procedimento similar se faz presente no outro conto em análise, “Os três presentes”. É possível citar, também aqui, o deslocamento de significação quando as situações dramáticas são revestidas de um tratamento ridicularizador. O conto é outro palco de embate entre mais um João e mais uma Maria e a situação que se estabelece entre o pensionista “de fala mansa” e a menina que quer “o nome de casada” e almeja “casar de branco” precipita-se para o ridículo quando, no desenrolar da diegese, fica evidenciado o quão facilmente João convence Maria, apesar das objeções da moça, mediante o oferecimento de três presentes banais e insignificantes: radinho de pilha, xícara azul de porcelana e pacote de bala Zequinha. A trapaça de João é tão óbvia que o próprio narrador zomba do fato, concluindo o conto com a frase: “Bobinha, aceitou os três presentes e deitou-se na cama.” (TREVISAN, 1974, p.171). Trazido ao leitor pela voz cruel do narrador heterodiegético, o adjetivo “bobinha”, ao final da narrativa, desempenha a dupla função de ser um modalizador para a linguagem e um direcionamento para a leitura: por um lado, ele salienta explicitamente o posicionamento do narrador perante o contexto, pois, sob a palavra “bobinha”, percebe-se o riso de zombaria do narrador; e, ao mesmo tempo, minimiza a possibilidade de se alcançar um efeito emocionante perante a situação da moça, visto que direciona todas as luzes para uma leitura de mão dupla: por um viés, tem-se o absurdo de Maria ter acreditado em um truque tão escancarado; por outro, em uma esfera em que a ironia é mais contundente e capaz de subverter mais intensamente o sentido inicial do adjetivo utilizado, tem-se a percepção do interesse de Maria em “acreditar” nas palavras de João com o intuito de conseguir se casar.

Outro aspecto que reforça o teor hilariante e enfraquece o dramático é a apropriação subversiva da figura bíblica de Maria, mãe de Jesus, que irá se amalgamar à imagem do personagem Maria, por ser esta, aos catorze anos (idade média que a interpretação dos textos bíblicos atribui à Maria no momento da concepção de Jesus), uma “menina de boa vivência” que “nunca fez trato com homem” (p.170). Contudo, a facilidade com que João

consegue consumir seu intento contrasta intensamente com o caráter virginal e imaculado atribuído à figura religiosa, reconhecida, pelos dogmas da Igreja Católica, por se manter virgem mesmo após o nascimento de Jesus. Além disso, a dessacralização da imagem bíblica é reforçada pelo fato de que o êxito do personagem João se deve, em parte, ao fato de ele ter agraciado a moça com três presentes, assim como fizeram os reis magos em visita à Maria e Jesus, conforme as escrituras bíblicas. Os presentes oferecidos por João a Maria materializam o ponto culminante da descida do sublime para o banal, tendo em vista que há uma total deturpação de valores e significados. Os presentes oferecidos pelos reis magos a Maria, mãe de Jesus, carregam em si sentidos proféticos quanto à origem e destino de Jesus: o ouro, com símbolo da realeza; o incenso, significando a divindade; e a mirra, substância amarga que prenunciaria o sofrimento de Jesus. Os presentes do conto de Trevisan, por outro lado, parodiam a sublimidade dos presentes bíblicos: a xícara azul de porcelana, único objeto que sustenta certo refinamento, parodia o desejo de ascensão social; o radinho de pilha, ao contrário do incenso, que figurativiza a transcendência, por sua utilidade como propagador de notícias ou executor de músicas, estabelece uma ligação com o que há de fortemente terreno e humano; e o pacote de bala Zequinha, que se opõe à mirra, por ser doce, mascara o sofrimento por meio dos ardis, promessas e seduções de João.

Neste ponto, é inevitável retomar as considerações feitas no capítulo anterior acerca do procedimento da carnavalização teorizado por Bakhtin. Conforme já mencionado, Bakhtin (1987, p.12) afirma que, praticamente para cada elemento sério da religião, havia um dúplice paródico. Assim, eram parodiados ritos, documentos, orações, evangelhos, citações, personagens, liturgias e uma infinidade de outros elementos que compunham a vasta gama do universo religioso oficial. Os dúplices paródicos desse universo oficial, empreendidos e festejados pelo povo, funcionavam duplamente tanto como uma válvula de escape para as pressões quanto como crítica às instituições oficiais. Além da existência dos dúplices

paródicos do universo religioso, Bakhtin afirma que também havia os dúplices do universo protocolar estatal (cerimônias de coroação, instituição de títulos de nobreza, dentre outros), autorizando-se dizer, então, que, no caso religioso, a crítica recai não exatamente na religião em si, como ideologia ou conjunto de crenças espirituais, mas sim sobre as práticas, muitas vezes hipócritas, tanto de pessoas comuns quanto das autoridades religiosas e governamentais.

No caso do conto de Dalton, vê-se claramente que a crítica incide sobre as crenças e valores do senso comum, baseadas em práticas religiosas que se reproduzem e se perpetuam de forma mecanizada e alienada, cumprindo apenas um papel de convenção social. Tais convenções são ridicularizadas no conto não apenas pela sedução do personagem Maria, mas também pela maneira como isso acontece. Veja-se, neste caso, que a citada utilização dos três presentes como forma de convencimento é uma versão carnavalizada dos três presentes oferecidos pelas figuras religiosas dos três reis magos, por serem os presentes do conto de Trevisan objetos sem valor, de utilização corriqueira pelas classes baixas, e de gosto duvidoso, o que realça a ideia de rebaixamento.

Essas circunstâncias, que encaminham as narrativas de Trevisan para o patamar do ridículo e do drama barato, colaboram na sugestão de rebaixamento do desenvolvimento narrativo e da expressão da linguagem. Esse processo, conforme já dito, vem revestido de uma intensa ironia nos contos, que recai, em um primeiro e mais perceptível momento, sobre o padrão de comportamento da classe baixa. Assim, ironiza-se tudo o que está ligado ao senso comum, tudo o que se refere aos dramas cotidianos e a certo padrão repetitivo de reações esperadas perante situações conhecidas. Em um segundo momento, percebe-se que essa ironia se manifesta também em relação à construção da linguagem, tendo em vista que ocorre nos contos de Dalton Trevisan a imitação caricata da linguagem da classe baixa e a perpetuação do discurso do senso comum.

Procedendo à análise do substrato linguístico, observa-se que os três contos aqui discutidos se valem de uma linguagem comum e vulgar, que se distancia fortemente de uma imagem convencional de linguagem literária formal e elegante. Essa distinção sob o ponto de vista linguístico se dá não apenas pelas construções gramaticais e sintáticas das orações, mas também pela escolha lexical e, especialmente, pela construção das imagens e da utilização singular de outras figuras de linguagem. Dessa maneira, o que se nota nos contos de Dalton Trevisan é que esses elementos encontram-se sistematicamente contaminados pela sensação de rebaixamento que o texto *gauche* cria de forma consciente e crítica: além de a linguagem apresentar um padrão de elaboração estética baseado em categorias contra-sublimes, há a presença constante do vocabulário popular e cotidiano, as imagens soam desgastadas e “empobrecidas” e outros recursos expressivos são utilizados com certa carga de mau gosto, a partir da incorporação de categorias como o grotesco e o *kitsch*. As análises que se seguem focalizarão mais detidamente cada um desses elementos de modo a evidenciar como se processa esse caráter de rebaixamento.

Inicialmente, percebe-se que uma marca constante nos contos do autor é o enxugamento da linguagem e um estilo “telegráfico” de escrita. Os contos são desbastados de seus elementos coesivos, de excessos de adjetivação e de qualquer forma gramatical que funcione acessoriamente para estabelecer ligações textuais. Franco Jr. (1999, p.251) reafirma essa ideia, assegurando que o texto é despojado “[...] de seus elementos acessórios (artigos, preposições, conectivos, trechos explicativos, adjetivação redundante e/ou excessiva, ações secundárias, etc.) para concentrar-se nos elementos essenciais da narrativa (personagem, ação, intriga, anedota, temário e trama) [...]”. A partir disso, nota-se que os parágrafos construídos em blocos de frases impedem a fluidez da linguagem e destroem a ligação sutil entre as partes, como se observa abaixo:

Os dias contados e numerados. Infecção hospitalar, quem sabe. A medonha septicemia.

No pavor crescente de perdê-la. Presa fácil das tentações do mundo, assédio dos rapagões malhando nas academias. Fatal. Pelo meu único amor esquecido pra sempre. (TREVISAN, 2008, p.13-14).

A segmentação do texto, de modo a justapor as ações e situações, provoca o estranhamento não apenas no sentido de se distanciar de uma linguagem fluida e elegante, mas também pelo fato de dificultar a compreensão do todo e provocar a dubiedade em relação ao sentido e ao referente de cada termo, uma vez que a linguagem foi ressecada de seus elementos de coesão. Assim, cria-se um jogo entre leitor e narrador em que cabe a quem lê a tarefa de seguir as reviravoltas e os fragmentos de pensamento de quem enuncia, acompanhando os desvios de caminho, como no trecho citado, em que o narrador muda abruptamente de assunto, passando da afirmação do medo de morrer para o medo de perder a esposa. Também é válido notar que essa estrutura “seca”, de certa forma, figurativiza a aspereza da realidade sem “enfeites” que se apresenta, bem como a atitude do narrador de expor, sem rodeios nem amenizações, as circunstâncias por meio de sua ótica contundente e cruel.

A linguagem reduzida ao mínimo contamina o restrito círculo de ideias que ronda os personagens de Dalton Trevisan. No trecho citado como exemplo, vê-se, mais uma vez, a manifestação de um pensamento ligado ao senso comum: o medo de perder a esposa por ter perdido a capacidade de andar. Segundo Villaça (1984, p.45), o discurso do senso comum encontra amplo campo de expressão nos clichês, por serem eles formas condicionadas de pensamento que funcionam como direcionamentos de conduta. Nesse sentido, a expressão “presa fácil das tentações do mundo”, à qual se atribuiria naturalmente o funcionamento de clichê, e, portanto, seria um elemento de efetivo empobrecimento do texto, inserida no contexto desautomatizador e problematizador da narrativa de Trevisan assume a capacidade

de gerar curiosos efeitos de sentido, pois permite que convivam a leitura do clichê como regra, mas também seu questionamento, entrevisto na construção autoconsciente do texto que satiriza o modo de pensar regido por essa forma de expressão. Nesse caso especificamente, não apenas a ideia é um lugar-comum, mas também a imagem utilizada para expressá-la: “presa”. Essa imagem, já bastante desgastada pelo uso cotidiano, além de reproduzir a ideologia machista que vê a mulher como objeto de caça, passa também, ao se ligar à palavra “fácil”, a carregar o estereótipo da mulher manipulável, que se deixa levar e persuadir pelas “tentações”. Com essa última palavra, abre-se, ainda, outra chave de leitura: a ideia da existência das “tentações do mundo”, clichê construído a partir de referenciais ligados à percepção popular da religião, que vê as manifestações desviantes do padrão das instituições sociais e religiosas como uma porta aberta para o inferno, ao qual se chega cedendo às tentações. Por essa mesma lógica se explica a atitude da moça “que se matou porque o noivo lhe fez mal” (TREVISAN, 2003, p.54), e a estratégia persuasiva de João que “jurou que casaria” se Maria fosse virgem (1974, p.171).

Ainda em relação ao trecho citado anteriormente, do conto “O noivo perneta”, no fechamento do parágrafo encontra-se mais uma afirmação sustentada sobre um clichê: o conceito de “único amor”, que faz parte do rol das considerações do senso comum sobre o sentimentalismo romântico ou o ideal de amor. A ideia de se ter um único e definitivo amor aumenta a dramaticidade da narrativa quando o que está em jogo é a possibilidade de o personagem perder a pessoa amada. Daí o tom consideravelmente exagerado da declaração: “Fatal. Pelo meu único amor esquecido pra sempre.” (2008, p.14). Contudo, mais uma vez, tem-se o recurso da ridicularização, que se apresenta de modo impiedoso por parte do narrador, minimizando as chances de se conseguir um efetivo efeito emocionante com a matéria narrada. Neste caso, isso é atingido pela inversão do próprio clichê: a ideia de amor único remete à idealização de um sentimento que será lembrado para sempre; aqui, ao

contrário, tem-se alguém que será “esquecido pra sempre”. O fatalismo e a crueldade da situação, envolvidos pela comicidade possibilitada por falas e atitudes ridículas, acabam por promover o questionamento e a dessacralização dos recursos de expressão mobilizados pelo texto, numa atitude de auto-ironia que implode repetidamente a leitura superficial e engendra a ressignificação contínua.

Aqui, a manifestação da *gaucherie*, provocada, em parte, pela incorporação do clichê, é reforçada ainda pela utilização ostensiva de uma linguagem marcadamente popular e cotidianizada. O aproveitamento dessa linguagem pode ocorrer de várias formas: pela utilização de recursos expressivos de linguagem desgastados pelo exaustivo emprego no cotidiano popular, como a hipérbole em “A criança doentinha carecia de mil cuidados.” (“O noivo perneta”, p. 17); pelo uso de diminutivos com valor intensificador, como em “De manhã, ao abrirem a porta, era mortinha.” (“A noiva”, p.54); pela apropriação de imagens já bastante difundidas e reconhecidas, como em “vivia debaixo de xarope” (“Os três presentes”); dentre outros exemplos. Esse mecanismo de construção da linguagem, a partir do emprego de clichês, incorporando as falas cotidianas e somando uma escrita marcada pela concisão e pelo enxugamento, produz um painel caricato do universo dos personagens, pela reprodução ridicularizada de sua linguagem, de sua ideologia e de seu modo de vida. A ironia que emerge desse cenário recai também sobre o leitor, tendo em vista que a utilização de imagens que se encontram no domínio comum e são de amplo conhecimento e uso cria uma sensação de familiaridade que contempla tanto uma leitura mais superficial pela apreensão imediata da mensagem, quanto dialoga com uma visão mais crítica acerca dessa mesma linguagem e dessa forma de expressão verbal e ideológica. Além disso, esse processo também pode ser considerado uma marca da *gaucherie* no texto literário, indo ao encontro do que Barthes diz sobre o fato de esse procedimento transmitir um caráter “inábil” e “desajeitado” à obra de arte.

Vale ressaltar ainda a construção das imagens que, por também encontrarem-se contaminadas pela incorporação de clichês, adquirem uma aparência de empobrecimento e desgaste, aumentando, assim, o efeito irônico. É interessante notar que esse procedimento, ao se ligar à repetição de nomes de personagens e de situações que se assemelham, provoca o impacto do óbvio, criando no leitor a sensação de estar sempre caminhando por uma trilha já percorrida, o que aumenta a impressão de inabilidade ao ir liquidando o caráter inovador. É relevante, portanto, a descrição das características e das ações do personagem João no conto “Os três presentes”: “João falou que não carecia ter medo, de cabelo branco podia ser seu pai. [...] Apesar de crente nos santos dos últimos dias, era ruim: quis agarrá-la à força, ela gritou. De fala mansa, jurou que casaria.” (TREVISAN, 1974, p.171). Aqui, a ironia se faz presente pelo fato de o narrador construir imagens e situações valendo-se dos pressupostos conhecidos do senso comum (“de cabelo branco podia ser seu pai”; “apesar de crente nos santos dos últimos dias, era ruim”; “de fala mansa, jurou que casaria”) e, conseqüentemente, levar o leitor a interagir com esses mesmos conceitos, pois são necessários para se penetrar na narrativa. As imagens citadas são tão familiares que se torna desnecessária qualquer explicação mais prolongada. À menção do cabelo branco, o leitor pode se ver compactuando com a estratégia de João de se valer da idade, o que recupera a perspectiva do senso comum de que a maturidade etária inspira confiança. O mesmo acontece com a ideia de ser “crente nos santos dos últimos dias”: ao acrescentar o termo “apesar” e inserir a conclusão “era ruim”, o narrador parte do pressuposto de que se tem um conceito formado acerca da conduta de um indivíduo que se diz “crente nos santos dos últimos dias”. A apropriação desse tipo de imagem, se por um lado facilita a percepção do contexto, por outro, causa a impressão de que o poder expressivo do texto foi enfraquecido, visto que opera com o óbvio, com o previsível e com o reconhecível. Uma leitura mais crítica, porém, revela que a narrativa constrói em seu

subtexto exatamente a ideia contrária, ou seja, ao parodiar a expressão desgastada, ironiza não apenas a própria forma como a expectativa da novidade que poderia advir do texto.

Somando-se o que foi dito aqui com as considerações sobre a fragmentação do texto, nota-se que, no excerto citado, o enxugamento das estruturas sintáticas caracteriza um tipo de linguagem que se ajusta e se nivela ao conteúdo, pois expõe a precariedade do contexto. Assim, tanto a estrutura do texto quanto o discurso veiculado por ele encontram-se saturados por uma sugestão de empobrecimento e de rebaixamento que caracteriza a linguagem *gauche*.

A insistência no uso de imagens desgastadas também é notada no conto “A noiva”, em que se vê a ironia acerca da imagem romântica de que “uma flor mata” (TREVISAN, 2003, p.55), veiculada pela fala de Maria diante da incredulidade de João de que a amiga da moça morreu devido à intoxicação pelo gás carbônico das flores. Neste caso, ao contrário do que se constata nos outros contos em análise, percebe-se que há a presença do efeito surpreendente ao final da narrativa, pela declaração final de Maria:

- Se como eu te amo você me amasse...
- ?
- ...não duvidava que uma flor mata...
- !
- ...igual ao veneno em teu copo de vinho. (TREVISAN, 2003, p.55)

A surpresa gerada pela insinuação de Maria de ter colocado veneno no copo de João, é conseguido por meio de uma construção textual que burla a leitura desde o início. Aqui, o contexto romântico dialoga com o conto pelo tom melancólico e sentimental de Maria ao trazer ao discurso um tema recorrente às narrativas que se filiam a um ramo específico da estética do Romantismo: o sentimento de amor não correspondido (“Se como eu te amo você

me amasse...”). De fato, é possível observar que a imagem da “flor que mata” está, implicitamente, associada a uma ideia bastante difundida pela literatura ultrarromântica: morrer por ou de amor. Assim, se estivesse inserida em uma obra genuinamente do filão romântico, a imagem da flor poderia ser pensada como uma metáfora dos sentimentos do indivíduo, sentimentos extremos que levariam o ser à morte.

No caso de “A noiva”, por outro lado, há a distorção e a banalização da imagem, pois, no conto, a flor, em seu sentido literal, mata efetivamente e de forma inverossímil: envenenando o ambiente fechado. Verifica-se, portanto, um jogo curioso e irônico entre a imagem romântica (a flor-sentimento que mata), o uso distorcido dessa imagem (a flor-planta que mata) e o impacto da realidade (veneno no copo de vinho). A desreferencialização dos sentidos contidos na imagem tradicional da flor, somada à referencialização do ato de matar pela presença do veneno no copo de vinho permite a surpresa ao final da narrativa que, em toda a sua trajetória, se constituiu inteiramente de considerações acerca da possibilidade de uma pessoa cometer o ato extremo de se matar por amor. Daí o desfecho inesperado e irônico, pois o “matar-se” romântico foi substituído por “matar o outro” – mais realista e contundente. Essa ironia permite a emergência de outra vertente de leitura, pois o ato de “matar o outro”, de certa forma, materializa um olhar crítico que vê a necessidade de “matar” esse mito romântico que não se encaixa mais à realidade contemporânea – haja vista, inclusive, o caráter anacrônico de toda a lógica do senso comum que permeia o conto.

Além disso, a ironia advinda do desfecho inesperado também é reforçada pelo recurso de construção da narrativa com a presença exclusiva de diálogos, sem a interferência de um narrador declarado. Essa estratégia dificulta a existência de antecipações, avaliações e quaisquer outros elementos que deem pistas do que vai acontecer. Com isso, apenas ao final do conto, o leitor se dá conta da inversão irônica que desmascara o próprio discurso de Maria, pretensamente carregado de sentimentalismo e idealizações, pois fica evidenciado que ela

também não acredita na história fantasiosa, tendo em vista que recorre a um ardil bem mais concreto, que é o veneno.

Também é significativo notar que, se por um lado, essas circunstâncias provocam o efeito de inesperado ao final do conto, por outro, trazem um desfecho para a narrativa que a irmana às anedotas e aos “casos” populares, em um estilo semelhante ao das chamadas lendas urbanas – histórias fantásticas ou improváveis que rondam o imaginário popular e que são divulgadas oralmente, com grande alcance e revestidas de um caráter de verdade. Ao aproximar-se dessas histórias de grande difusão, mas pouco elaboradas no que diz respeito ao trabalho com a linguagem ou à coerência da estrutura narrativa, o conto volta ao patamar da redundância e do senso comum.

Observa-se, portanto, que a obra que se pauta no procedimento da *gaucherie* proporciona um movimento sempre ambíguo de leitura, que permite a convivência tanto da impressão de “rebaixamento” e “desajuste”, quanto do viés irônico e crítico que advém justamente do desmascaramento dessa sensação de “malogro” estético. Esse processo também é realçado por mais um elemento estruturador da *gaucherie* nos contos: a presença das imagens de mau gosto, desarmônicas, grosseiras ou deselegantes. Tais construções, abundantes na obra de Dalton Trevisan, imediatamente despertam a percepção do que a cultura popular chamaria de “piegas”, “brega” ou “cafona”, e que aqui serão discutidas pela ótica de diferentes procedimentos, como o mau gosto, o grotesco ou o *kitsch*. Na construção de tais imagens, observa-se a associação de opções lexicais ou sígnicas de gosto duvidoso a um aspecto ridículo, em que o risível e o vexatório se sobrepõem, em um primeiro momento, ao belo, ao emocionante, ao dramático, ao sensual e ao eloquente.

O conto “O noivo perneta” tem sua malha narrativa permeada por construções desse tipo. As mais abundantes são as que se propõem a representar situações ligadas à

sensualidade ou à própria sexualidade. Adiante, são citadas algumas delas que serão discutidas a seguir:

Ai, os lábios duas asas trêmulas de borboleta adejando em volta do dardo erétil que se projeta altaneiro em busca do alvo. (p.15)

Sob a enteada dileta de Calvino se espreguiçava a mais safadinha das filhas de Salomé. Abre-te, ó Sésamo! – e a concha rósea bivalve se abriu na apoteose de múltiplos orgasmos. (p.16)

O seu corpo uma ilha descoberta pelo sedento náufrago. Sem marca na areia de pé estranho – rósea e perfumada. Golfo e promontório. Baía e península. Caverna dos nove tesouros do Pirata da Perna de Pau. Na límpida fonte nadam hipocampo e lambari de rabo dourado. Búzio com cantiquinho de corruíra madrugadora. Passagem secreta para gruta encantada. Dunas calipíguas movediças. Ninho escondido de penas de beija-flores. Em voo rasante garça-azul de bico sanguíneo. (p.19)

Os três exemplos citados tornam patente a discussão anteriormente proposta, que diz respeito à existência de possibilidades múltiplas de leitura, em que se entrelaçam tanto a perspectiva do mau gosto em si, quanto a visão crítica proporcionada pela exploração excessiva desse próprio fenômeno. Desse modo, a partir de um primeiro olhar, constata-se um processo consciente de rebaixamento sistemático das imagens a ponto de aparentemente impossibilitar que elas alcancem o objetivo proposto, que, neste caso, seria a construção do clima de sensualidade. Há casos, em outros contos, em que essa mesma sugestão de “empobrecimento” parece impedir a criação de uma atmosfera romântica, ou heróica, ou dramática – este último caso já discutido anteriormente. A partir dessa perspectiva, se se pensar no conceito de inabilidade ligado à *gaucherie*, pode-se dizer que a narrativa logrou um efeito desastroso no que compete à expressão da sensualidade, pois as imagens foram estruturadas na narrativa de tal forma – e dentro de tal contexto – que proporcionam a

impressão de que o que deveria reproduzir o sentimento de êxtase e sedução do encontro amoroso acaba por provocar risos ou enfado.

Por outro lado, se o texto for acionado a partir de um ponto de vista revestido de ironia, vê-se que houve, na verdade, um deslocamento da sensualidade do seu sentido habitual, ligado à beleza e à sedução, para o polo do caricato. Esse movimento, entretanto, não exclui o caráter sensual, mas, ao contrário, o escancara de maneira perversa, expondo justamente o que há de perturbador e incômodo nesse tipo de expressão da sexualidade saturada pelo mau gosto. Aqui, a desfiguração dos elementos sérios, que passam a ser portadores de um tipo de malícia depravada, intensifica o componente erótico pelo viés da corrupção, em que a insinuação elegante dá lugar à imagem grotesca. Não se pode negar, contudo, que ambas fazem parte do típico jogo amoroso, e o que a escrita de Dalton Trevisan expõe é essa perversão de um olhar que não compactua com a concepção ingênua de relações idealizadas, forma de expressão discreta ou visão sacralizada do encontro amoroso como algo transcendental.

Esse desmascaramento crítico é enfatizado pelo forjamento de uma elaboração excessiva nas escolhas lexicais e no tom caricatamente grandiloquente, produzindo um efeito de afetação e artificialidade que leva o mau gosto a um ponto extremo de ironia, o que convida o leitor a lançar um olhar crítico em relação a imagens como “dardo erétil que se projeta altaneiro” ou “a concha rósea bivalve se abriu na apoteose de múltiplos orgasmos”. A leitura crítica e também é solicitada quando o rebaixamento se constitui pela aproximação grosseira de universos discrepantes, como, por exemplo, no segundo excerto, em que se vê o entrelaçamento de referências do universo religioso (“enteada dileta de Calvino”) e referências literárias (“Abre-te, ó Sésamo!”) com palavras vulgares (“a mais safadinha”) e colocações de gosto questionável (“concha rósea bivalve”). Essa mistura desarmônica de referências e linguagens aponta tanto para as considerações de Bakhtin (1987) sobre a

carnavalização, pois abole a estratificação rígida de planos e hierarquias, quanto para os comentários de Moles (1975) sobre as formas de manifestação do *kitsch*, pois não apenas gera um efeito de acúmulo desordenado que acaba por fazer padecer a elegância e o bom gosto, como também ironiza certo desejo frustrado de imitação de referências e linguagens consideradas sublimes.

Um aspecto que pode ser notado na construção das imagens que remetem ao corpo ou à sua dinâmica é o intenso aproveitamento de elementos externos ao humano, com menção a paisagens, objetos, animais e outros, conforme se verifica no terceiro excerto em análise⁹. Por se tratar do estabelecimento do clima de sensualidade no conto, essas escolhas acabam por rebaixar a expressão do corpo para um universo animalesco ou lúdico, o que favorece a aproximação com um tipo de sensualidade que atua na esfera da perversidade e, até certo ponto, do sadismo. A esse respeito, é significativo observar que, de fato, dado o seu tipo peculiar de expressão, a escrita de Dalton Trevisan se filia a uma linhagem erótica da literatura universal herdada, em parte, das obras do Marquês de Sade. Essa ligação se dá exatamente pelo viés do sadismo que, no texto de Trevisan, funciona como uma componente irônica que atua na “vitimação” do leitor, pois este é levado a se infiltrar, e até mesmo a compactuar com esse universo de depravação. Segundo o crítico Octavio Paz (1994, p.25-27), Sade representaria a expressão máxima do libertino, que tem como conduta primordial o prazer em causar o sofrimento físico ou moral de seus parceiros. Ainda de acordo com Paz (1994, p.26), “O libertino necessita, para satisfazer seu desejo, saber (e para ele saber é sentir) que o corpo que toca é uma sensibilidade e uma vontade que sofrem.”. Assim parece suceder com a exploração da sensualidade nos contos de Dalton Trevisan: a partir da eleição de elementos de mau gosto e vulgares, institui-se uma dinâmica sádica do narrador que joga com a sensibilidade do leitor, deslocando a expressão erótica do plano atraente para o rebaixado.

⁹ A esse respeito, Gomes e Vecchi (1981, p.86-88) comentam sobre o que chamam de “mitologia daltoniana”: uma espécie de glossário sobre as inúmeras imagens e metáforas recorrentes na obra do autor e que realizam justamente esse processo de fusão entre universos distintos na composição das descrições humanas.

É o que se constata com a expressão “Em voo rasante garça-azul de bico sanguíneo”, imagem irônica que, por meio da alusão animalesca ao ato sexual (“voo rasante”), bem como ao órgão sexual masculino (“garça-azul de bico sanguíneo”), transfere a sensualidade para os paradigmas do jocoso e do grotesco, expondo, ironicamente, a projeção de um discurso que visa a ressaltar uma suposta virilidade, além de escancarar o jogo íntimo e secreto dos amantes, que sai da “alcova” e ganha o discurso que leva a exaltação desse aspecto ao extremo.

Além disso, essa “mistura de domínios” – o humano, o animal, o maquínico, ou ainda, o animado com o inanimado – já foi alvo dos comentários de Kayser (1986) acerca da experiência do grotesco, processo que, segundo o autor, geraria o efeito inquietante e assustador. Como também já foi visto, uma revisão de Bakhtin (1987) acerca das teorias de Kayser revela que essa mistura de domínios, associada à exaltação da materialidade fisiológica do corpo, ocasionaria, ao contrário de medo, um efeito de libertação cômica. Nota-se, desse modo, que o grotesco cômico é determinante para a interpretação da construção das imagens na obra de Dalton Trevisan, realçando os aspectos de mau gosto que até aqui se tem associado à *gaucherie*.

Isso é reforçado pela justaposição de inúmeras imagens e pelo fato de o narrador se prolongar em sua descrição. Nesse processo, as imagens vão se desgastando pela saturação, ao mesmo tempo em que o prolongamento as distancia de seu referente de tal forma que se vai perdendo a capacidade de fruir o jogo entre imagem e referente, o que permite o surgimento de novas significações. Esse excesso discursivo do narrador favorece, novamente, a possibilidade dúplice de leitura: por um lado, parece enfraquecer o impacto e, conseqüentemente, o clima de sensualidade, pois a impressão de que o narrador está “falando demais” pode impedir a insinuação e a provocação sutil das sensações; por outro, a redundância do discurso prolonga e adia o prazer sádico em degustar as imagens grotescas.

Com isso, a insistência em elencar uma grande quantidade de imagens, produz tanto o resultado risível, pela tentativa do narrador de, indiretamente, se sobressair ou se auto-exaltar, quanto também a ironia, pelo prolongamento do “sofrimento” em se estar às voltas com esse caráter de mau gosto.

Por isso, a ironia que subjaz a essas construções está no fato de que essa sensação de “fracasso estético”, esse caráter *gauche*, ocorre de forma proposital, ridicularizando as idealizações e oferecendo outra perspectiva de reflexão. Esse aspecto irônico será mais detidamente discutido no quarto capítulo, que trata da relação entre a *gaucherie* e a ironia.

Resta, ainda, propor as reflexões finais acerca do fato de que, como pôde ser notado, os contos se estruturam sobre as bases de uma linguagem e de uma perspectiva que parecem buscar, constantemente, um ponto de contato com o senso comum. A presença insistente dessa forma de construção de sentidos, seja nos temas, nas imagens, na construção dos personagens ou em qualquer outro ponto da estrutura dos contos, leva à problematização de um aspecto fundamental da linguagem literária que é seu caráter singularizador. No caso da obra ligada à *gaucherie*, percebe-se que, se por um lado as formas de expressão do senso comum massificam a linguagem e extraem sua capacidade de individualização, tornando as narrativas previsíveis e redundantes, por outro, é justamente essa serialização que desperta o olhar crítico e reflexivo sobre essas manifestações artísticas. Berta Waldman (1982; 1977) chama a atenção para o fato de que, na obra de Dalton Trevisan, a repetição deve ser entendida como a inserção, na linguagem literária, das linguagens não estéticas da cultura de massa e do senso comum, marcadas pela reprodutibilidade e pela tautologia, e empobrecidas de individualidade. Ainda segundo a autora, essa inserção proposital tem como objetivo apropriar-se dessa linguagem desgastada para criticá-la “de dentro”, a partir de suas próprias bases.

Nesse sentido, o conto “O noivo perneta” encena a imagem da redundância no trecho que se segue:

Despertava aos gritos, o pijama molhado de suor. O sonho recidivo. Eu corria – a perna sã, refeita – e subia veloz em grandes saltos ladeira acima... ao topo do morro... sempre mais alto... Eis que aos poucos, o caminho estreitando, à beira do precipício negro e sem fundo.

Tão veloz, não conseguia desviar nem parar. E caía e caía, me debatendo, aos berros... Para acordar nos braços fresquinhos da garota caridosa a me enxugar o rosto em febre. (p.14)

Vê-se, no excerto, a construção de uma alegoria que lembra o mito de Sísifo, por seu caráter recorrente e inelutável. Assim são as narrativas de Dalton Trevisan: os comportamentos repetitivos eliminam o aspecto inovador, seja pelo “empobrecimento” da linguagem, seja pela construção seriada dos personagens, ou mesmo pela sabotagem da estrutura narrativa, tendo em vista que, comumente, os contos terminam de forma previsível ou em uma espécie de anticatarsis. De fato, os desfechos dos contos ironizam a leitura em busca de respostas ou soluções, pois o efeito anticatártico frustra o leitor que espera fruir o ápice da tensão narrativa, tendo em vista que os contos parecem terminar em pleno clímax ou na construção dele. Pode-se dizer, ainda, que a perspectiva do senso comum é um véu que cobre todas as narrativas do autor e muda suas cores para matizes mais opacos e neutros, no sentido de que iguala e prevê comportamentos, ações e discursos. Tanto os temas e o desenrolar das narrativas quanto a linguagem parecem ser tomados por um processo de “banalização” e “empobrecimento”, em que o caráter redundante e previsível anula a surpresa e a descoberta, mas culmina, entretanto, em uma perspectiva irônica acerca da elaboração acomodada a padrões tradicionais.

2.2. REBAIXAMENTO E DESMISTIFICAÇÃO: a *gaucherie* em poemas de Adília Lopes

Ao ser apresentado a um soneto de Camões ou de Shakespeare, o leitor, certamente, não terá dificuldades em afirmar que está diante de um objeto artístico, mais especificamente, da arte poética. Os aspectos linguísticos e estruturais do poema, bem como a própria configuração formal – visualmente identificável –, além dos possíveis mecanismos e recursos poéticos – rima, ritmo, encadeamento, jogo sonoro e imagético, dentre outros – são suficientes para ativar no leitor os seus conhecimentos e experiências acerca do que ele acredita ser poesia.

É possível, entretanto, que semelhante impressão não ocorra quando esse mesmo leitor se depara com algumas outras manifestações de poesia, em especial a contemporânea. Caracterizada por uma intensificação da flexibilidade – ao ponto do abandono – em relação à rigidez formal e linguística, processo iniciado desde a época romântica, muitas das manifestações líricas do século XX tendem a se afastar de um determinado modelo de poesia, tradicionalmente conhecido e marcado, muitas vezes, por formas fixas e certa regularidade – ou, ao menos, presença – de rimas, dentre outros aspectos convencionados.

Nesse sentido, o teórico alemão Hugo Friedrich inicia sua obra *Estrutura da lírica moderna* (1991) com a seguinte afirmação: “A lírica européia do século XX não é de fácil acesso. Fala de maneira enigmática e obscura.” (p.15). De fato, não apenas a lírica contemporânea “fala” de maneira enigmática, como também se organiza, estruturalmente, de maneira hermética para muitos leitores. Se se pensar, ainda, que as considerações de Friedrich dão conta da poesia até meados do século XX, percebe-se que o estatuto da lírica contemporânea pode ser tomado como algo ainda extremamente complexo. Também Barrento (1996, p.69), discutindo a questão da narratividade, fator muito presente na poesia dos anos de

1980, alude ao fato de que “A estrutura e o corpo do poema quebram a expectativa habitual do leitor de poesia.”

É o que se constata diante da produção literária de Adília Lopes, desde 1985 (ano do lançamento do seu primeiro livro de poemas *Um jogo bastante perigoso*), tendo em vista que sua obra é marcada pelo consciente e decidido distanciamento em relação a padrões tradicionais de elaboração. A esse respeito, os críticos da obra da autora tendem a apontar alguns aspectos recorrentes em sua poética, tais como a ficcionalização do “eu” enunciativo (SÜSSEKIND, 2002) associada a uma encenação da subjetividade lírica (PEDROSA, 2007), e a extrema consciência do fazer literário (OLIVEIRA, 2005) advinda de uma banalização consciente das concepções do poético (SILVESTRE, 2000). No que diz respeito aos objetivos deste trabalho, cumpre discutir, da obra poética de Adília, alguns outros elementos que, associados a estes apontados pela crítica, irão possibilitar uma experiência estética calcada na *gaucherie*.

Para tanto, serão analisados, dentre a vasta produção da escritora, alguns poemas que aqui figuram como exemplos da potencialidade expressiva e da carga altamente desestabilizadora de sua obra poética. Trata-se dos poemas “A bordo do Titanic...” e “Maria”, do livro *A mulher-a-dias* (2002b); e o poema “III” (2000), inicialmente publicado em *O poeta de Pondichéry* (1986).

Assim como foi possível observar com as análises dos contos de Dalton Trevisan, também os poemas de Adília Lopes podem provocar no leitor a sensação de estar diante de uma obra de arte “decepcionante” ou, para utilizar mais uma vez as palavras de Barthes (1990), uma obra “desajeitada”. Como também já foi visto a respeito da obra de Dalton, esse desajuste tem um caráter proposital, consciente e profundamente marcado pela ironia e pela reflexão crítica, manifestando-se nos textos por meio da assimilação de diversos procedimentos característicos das categorias contra-sublimes da arte. Daí o fato de a

percepção corrente reconhecer o “desajeitado” como oposto ao harmonioso, elegante e belo. De fato, essa é a impressão que se tem diante de poemas como “Maria”, em que as repetições excessivas, a linguagem cotidianizada e as considerações banais fomentam a *gaucherie* e vão minando a capacidade de produzir efeitos mais evidentes de beleza estética.

Como observou Süssekind (2002, p.203), os poemas de Adília Lopes, geralmente, contam histórias e, por esse motivo, acabam por criar personagens. Também por meio desse processo, o eu-lírico converte-se em uma espécie de narrador. Com esse procedimento, inicia-se a rede de desmistificações em relação ao padrão da poesia tradicional, em grande parte vista pela ótica do senso comum como um tipo de expressão que “fala dos sentimentos”. Ao contrário do que propõe essa visão equivocada de poesia, a produção de Adília Lopes cria mininarrativas retratadas por uma linguagem bastante próxima da linguagem cotidiana e dotadas de imagens que se apresentam “rebaixadas” esteticamente pelo trato irônico.

É o que acontece com o poema “Maria”, que adquire um tom cômico e banalizado ao encenar, jocosamente, a gravidez de Maria, mãe de Jesus, e a visita à sua prima Isabel.

O fato de representar acontecimentos reverenciados pela religiosidade cristã problematiza ainda mais as inserções de caráter banal e ridículo, pois imprime ao discurso um tratamento carnavalizado e desrespeitoso. As inserções vão se traçando progressivamente ao longo do poema até o ponto de desvirtuar totalmente o referencial religioso que se estabeleceu no início. Veja-se, por exemplo, o jogo com a palavra “graça”, conhecida no âmbito religioso como “benevolência”, “dádiva” ou “bênção” de Deus. Nota-se que, em parte, o efeito irônico do texto vai sendo construído pelo fato de que os versos iniciais se apropriam da palavra “graça” e a ressignificam, levando-a a adquirir, paralelamente, sentidos ligados ao campo semântico de palavras como “engraçado” ou “divertido”:

1 Deus
 acha graça
 a Maria
 porque
 5 Maria
 tem graça
 é engraçada
 não é chata
 Maria
 10 dá vontade de rir
 a Deus
 e Maria
 acha graça
 a Deus
 15 porque
 a graça de Deus
 tem graça

O jogo proposto com a palavra tem como um de seus artifícios a exaustiva repetição, possibilitando que o signo tenha seu significado modificado e distorcido ao longo dos versos. Assim, no verso 2, o termo, em primeira instância, reproduz o sentido de “benção”, tal como no texto bíblico, pois os versos “Deus / acha graça / a Maria”, remetem a leitura ao trecho do evangelho de Lucas em que Maria foi a escolhida porque “encontrou graça diante de Deus” (BÍBLIA. Evangelho de Lucas, capítulo 1, versículo 30).

Quando, no verso 6, a palavra se repete, vem travestida de um caráter de redundância e obviedade, pois, em princípio, tem-se apenas uma explicação óbvia: “Deus / acha graça / a Maria / porque / Maria / tem graça”. A tautologia com que de imediato se tem contato esvazia a força da palavra “graça”, que perde a intensidade trazida pelo sentido de “benção” para gerar o efeito oposto, que diz respeito ao lógico, ao esperado.

Contudo, se o verso 7, por um lado, apresenta a quebra da redundância por agregar um novo significado ao termo, por outro, instaura um efeito ainda mais desestabilizador ao subverter o sentido de “graça = bênção” para “graça = divertimento”. Aqui, além do jogo de significados possíveis, nota-se também o rebaixamento da figura bíblica Maria, que passa, de uma mulher abençoada e escolhida por Deus para ser mãe de seu filho, a uma mulher engraçada, divertida, que faz rir. Esse processo carnavalizador proporciona uma sensação de “empobrecimento” do teor sublime do contexto bíblico ao substituir a solenidade da bênção pela leveza e gracejo do personagem.

Quando o sentido do verso 7 é complementado no verso 8, com a explicação “não é chata”, observa-se que o sentido inicial da palavra “graça” já se esvaziou completamente, bem como houve a banalização da figura de Maria, que deixa de ser a “cheia de graça” da Bíblia para tornar-se aquela que “não é chata”. Além disso, nota-se que o prosaísmo contido nos termos “engraçada” e “não é chata” também podem promover o aspecto de “empobrecimento” da linguagem, pois cotidianiza a expressão verbal e a reduz a um nível mais elementar e referencial.

O desvirtuamento das imagens se completa nos versos 10 e 11, em que não somente se reforça o sentido de “graça = engraçada”, mas também se incorpora um caráter ridículo ou bufo à imagem de Maria, pois ela “dá vontade de rir / a Deus”. Essa constatação, mais uma vez, remete aos dúplices paródicos citados por Bakhtin (1987), por serem eles cópias caricatas de elementos sérios da religião. Desse modo, constata-se que o rebaixamento se dá na medida em que se intensifica o afastamento em relação à imagem “tem graça = abençoada” e se sedimenta, cada vez mais, por meio de um processo de ressignificação, a imagem “tem graça = ridícula”, pois provoca riso. Ao mesmo tempo, essa construção permite perceber que também a imagem de Deus é subvertida, pois ele deixa de ser aquele que “concede graças” e passa a ser o que ri de suas criaturas, de modo que a imagem divina

também é contaminada pelo burlesco, além de, implicitamente, revelar um tom derrisório e dessacralizante.

Essa construção peculiar do texto instiga o leitor a voltar sempre aos versos anteriores e rever sua leitura, num processo de quase “desleitura” que se vai instaurando ao longo de todo o poema, tendo em vista sua estratégia de sugerir significados para, logo em seguida, subvertê-los. A esse mecanismo se pode atribuir um caráter extremamente irônico, em que o enunciador brinca não apenas com as ferramentas de leitura do receptor, mas também com seus próprios conceitos de interpretação e fruição da arte literária.

É possível dizer, portanto, que a repetição e a resignificação da palavra “graça” levam a um desgaste do signo: desgaste que incide tanto no significante, que perde o efeito singular por sua reprodução insistente, quanto no significado, que também perde a força por sua deformação, tendo em vista que as oscilações de sentido alteram a “graça” em “desgraça”, arruinando o sublime para convertê-lo em troça, e culminando em seu gradativo rebaixamento. Dessa forma, há aqui uma sensação de “deterioração” do fazer poético, mas que, se lida pelo viés do *gauche*, evidencia a consciência de seu procedimento. Nesse sentido, Sússekind (2002, p.210) considera que um mecanismo característico da obra de Adília Lopes é o fato de o aspecto repetitivo e gasto de algumas expressões aproximá-las da linguagem dos *slogans*, sublinhando o intenso afastamento desses textos em relação aos parâmetros estéticos da poesia tradicional.

Tal afastamento se verifica porque a linguagem característica do *slogan* intenta imprimir uma fórmula facilmente aderente e reproduzível, que derruba as barreiras de compreensão para atingir o maior número possível de pessoas. Não é o que, *a priori*, se espera da linguagem poética, tendo em vista que seu funcionamento não pode estar subordinado a condições de alcance e assimilação por parte de todos os tipos de público. Dessa maneira, é possível dizer que a obra de Adília Lopes coloca em cena o impasse de uma situação tensiva:

a linguagem apresenta o contrário do que, convencionalmente, se esperaria, porém é graças a essa subversão que a convenção retorna, exibindo novas faces. O caráter autoconsciente que há por trás desse procedimento instaura a ironia e a crítica, como será discutido no capítulo 4.

O processo de redundância e distorção se estende ainda no poema pelos versos 13 e 14 e 16 e 17. Nos primeiros, Maria, ao invés de achar a graça “em Deus”, acha graça “a Deus”, o que subverte a ideia bíblica de que ela foi escolhida porque “encontrou graça diante de Deus”: aqui, por outro lado, essa relação de inferioridade, ou até mesmo de subserviência, de alguém que espera ser agraciado por um ser superior, é eliminada pela ideia desconcertante e dessacralizadora de que também Maria acha Deus engraçado. Ampliando o espectro da distorção, o segmento “graça a Deus” estabelece o jogo sonoro com a exclamação popular “graças a Deus”. Com isso, ao distorcer a expressão “graças a Deus = agradecimento” para “graça a Deus = diversão”, há, como no caso anterior, um nivelamento na relação entre Deus e Maria, o que provoca o rebaixamento da imagem de Deus, sem, contudo, elevar a imagem de Maria, tendo em vista o contexto ridicularizador em que um considera o outro engraçado, configurando um procedimento típico da carnavalização, dado o apagamento das hierarquias.

Os versos finais do trecho selecionado complementam a subversão, pois Maria considera que “a graça de Deus / tem graça”. Além do jogo com os dois significados da palavra “graça” que se tensionaram ao longo de todo o poema, há aqui, também, um subtexto irônico e crítico, pois possibilita a leitura de que a bênção de Deus (concepção de Jesus por Maria) é engraçada, entendendo-se, neste contexto, a palavra “engraçada” como sinônima de “cômica”, “esquisita” ou “exótica”. Essa leitura propõe um olhar ainda mais contundente do contexto, pois põe em xeque a crença na concepção sagrada. O sentido crítico é reforçado nos versos subsequentes do poema:

sem telemóvel
 20 nem automóvel
 sozinha
 com Jesus na barriga
 mete-se a caminho
 para visitar
 25 a prima Isabel

Fica sugerido nessa sequência que, ao contrário de benesses, a suposta graça de Deus trouxe a Maria dificuldades e obstáculos, e a observação contextualmente absurda de que Maria não tinha “telemóvel / nem automóvel” aponta para esse aspecto sacrificante da empreitada. Percebe-se, ainda, o impacto dos versos “sozinha / com Jesus na barriga”, que revertem o carácter singelo com que na Bíblia se trata o fato de que Maria “[...] partiu para a região montanhosa, dirigindo-se, às pressas, a uma cidade da Judéia [...]” (BÍBLIA. Evangelho de Lucas, capítulo 1, versículo 39) para promoverem o sentido pragmático da ação: visitar a prima Isabel. Aquilo que no texto bíblico poderia estar revestido de uma carga idealista e humanitária, de uma garota que, mesmo grávida, parte para ajudar a parenta mais velha, ressurge no texto de Adília Lopes transformado em crua realidade. É como se a reflexão crítica sobre a história secularmente conhecida pela cultura cristã pusesse a baixo, em “desgraça”, os sentidos originais da matriz religiosa.

Depois disso, os versos passam literalmente a reproduzir a conhecida passagem bíblica da visita de Maria a Isabel, promovendo quase uma “colagem” do texto bíblico no interior do poema. Esse procedimento esgarça a possibilidade de se estabelecer um carácter inovador ao texto, e a previsibilidade aumenta a sensação decepcionante que vem se construindo. É significativo notar, ainda, que, além da familiaridade do “enredo”, a previsibilidade se mantém incomodamente presente pela perpetuação do signo “graça”, que, embora não esteja mais em sua grafia própria, persiste em parentescos sonoros, como nas

palavras “grávida”, “praça” e “passa”, que vão ecoando sua semelhança sonora pelo restante do texto.

Também cabe mencionar que, embora haja esse processo de “colagem” do texto bíblico na malha discursiva do poema, a linguagem utilizada não se mantém no nível de erudição com que é encontrada na Bíblia. Aqui, ao contrário, a linguagem se apresenta extremamente cotidianizada e, mais uma vez, marcada pela obviedade, como no trecho: “as duas barrigas / saltam / de alegria / porque lá dentro / os bebês / estão / muito contentes”. Observa-se que as declarações, que se constroem com certo teor tautológico, se apoiam na própria redundância e na imagem de circularidade que iconiza essa sensação de envolvimento entre o “eu” e o “outro” enquanto sujeitos e signos.

Os versos finais do poema trazem, mais uma vez, um tom de banalidade, dessa vez utilizando-se do recurso do clichê, tanto no nível temático quanto poético. O clichê temático faz-se presente nos versos 36 e 37, com a ideia de que Maria “volta para casa / por entre as oliveiras”, o que imprime um caráter idealizado a essa volta, pois a expressão “por entre” adorna intertextualmente a realidade com traços de contos de fadas, assemelhando-se às deambulações dos personagens infantis em bosques e florestas, enquanto as “oliveiras” remetem ao senso comum, já que são árvores constantemente citadas na Bíblia. Somado a essa observação, há o clichê poético, presente nos versos de 38 a 41, nos quais se vê, pela primeira vez de forma enfática no poema, a ocorrência de rimas. Cabe observar mais detidamente que, no verso 39, a palavra “cerejas”, ao contrário de “oliveiras”, parece totalmente deslocada do contexto; contudo, ali figura, de modo caricato, para compor rima com a palavra “igrejas”. evidentemente, a inserção dessa ação descontextualizada (“na praça / compra cerejas”), mas legitimada pela presença da rima, ridiculariza a ideia corrente de que poemas devem conter rimas e colabora para a desmistificação de conceitos pré-estabelecidos, própria da *gaucherie*.

Todos esses procedimentos dessacralizadores em relação à poesia tradicional disseminam sua força irrefreável por toda a obra de Adília Lopes, que, assim como Dalton Trevisan, desafia o gosto convencional e convida o leitor a pensar a arte literária a partir de outro paradigma: o da *gaucherie*.

Essa afirmação fica ainda mais patente se se considerar o poema a seguir:

A bordo do Titanic
escrevo com uma Bic

Esse poema sem título constitui um franco exemplo do poder desestabilizador da poesia de Adília Lopes. Para se proceder à sua análise, é importante retomar uma consideração de Barthes (1990) acerca da obra de TW:

A simplicidade de TW [...] solicita, atrai o espectador, que quer alcançar a tela, não para consumi-la esteticamente, mas para produzi-la, por sua vez (“re-produzi-la”), tentar uma feitura cujo despojamento e *gaucherie* o fazem crer em uma incrível (e falsa) ilusão de facilidade. (p.172)

De fato, os poemas de Adília Lopes podem despertar no leitor essa mesma ilusão: de que se trata de uma obra sem uma expressiva elaboração estética e que, por isso, poderia ser realizada por qualquer um. É viável, portanto, estabelecer um diálogo entre as observações de Barthes e o comentário de Silvestre (2000), crítico da obra da autora, que afirma: “Esta Arte Pobre está em Adília ao serviço da difusão daquela generosa ilusão antes referida: todos poderíamos ser Adília. Como é óbvio, não podemos, pois é preciso ser-se Adília Lopes para praticar deste modo desabusado a tautologia estética”.

O poema citado talvez seja um exemplo que concretiza tanto as observações de Barthes quanto as de Silvestre. Vários são os elementos que poderiam ser elencados como desencadeadores da impressão chocante que o texto provoca logo em princípio: extensão, tema, linguagem, propósito. Entretanto, a impressão de que “qualquer um poderia escrever um texto como esse”, além da sensação de que “isso não é arte”, vão se perdendo quando se inicia o processo de observação atenta de cada um desses mesmos elementos.

O primeiro ponto que poderia ser comentado por um leitor habituado às formas tradicionais de poesia é a brevidade do texto. Os dois únicos versos carregam a tarefa de condensar toda a carga expressiva do poema. Neste caso, a própria forma enxuta funciona duplamente: como uma provocação ao leitor não familiarizado com as formas contemporâneas do fazer poético; e um mecanismo de “frustração” que, todavia, por essa mesma sensação, incita ao esquadrinhamento de todos os recursos possíveis para a leitura da obra.

Junto à curta extensão, outro elemento que inicialmente pode gerar o efeito frustrante é a aparente banalidade do tema. a dramaticidade sugerida pela referência ao transatlântico Titanic, famoso por seu trágico naufrágio em 1912, contrasta intensamente com o prosaísmo de se escrever com uma caneta Bic, reconhecida por ser comum, barata e descartável. Essas duas referências, em princípio tão discrepantes, somam-se na composição de um quadro irônico e questionador. A esse respeito, Poma (2005) discute o caráter de banalização da situação trágica a partir da análise dos poemas da autora que tratam da situação da freira Marianna Alcoforado, reconhecida na literatura portuguesa por suas cartas de amor. Segundo Poma, “Adília Lopes desestrutura a situação trágica da freira misturando-a a problemas cotidianos como o não funcionamento dos correios ou ligando-a a imagens inusitadas [...]”. Percebe-se, portanto, o mesmo processo que se verifica no poema em análise,

tendo em vista que os aspectos da dramaticidade se misturam com os elementos cotidianos e se perdem – perdendo, também, em parte, a sua grandeza.

Aqui, os versos põem em relevo duas circunstâncias inconciliáveis: do ponto de vista cronológico, a impossibilidade de as duas ações (estar no Titanic e escrever com uma Bic) acontecerem sincronicamente, tendo em vista a data de início da fabricação da caneta: 1950; do ponto de vista da lógica semântica, o gesto banal e corriqueiro de se escrever com uma Bic parece não combinar com a grandiosidade do navio, nem com a tragédia vivenciada por quem estava a bordo dele. Contudo, é a aproximação dessas discrepâncias que viabiliza o efeito cômico lançado sobre o caráter inelutável de certas experiências humanas, o que, assim como na obra de Dalton Trevisan, desloca a dramaticidade para o eixo do risível. Aqui, também, o grandioso e o pequeno permutam seus sentidos graças à proximidade em que são colocados, pois, por meio do trato irônico há o favorecimento da mobilidade reversível entre o elevado e o baixo.

Também esse deslocamento acaba por criar uma imagem irônica do ofício de escritor, pois à iminência da tragédia prenunciada pelo signo “Titanic”, vê-se a atitude cotidiana do escritor, marcada pelo signo “Bic”. Tal imagem se mantém na fronteira ambígua que representa o escritor, de um lado, como um ser alheio aos acontecimentos importantes que o rodeiam, sem ênfase ou atenção para o evento único que está prestes a acontecer; de outro, como aquele que, com os recursos que tem à disposição, se propõe a marcar o momento com sua expressão¹⁰.

Além do processo que leva à transformação do dramático em cômico, outro elemento ridicularizador encontrado no poema é a presença da inusitada rima Titanic / Bic, que poderia ser vista, assim como no poema anteriormente analisado, como uma caricatura de

¹⁰ A esse respeito, o capítulo 4 evidenciará que a crítica (cf. Süsskind, 2002; Oliveira, 2005; Pedrosa, 2007) coloca em destaque o fato de que Adília realiza dois movimentos complementares: promove a encenação de uma autobiografia, enquanto imprime um certo realismo à figura de seus narradores, de modo a problematizar intensamente o estatuto de ficcionalidade de sua obra.

rima. Além do aspecto citado, de que as rimas caricatas soam como uma ironia à ideia generalizada pelo senso comum de que poemas devem rimar, tem-se aqui a apropriação de elementos da cultura popular e da propaganda, pertencentes a universos bem distintos: de um lado, um transatlântico de luxo; de outro, a mais comum das canetas esferográficas. É curioso notar que, apesar do estranhamento que a presença desse contraste possa causar, não é necessário que o eu-lírico prolongue seus comentários, pois o poema se vale justamente de signos conhecidos e que fazem parte de um reconhecimento coletivo. Assim, apesar da extrema concisão do poema, a leitura não é prejudicada, tendo em vista a carga de informações inerentes aos signos em questão. Dessa forma, o poema logra, com seu impacto do mínimo, firmar as bases de seu discurso desconcertante.

Fato importante a ser destacado sobre a poética de Adília Lopes é que este poema, tal como se apresenta, se considerado isoladamente, não teria o peso expressivo que foi aqui ressaltado, e talvez não conseguisse oferecer ao leitor a carga de significados que possui. Nesse sentido, corroborando o que disse Capinejar (2003, p.10), a obra de Adília Lopes deve ser observada como um *continuum*, ou ainda, utilizando as exatas palavras do crítico: “Seus poemas isolados não causam tanto impacto como sequenciados e envolvidos em uma linha temática. São fragmentos dependentes uns dos outros, na valorização do conjunto, da visão perturbada de mundo”. Assim, o poema se potencializa intensamente quando analisado dentro do conjunto da obra, pois é mais uma peça que compõe o *puzzle gauche* da autora.

Também Süssekind (2002, p.204) comenta o diálogo interno existente na obra da autora, apontando para o fato de que algumas sequências de poemas chegam a “se transformar em livros-poemas”, enquanto “outros enredos se desdobram em mais de um livro”. Um exemplo desses poemas sequenciais pode ser encontrado na obra *O poeta de Pondichéry* (1986), na qual, a partir de uma situação proposta no prólogo, desenvolvem-se os poemas que darão continuidade a essa história.

É nesse prólogo, inclusive, que começam a surgir as problematizações e ironias decorrentes das escolhas procedimentais da obra. Logo de início, percebe-se que há um enunciador que responde pelas explicações do prólogo, entretanto, não se trata do eu-lírico que se enuncia nos poemas. O enunciador do prólogo – que, como defendem alguns críticos (cf. OLIVEIRA, 2005; GUERREIRO, 2000, dentre outros) seria o heterônimo Adília Lopes, ser ficcionalizado e criado para enunciar a obra de Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira, verdadeiro nome da autora – apresenta o protagonista da história, chamado de “o poeta de Pondichéry”. Trata-se, aqui, de uma apropriação de terceira mão que possibilitou a criação de um personagem que surge como produto de diferentes obras da literatura mundial. Na verdade, Adília adota o mesmo procedimento de Diderot na produção do romance *Jacques, o fatalista*: o escritor francês colheu, das páginas de *Tristram Shandy*, romance de 1759, do escritor irlandês Laurence Sterne, uma pequena passagem que cita um soldado ferido. Ainda que sem muita importância no romance irlandês, é justamente esse soldado que se tornará o Jacques do título da obra de Diderot, de 1765. Da mesma forma, há também uma pequena passagem no romance de Diderot que cita um poeta sem talento. É este poeta que se torna o protagonista da obra de Adília e passa a ser nomeado como o “poeta de Pondichéry”.

Além disso, os poemas da obra são enunciados tanto por um enunciador anônimo – uma espécie de narrador – quanto, na maioria dos casos, pelo próprio poeta de Pondichéry. A história do poeta é marcada pelo fato de ele ter ido mostrar seus poemas e se aconselhar com Diderot e este tê-lo desencorajado, pois considerou ruim a obra do jovem. Assim, todos os poemas giram em torno da frustração do poeta e da sua decisão de seguir os conselhos de Diderot: ir a Pondichéry fazer fortuna ao invés de escrever. A alternância de discursos ao longo da obra problematiza a instância enunciativa, que conta com as figuras ficcionais do poeta, do eu-lírico-narrador e da própria imagem do heterônimo Adília Lopes. Dessa forma,

cada poema se apresenta carregado de determinados significados de acordo com o enunciador que assume o discurso.

O poema “III”, enunciado pelo próprio poeta de Pondichéry, é impulsionado pela sensação de desapontamento diante da opinião de Diderot acerca dos poemas. Contudo, a construção do texto realiza o processo já comentado de deslocar a o disfórico para as fronteiras do melodramático e do ridículo, como se poderá observar na análise do texto. Pode-se pensar no poema como constituído de cinco momentos distintos, que se formam a partir das considerações do enunciador. Um primeiro momento, que compreende os quatro versos iniciais, volta-se para o estabelecimento da situação. Por meio de uma referência à conhecida fábula da coruja e da águia, o poeta faz aflorar a ternura que tem por seus poemas, mesmo sendo ruins. Ao comparar seus poemas com os filhos da coruja, devido à sua falta de beleza, o poeta simula adotar um tom melancólico, porém demonstra consciência de sua falta de talento.

No verso 5, ocorre uma quebra de expectativa, pois, em vez de prosseguir com as considerações anteriores acerca de seus poemas, o enunciador se põe a recontar, literalmente, a fábula da coruja e da águia. Esse processo, nomeado por Sússekind (2002) como “geminção”, consiste em colar citações de outras obras no meio dos poemas, de modo que fique evidenciado o empréstimo. A inserção da fábula no corpo do poema, sem o anterior anúncio e sem uma real necessidade, permite duas possibilidades de leitura, mecanismo característico da *gaucherie*: por um lado, impregna o texto de previsibilidade, comprometendo os sete versos seguintes com uma história já conhecida; por outro, é exatamente a reprodução quase literal da fábula que figurativiza tanto a linguagem quanto o modo de narrar contos infantis, reforçando a “geminção”.

Além disso, a linguagem empregada para recontar a fábula é repetitiva e pouco elaborada, podendo-se observar que as palavras “coruja”, “águia”, “filhos” e as variações do

verbo “comer” são repetidas várias vezes nesses oito versos. Novamente, tem-se aqui a sobreposição de duas possibilidades de leitura, marcando o processo simultâneo de inscrição e apagamento tanto de um suposto “mal feito”, sugerido pela linguagem *gauche*, quanto de sua leitura crítica e irônica que se espraia no subtexto: ao mesmo tempo em que essa redundância sugere uma impressão de fraude da novidade e, portanto, parece despotencializar a linguagem do texto, também se verifica o deslocamento dos elementos da fábula de seu contexto original e sua inserção no poema, conduzindo à reflexão de que, para além da aparência de “cópia”, houve uma ressignificação dos elementos, circunstância evidenciada quando o próprio eu-lírico tenta, meio desastradamente, interpretar a fábula que ele mesmo propôs como analogia de sua situação.

Antecipando uma provável reflexão do leitor, que tenderia a comparar a fábula contada com a situação do jovem poeta, os versos 13, 14 e 15 anunciam que as comparações são perigosas. Contudo, é o próprio enunciador, nos versos que se seguem, quem irá desenvolver uma longa reflexão tentando, justamente, comparar a sua situação com a apresentada pela fábula. Nesse trecho, que vai do verso 16 ao 25, sente-se pesadamente o efeito de ironia, dada a banalidade das considerações que passam a ser realizadas. Além de as ideias ficarem desconexas e um tanto soltas, nota-se o recurso do prolongamento das reflexões por dez versos, o que dá relevo ao insólito e faz com que a linguagem se perca, ficando às voltas com dados de um universo que anula a seriedade e a importância da matéria enunciada. Assim como se observou nos contos de Dalton Trevisan, aqui também seria possível se aludir a certo “sadismo” de linguagem, não mais no sentido da perversão, como no texto do autor curitibano, mas, ainda, na sensação de “tortura” do leitor, que, caso não acione um ponto de vista crítico para a leitura do texto, estará sujeito às divagações e redundância de um discurso que, a princípio, parece não levar a lugar nenhum.

Algumas dessas divagações, tais como “não vejo o que possa ser comer poemas”, ou ainda “não vejo uma águia a fazer contas e hieróglifos obscenos / nos filhos de uma coruja”, beiram o ridículo e o absurdo, conduzindo a um efeito cômico, pois levam o leitor a questionar o jogo entre literal e figurado, tendo em vista que o poeta visualiza ao pé da letra as imagens que deveriam ser interpretadas metaforicamente. Esse procedimento arruína o efeito dramático conseguido nos quatro primeiros versos, o que gera a sensação de malogro estético ou de inabilidade em lidar com algo que possa ser belo. Trata-se, enfim, dos recursos da *gaucherie*, ou o que, segundo Silvestre (2000), na obra de Adília Lopes seria uma espécie de “espancamento sistemático e desapiedado de todas as concepções disponíveis do poético e dos regimes do seu agenciamento”.

Soma-se a esse processo uma progressiva de sensação de “empobrecimento” do conteúdo poético, pois a persistência em decifrar as imagens e alegorias pelo viés do óbvio ou do referencial dilui as características intrínsecas à linguagem literária, que é autorizada a se valer de imagens e outros procedimentos. Infere-se, aqui, uma ironia que pode recair tanto sobre a imagem de certos leitores – sequiosos, porém inábeis, em interpretar a obra – quanto sobre a imagem de determinados escritores, tendo em vista que o mau poeta é visto como uma figura ingênua, sem a sensibilidade necessária para perceber a pluralidade de significados subjacentes a uma obra artística.

Esse mesmo leitor talvez tenha a sensação de que o poema está irremediavelmente perdido com o verso final, que, em tom de sanção, e em resposta aos versos anteriores – “não vejo uma águia a fazer contas e hieróglifos obscenos / nos filhos de uma coruja” – afirma: “talvez Walt Disney visse”. O deslocamento temporal de uma conhecida figura da mídia que, por sua atuação e sua obra, autorizaria a existência das inverossimilhanças propostas nos versos anteriores, faz ouvir, no subtexto, o riso de zombaria desse heterônimo desafiador que,

poema após poema, parece provocar o leitor e o gosto canônico instituído por século de tradição poética.

E é esse riso oculto – para uns, mas não para outros – que lança luz para se decifrar a irônica discussão que permeia todo o poema: o conceito de belo. De fato, o poema desafia o conceito tradicional e faz o leitor questionar o seu papel de “águia”, pois se vê mergulhado em um contexto que insere a sugestão de “inabilidade” estética justamente para direcionar o olhar para outro paradigma de apreciação. Daí a afirmação do crítico Osvaldo Manuel Silvestre (2000), a respeito da obra de Adília Lopes, de que se trata de uma produção que leva a se “admitir que as linguagens da arte não esgotam as possibilidades expressivas do sujeito”.

De fato, os recursos empregados por Adília Lopes, assim como se pôde observar com as análises dos textos de Dalton Trevisan, conduzem a uma reflexão atenta sobre as diversas possibilidades de expressão da literatura contemporânea, o que exige do leitor a abertura para outros paradigmas de elaboração, pois, como foi visto, são mobilizados mecanismos e procedimentos desafiadores e que problematizam as concepções fixadas em modelos consagrados.

Portanto, as obras de Dalton Trevisan e de Adília Lopes analisadas neste capítulo evidenciam como se manifestam os procedimentos que levam o texto a se projetar em um universo em que a *gaucherie* é a marca preponderante de elaboração estética, de modo a figurar como um dos aspectos privilegiados de construção textual, constituindo-se como chave de leitura para tais produções.

3. A *GAUCHERIE* EM A *REPÚBLICA DOS CORVOS*, DE JOSÉ CARDOSO PIRES, E *BUFÓLICAS*, DE HILDA HILST: projetos dissidentes

Por meio das análises dos contos de Dalton Trevisan e dos poemas de Adília Lopes, foi possível observar que o procedimento da *gaucherie* se fez presente de modo bastante incisivo nas obras dos autores, caracterizando um mecanismo de convergência das escolhas estéticas das obras e possibilitando a percepção de um eixo específico de leitura e interpretação. É importante ressaltar que, no caso de Dalton e Adília, tal procedimento é verificável, em maior ou menor grau, em toda a produção literária dos autores, de modo que a percepção da *gaucherie* se torna um ponto fulcral de estruturação das obras e, conseqüentemente, das possibilidades de percepção de sua linguagem e seus significados.

Embora impactante na obra dos dois autores citados, o procedimento da *gaucherie* não figura, obviamente, como exclusividade de seus trabalhos, havendo outras produções literárias contemporâneas que também se valem desse mecanismo com diferentes graus de intensidade e distintas formas de manifestação. É o que se poderá notar com as análises de *A república dos corvos* (1988), de José Cardoso Pires, e *Bufólicas* (2002), de Hilda Hilst, obras nas quais o procedimento da *gaucherie* se faz presente, mas não se caracteriza como um ponto central do projeto estético desses autores.

De modo geral, a obra de José Cardoso Pires é conhecida por sua preocupação com as questões sociais e por desenvolver a crítica a esses elementos a partir de uma perspectiva extremamente irônica, em que os recursos da linguagem e a própria construção das estruturas narrativas irão colaborar para a obtenção do efeito pretendido. Nesse sentido, Coelho (1979, p.199) afirma que Cardoso Pires, pelo fato de estar voltado a essas preocupações sociais, e seu conseqüente viés político, acaba por adotar, muitas vezes, um

estilo alegórico, marcado por conotações simbólicas carregadas de ironia, como forma de veiculação de sua crítica.

Por estar ligado a essa vertente, o autor é muitas vezes classificado como neorrealista (cf. Coelho, 1979; Simões, 2005; dentre outros). Contudo, como afirma Bridi (2005, p.04), trata-se já de um neorrealismo que procura não se esgotar na pura crítica ao salazarismo, mas que se utiliza desse substrato para semear outros aspectos relevantes, dentre eles o conceito de identidade ressignificado pela pós-modernidade. Ainda segundo a autora, “os traços da modernidade e da pós-modernidade aparecem imbricados no espaço da cultura portuguesa, daquele momento, por absoluta necessidade de dar conta da situação histórica peculiar por que passavam”. E, para tal, a ironia será o principal artifício do escritor¹¹.

Para o objetivo específico do presente estudo, vale destacar a tendência do autor à construção irônica dos discursos, sendo possível perceber que essa ironia não recai apenas no conteúdo narrado, mas também na forma peculiar da estruturação da linguagem.

Neste contexto, a obra *A república dos corvos* (1988) destaca-se por apresentar uma manifestação de linguagem que se distancia em parte do que normalmente se vê na obra de Cardoso Pires. Nos contos que compõem o volume, nota-se que, embora seja mantido o tom de crítica e ironia, comum à obra do autor, há um trabalho específico com a linguagem que a insere em um certo nível de cotidianização, sendo marcada pela coloquialidade própria das conversas. Esse procedimento confere à narrativa um parentesco com as anedotas e casos populares, de modo que o processo de criação das imagens assimile o caráter coloquial e rebaixado, próprio dessas manifestações. Dessa forma, a ironia acaba por se estabelecer justamente no emaranhado discursivo que rege a tensão entre os significantes e os significados.

¹¹ Outros estudos referentes a essa relação entre a reflexão sobre as questões identitárias, os discursos ocultos pelas artimanhas da linguagem e a ironia disso decorrente podem ser vistos em autores como Artur Portela (1991) e Izabel Margato (2001).

Também no caso da obra *Bufólicas* (2002), de Hilda Hilst, a ironia será um procedimento intensamente analisado, partindo-se, inclusive, da própria alocação da obra dentro do contexto da produção da autora. De fato, contando com uma vasta produção, que abarca o período de 1950 a 2002, a poesia de Hilda Hilst sempre foi marcada pela densidade e pela profunda capacidade de refletir sobre os sentimentos mais íntimos do homem, sua relação com o amor, com a vida e com o mundo que o rodeia.

Tendo grande parte de sua produção amparada por referenciais que remetem ao bom gosto e ao sublime, a obra de Hilst conjuga tendências que vão do estilo elegíaco e lírico que estabelece diálogos desde os cânticos bíblicos até a releitura da lírica camoniana (PÉCORA, 2007 e 2008), passando pelo tom místico de uma linha de tradição platônica (ROSENFELD, 1970), até chegar a um ponto de amadurecimento em que a tônica é a exploração de toda a potencialidade da palavra (DUARTE, 2007).

Alguns críticos da autora citam o fato de que ela era obcecada por se popularizar, livrar-se da pecha de hermética e cerebral e atingir um público mais amplo. É a isso que Queiroz (2005, p.2) atribui o fato de que, a partir de 1990, a obra de Hilda Hilst sofre uma guinada e passa a abarcar uma produção que viria a ser conhecida como a fase obscena ou pornográfica da autora. Segundo Duarte (2007, p.4), a autora “tentará a popularização pela nomeada ‘bandalheira’. É quando publica a ‘trilogia erótica’, *O caderno rosa da Lori Lamby* (1990), *Contos d’Escárnio. Textos grotescos* (1990), *Cartas de um sedutor* (1991), e depois *Bufólicas* (1992).”. Esse conjunto de textos, como era de esperar, causa espanto e até indignação de alguns críticos, que consideram ter sido a obra da autora maculada por textos de tamanho mau gosto. Entretanto, segundo artigo de J. L. Mora Fuentes para um site dedicado à vida e obra da autora (<http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticalori.html>), essa experiência se configurou como “uma divertida bandalheira” direcionada a uma expressão verbal chocante.

Percebe-se, assim, que tanto *Bufólicas* – único volume em verso, que se agrupa à trilogia em prosa –, quanto *A república dos corvos*, constituem projetos que, ainda que conservem coerência com a produção geral dos autores, delineiam um percurso característico e peculiar na sua composição estética. O que se tentará aqui mostrar é que essa peculiaridade parece estabelecer um forte ponto de contato com a *gaucherie* que, como já foi mencionado, mesmo não se caracterizando como o procedimento fundamental de tais projetos, constitui um possível eixo norteador para a análise e leitura dessas obras.

Tal como foi visto em Dalton Trevisan e Adília Lopes, também nesses dois autores, a *gaucherie*, por proporcionar a impressão de “inabilidade” ou “desajuste”, irá intercambiar experiências estéticas com outros procedimentos e recursos que se manifestam na contemporaneidade com grande intensidade e revestidos de um caráter mais crítico e irônico do que até então, incluindo-se, aí, as categorias contra-sublimes.

A presença da *gaucherie*, como também desses outros procedimentos e seus efeitos nos textos, será discutida a seguir com a análise do conto homônimo do livro *A república dos corvos* e da obra em versos do conjunto obsceno de Hilda Hilst.

3.1. “A REPÚBLICA DOS CORVOS”

O conto “A república dos corvos” (1988), apesar da presença de um narrador heterodiegético, mantém seu foco intensamente ligado à subjetividade do personagem principal, o corvo Vicente. Pelo olhar do narrador entrelaçado ao do corvo Vicente, o enredo segue pelas paisagens lisboetas, visitando uma variedade de personagens estereotipados e lugares que apresentam um apelo anacrônico (como tascas, tabernas e lojas com aves dependuradas no teto). É este cenário que se torna palco da linguagem *gauche* e da consequente ironia oriunda do olhar peculiar de Vicente.

Desde seu início, o discurso assume o tom da oralidade, apropriando-se da forma de expressão típica dos contadores de histórias e “causos”. Para dar sustentação a esse estilo, a linguagem narrativa adquire uma forma que pode ser considerada esteticamente “rebaixada”, e que permanecerá por todo o conto. Os primeiros parágrafos já expõem fortemente essa tendência, seja pela abundância de marcas de oralidade, seja pela natureza dos comentários, em que a falta de causalidade e de lógica não afeta a desenvoltura discursiva do narrador que, declaração após declaração, desfia um emaranhado composto por fatos comprováveis ou não, opiniões, exclamações, discursos alheios e próprios.

Como já foi discutido anteriormente, essa linguagem cotidianizada, que se vale do falar comum, coloquial e até vulgar, está presente em várias manifestações artísticas – presença que se intensificou a partir do Modernismo e de seu programa estético. Todavia, ao contrário dessa proposta, a narrativa que se estrutura sobre uma linguagem marcada pela *gaucherie* o faz como uma escolha estética radical, em que a suposta “inabilidade” não se apresenta como um exotismo, uma marca pitoresca ou um cacoete, mas sim como uma conduta estética consciente. Segundo Barthes (1990, p.144), “A essência de um objeto tem alguma relação com o que dele resta: não obrigatoriamente o que dele resta depois de muito usado, mas o que é *jogado* porque não se quer mais usar.”. Assim, a *gaucherie* se constrói não pela negação ou pelo desgaste de uma linguagem sublime, formal ou elaborada sob padrões consagrados, mas pela escolha de não se querer utilizar tal linguagem, apropriando-se do que “sobra” desse modelo como “lixo”, como “descartável”, e, ainda, exibindo uma espécie de “orgulho” de assim proceder.

Essa consciência na formulação de uma linguagem propositadamente rebaixada fica evidenciada já no primeiro parágrafo do conto, no qual se encontra uma forma de expressão marcada pela liberdade e pela descontração, quase uma indolência de linguagem, característica da falta de compromisso com o Belo e com a lógica, em expressões como: “São

Vicente, para ser São Vicente” ou “depois de muitos rodeios, afirma que o corvo é velhaco e ladrão”. Tal como se dá na esfera da fala cotidiana e nas conversas orais informais, abundam expressões explicativas, como “Ora, dum ave como esta”; “que, por sinal”; “e isto, bem entendido”.

A essas expressões soma-se o fato de que há um excesso desnecessário de palavras, que acabam por assumir uma função quase fática e detonam o gatilho da redundância que, como já foi comentado acerca das obras de Dalton Trevisan e Adília Lopes, em um primeiro momento mina a potencialidade expressiva do texto, pelo desgaste da repetição; e, em seguida, revela o caráter irônico de desafio a uma leitura balizada pelos referenciais consagrados.

Outro aspecto irônico é o desafio à lógica convencional, segundo o qual a narrativa parece demonstrar certa petulância e derrisão ao substituir os elementos coerentes e prováveis por outros que, embora distorcidos ou estilizados, refletem o pensamento do senso comum, como no caso em que se diz que a Enciclopédia caracteriza o corvo como “velhaco e ladrão”.

Desse modo, nota-se que o rebaixamento da linguagem está diretamente associado à zombaria acerca dos discursos do senso comum, tanto no nível do conteúdo quanto na expressão da linguagem. No que diz respeito à expressão, como já foi dito, há o abuso de ressalvas e expressões explicativas. Em relação a um tipo de conteúdo veiculador de uma visão atribuível ao senso comum, há a presença das histórias impregnadas pelo fantástico, como é o caso da “lenda” dos corvos que acompanharam São Vicente, além da inclinação da narrativa a valorizar os comentários inverossímeis, que pecam pela simplificação excessiva e pela falta de análise objetiva dos fatos, como no caso da afirmação sobre a opinião da Enciclopédia acerca dos corvos. Esse aparente descompromisso com o lógico ou com o científico (como dizer que a enciclopédia faz “rodeios”) e com a elaboração da linguagem a

partir do conceito de Belo corrobora o desligamento e o desinteresse da linguagem *gauche* em relação à linguagem sublime comum aos textos literários convencionais.

Além desses, pode-se apontar outros mecanismos que irão promover o rebaixamento que caracteriza a *gaucherie*, dentre eles, a constante presença de imagens de mau gosto, “empobrecidas” ou grotescas. Se, mais uma vez, se estabelecer a comparação entre os procedimentos da *gaucherie* e um padrão considerado tradicional ou consagrado de elaboração, percebe-se que este último possibilita o surgimento de imagens marcadas pelo bom gosto, pela grandiosidade e pela elevação. Ressalte-se, ainda, que, mesmo que tais imagens representem sentimentos ou fatos considerados inferiores, como a inveja, a mesquinhez, o medo ou a traição, por exemplo, ainda assim serão sublimes, ou melhor, serão escolhidas a partir de um paradigma elevado de beleza ou receberão um tratamento estético que dissimulará o baixo. Exemplos disso são incontáveis em toda a literatura universal: a melancolia soturna e a dúvida angustiante de Hamlet são marcadas pela presença da cor negra, com constante ambientação noturna e cenários obscuros; o ato extremo de cegar-se de Édipo é caracterizado pela motivação de um espírito nobre; e a própria suspeita inquietante da presença do Diabo em *Grande sertão: veredas* chega ao leitor por meio de construções de um lirismo inquestionável.

No caso de “A república dos corvos”, ao contrário, há uma série de imagens de mau gosto que, unidas aos aspectos já mencionados da inserção dos discursos do senso comum e da escolha pela utilização da linguagem cotidianizada, intensifica o divórcio entre os procedimentos considerados sublimes e a *gaucherie*. Pode-se citar, por exemplo, o segundo parágrafo do conto, no qual a resposta do corvo à afirmação da enciclopédia de que corvo é “velhaco e ladrão” revela o intencional baixo nível de linguagem e de atitudes, em que a grosseria da fala é endossada pelo escatológico do ato: “‘Caguei para a Enciclopédia’, diz o Corvo. E para comprovar alça a cauda e, záz, despede um esguicho de cada esbranquiçada.”

(p.9). Embora o início do conto já prenuncie ao leitor que ele não está diante de uma obra que conta com uma linguagem sublime, a fala e a atitude do corvo criam um impacto pelo radical contraste entre um elemento representativo do saber científico e a ação baixa que o desmerece.

Porém, o que talvez seja mais chocante para o leitor habituado às imagens sublimes é a menção à “caca esbranquiçada”. O ato de emitir o “esguicho de caca esbranquiçada”, além de apresentar um apelo escatológico, promove, num primeiro momento, o “empobrecimento” da imagem, já que, após essa atitude, a fala “Caguei para a Enciclopédia” sai do terreno do conotativo e adentra o campo do denotativo. Por outro lado, em um segundo momento, o comentário avaliativo do narrador, “Caca esbranquiçada numa criatura tão negra é que ninguém esperava”, insere um tom derrisório e, ao mesmo tempo, irônico ao confrontar o externo com o interno, ou seja, o ser identitário externo do corvo (negro) e o que ele carrega por dentro (branco). A ironia se instala na ideia veiculada pelo senso comum de que o que está por dentro representaria os sentimentos ou o que se pode chamar de “o verdadeiro eu”. Aqui, evidentemente, essa crença idealizada é totalmente ridicularizada, pois, se por um lado, o confronto “ser x parecer” reintegra a “caca esbranquiçada” ao universo conotativo, por outro, reafirma o rebaixamento, uma vez que a imagem escolhida para simbolizar a dicotomia é justamente o excremento.

Além da ironia, também se pode dizer que tal imagem instaura o aspecto genuinamente cômico, pois, segundo os conceitos de Propp (1992), a comicidade residiria justamente no contraste entre o interno e o externo. Trata-se, ainda, de um tipo de comicidade grotesca, em que a presença dos excrementos simboliza a libertação das regras, seja por sua presença visceral em si, conforme compreende Bakhtin (1987) quando trata do realismo grotesco, seja pelo ato de rebeldia do corvo em expelir a caca esbranquiçada como provocação ao saber instituído representado pela Enciclopédia.

É significativo realçar que o contraste entre o negro e o branco não depõe a favor do corvo, no sentido de redimi-lo internamente pela “brancura”, o que poderia, em outro contexto, significar pureza, candura ou qualquer outro valor positivo atribuído à cor branca. Neste contexto marcado pela *gaucherie*, ao contrário, esse contraste serve apenas de mote irônico para o narrador zombar de posturas ingênuas, numa quase ofensa ou afronta à leitura convencional de imagens já sacralizadas, como é o caso do branco como sinônimo de valores positivos.

Além de estar presente nas imagens, percebe-se essa tendência ao mau gosto e ao rebaixamento também nos temas que compõem o conteúdo narrativo, como nos trechos em que o narrador descreve os hábitos alimentares do corvo, dizendo que a amiga galinheira “[...] o trata sempre com grande estima, oferecendo-lhe pedaços de tripa e outros desperdícios das aves que estão penduradas no tecto.” (p.10-11); ou que ela “[...] estende o comprido gancho com que desprende os galináceos lá do tecto e enfia-o no balde de desperdícios. Tira de lá o seu pedacinho de enxúndia, a sua sobra de tripas, a sua crista de galo, que são os primores que o Corvo Taberneiro tanto aprecia.” (p.18). O detalhamento e a insistência com que o narrador relata essa característica alimentar do corvo obriga o leitor a ultrapassar o aspecto asqueroso da descrição para poder, então, conhecer a amizade entre o corvo e a galinheira, tendo em vista que os dois personagens encontram-se constantemente unidos ao longo da narrativa. Assim como foi visto no capítulo anterior, parece haver também aqui certo prazer em expor o leitor a considerações desagradáveis, em que o prolongamento funciona como componente sádica. Eis aqui mais uma estratégia subversiva que intensifica o modo irônico da escrita, pois realça um tipo de relacionamento inusual, que desvia dos padrões a que o leitor de narrativas está acostumado.

Além disso, o entrelaçamento do olhar do narrador às observações peculiares do corvo Vicente na composição da subjetividade narrativa pode gerar a impressão de que o

narrador é o próprio corvo. Essa sensação perpassa diversos momentos do conto, como em: “‘Pardalinho, anda cá pardalinho’, acena-lhe o bêbado, com a mãozinha e correndo para o agarrar. Pardalinho era o corno do pai dele.” (1988, p.23). Nesse trecho, a extrema convergência das duas subjetividades sugere a junção das vozes praticamente no mesmo foco. Desse processo decorre um efeito de antropomorfização do personagem central, do qual se conhece os pensamentos, sentimentos, preferências, cinismos e humores. Por esse motivo, quando o leitor se depara com a descrição da alimentação do corvo, recebe o impacto do desmascaramento irônico dessa figura quase humanizada. Esse processo acaba por provocar o rebaixamento da própria imagem do protagonista, que fica privado de ser o “herói” da narrativa por seu perfil desagradável e bestial. Pode-se dizer também que o sentimento de asco é reforçado pela insistência do narrador em afirmar que, aquilo que normalmente é repugnante às pessoas, caracteriza uma espécie de banquete para o corvo. Garante-se, com isso, um estatuto de subversão para a imagem daquele que seria o herói da narrativa, e que, a partir de uma perspectiva tradicional de herói, deveria ser marcado por valores sublimes e elevados.

Esse mesmo processo se verifica em relação à imagem dos santos, das lendas e das figuras mitificadas que as compõem. Ao longo da narrativa, todas essas imagens passam por um gradativo processo de rebaixamento, sendo dessacralizadas, ridicularizadas e ironizadas. O deslocamento do eixo dramático para o eixo ridículo é possibilitado pela forma como o narrador estrutura o discurso da narrativa, promovendo o rebaixamento que caracteriza a carnavalização. É o que se nota, por exemplo, nos trechos em que o corvo critica as lendas dos santos de Lisboa, como em: “Mares da eternidade? Mas que é isso, eternidade? Para o Corvo Taberneiro a estória do cadáver já bulia de bichos podres e cheirava mais que pior [...]” (p.13). Essas perguntas podem ser entendidas tanto de forma retórica quanto de forma literal, sendo significativo pensar que qualquer dos casos parece somar-se ao outro na

construção do efeito irônico, já que a descrença da retórica acaba recaindo sobre a descrença na própria idéia de perenidade da figura do herói. Essa desmistificação do herói eterno também se alia à dessacralização dos fatos religiosos, o que pode ser notado tanto pela negação do “milagre” da preservação do corpo do santo quanto pelo enfatiamento do corvo em ouvir a história. Além disso, o fato de se chamar o corpo do santo de “cadáver” e insinuar a sua decomposição – ao contrário do que prega o milagre –, reforça o tom de desrespeito ao caso religioso venerado pelo senso comum; ou seja, retira o véu idealizado que reveste a imagem do santo e o coloca na condição de qualquer ser humano comum, provocando o rebaixamento da imagem santificada, tanto pela dúvida acerca do milagre, quanto por sua aparência repugnante. Assim, pode-se dizer que tanto a imagem do herói narrativo quanto as imagens religiosas vêm cercadas por uma atmosfera dessacralizadora e carnalizada que colabora na sedimentação dos procedimentos ligados à *gaucherie*.

Nota-se, neste conto, que o aspecto religioso constitui-se como matéria-prima recorrente da construção da *gaucherie*, seja pela forma de elaboração da linguagem nos momentos em que os fatos religiosos são assunto em pauta, seja pelas imagens rebaixadas utilizadas para representar tais fatos, o que pode ser observado mesmo em breves comentários do narrador, como em “O corvo em questão chama-se Vicente. Puseram-lhe um nome de santo, que mais quer ele, mas nem assim se mostra lá muito reconhecido.” (p.9). Aqui, tem-se evidenciada a ironia no discurso do narrador, que, em tom de conversa informal, buscando a cumplicidade do leitor, acaba por expor a tensão que se prolongará por todo o conto entre a relevância e a insignificância dos fatos religiosos.

Esse aspecto é verificado nos dois episódios em que se narram as histórias dos santos, momentos em que as imagens “empobrecidas” e a linguagem cotidianizada erigem a atmosfera *gauche*. Os trechos em questão são, primeiro, o que narra a chegada do corpo de São Vicente a Lisboa “[...] por inteiro e muito compostinho, numa barca guardada por dois

corvos [...]” (p.13); e, o outro, a história contada pelo sacristão de que os corvos que acompanharam o mártir “ainda estão vivinhos e de boa saúde” (p.13) na Sé.

Tem-se, aqui, o comentado procedimento que desloca aquilo que seria percebido como dramático para o plano do ridículo graças aos artificios do narrador, que entrelaça ironias, imagens desfiguradas e questionamentos nas malhas discursivas das lendas e casos popularmente conhecidos. Assim, a imagem do corpo incorrupto do santo é rebaixada para “esqueleto”, ideia contraditoriamente ironizada pela expressão “por inteiro e muito compostinho”; da mesma forma, a imagem dos corvos santificados pelo milagre é questionada pela insinuação de falsidade em “[...] consoante se pode ver no brasão da cidade [...]” (p.13) ou “[...] ainda estão vivinhos e de boa saúde e quem os quiser ver que vá aos recantos românicos da Sé [...]” (p.13) – declarações que retomam o dito popular “ver para crer”. O sentido da ridicularização vai sendo maliciosamente construído ao longo dos trechos por meio de recursos como contradições e diminutivos irônicos, expressões coloquiais e repetições, além de comentários como “estes fala-baratos nunca variam no mandar vir” ou “Isto ouviu o Corvo da taberna com os ouvidos que a terra lhe há-de comer, e não se admirou nem contradisse”. Dessa forma, o narrador vai conduzindo o leitor por seu percurso de questionamento irônico e a consequente dessacralização que pontua uma interface com a *gaucherie*.

Tendo em vista os efeitos irônicos sugeridos por esse olhar ambíguo que se mescla entre o corvo e o narrador pela via do discurso indireto livre, é válido citar um comentário de Eco (2007, p.10), ao dizer que “para alguém pertencente a alguma religião não-européia, poderia parecer desagradável a imagem de um Cristo flagelado, ensanguentado e humilhado, cuja aparente feiura corpórea inspira simpatia e comoção a um cristão.”. Desse comentário do crítico italiano depreende-se que as histórias de mártires e sacrifícios, quando não olhadas pela ótica religiosa, podem parecer grotescas, bizarras, absurdas ou mesmo

ridículas. E parece ser justamente esse o efeito causado pela ironia presente no conto, tendo em vista que o discurso irônico atenta para a inverossimilhança, expõe o absurdo do olhar do senso comum e instaura a dúvida.

No relato da lenda de Santo António, a ironia é amparada pelo rebaixamento das imagens e da linguagem, como ao chamar o santo de “um” Santo António, ou ao realizar inserções de oralidade, com expressões próprias da fala popular e coloquial, como em “Aí, chicha, o caso era de arrepiar.” (p.16) e “[...] as vorazes piranhas encarregavam-se de dar sumiço ao Pregador, e ámen, o resto era lá com Deus.” (p.16). Todos esses trechos promovem uma mistura de códigos ao emaranhar, numa mesma frase ou num mesmo período, o discurso do “causo” com o discurso religioso e, ainda, o da própria narrativa em questão.

Também é interessante destacar a forma como a história é apresentada, por meio de uma fórmula consagrada pelos contos de fadas: “[...] era uma vez um Santo António que andava descalço pelo mundo a pregar aos animais, e, pronto, a estória começava assim.” (p.15). A inserção da expressão “era uma vez” apresenta um caráter irônico ao apontar para a ficcionalização daquilo que o senso comum considera real. Além disso, a expressão coloquial “e, pronto, a estória começava assim”, rebaixa o estatuto de sublimidade do contexto, pois demonstra o enfado, a banalização e o caráter repetitivo das lendas.

Há, ainda, a exploração do ridículo, que colabora na dessacralização dos relatos e na instauração do rebaixamento. É o que se nota na fala alusiva à morte do santo: “[...] por confusão ou qualquer outro deslize, em vez de prosseguir no discurso, julgou que tinha recebido ordem para atravessar o rio e logo lhe despontou no pé o tal sangue que apartava as águas [...]” (p.16). Por se tratar de uma história de martírio, o caso pende para o ridículo ao se dizer que o santo se confunde com a ordem de Deus, o que aproxima sua imagem da dos bufões ou personagens de comédias, que cometem equívocos desastrosos e patéticos, constatação que afasta a imagem do santo do universo sublime e a aproxima do cômico. O

acontecimento descaracteriza, ainda, o conceito de martírio, pois é de esperar que o martírio seja imposto por um opositor à causa a que o santo aderiu, o que promove a exaltação das atitudes do mártir e põe em relevo o contexto do sacrifício. Por fim, tem-se aqui uma espécie de “anti-milagre”, pois, já que se tratava de um dom sua capacidade de realizar fenômenos surpreendentes, seria coerente que essa dádiva o prevenisse de incidentes, como o de ser devorado por cardumes de piranhas.

Essa presença do ridículo intensifica-se por meio dos pensamentos do corvo acerca dos santos e mártires: “Mais um cadáver a boiar, pensa o Corvo como resumo. Depois do São Vicente de Lisboa tinha tocado a vez ao Pregador do Amazonas, dois mártires desnorteados, qualquer deles.” (p.16-17). Mais uma vez, nota-se a dessacralização e a ridicularização ao se nomearem os santos de “cadáveres” ou “esqueletos” (p.13). Essa escolha vocabular cria o efeito de enfatizar a morte, o fim e a derrota, sendo reforçada por expressões como “Mais um cadáver a boiar”, “dois mártires desnorteados” ou ainda “a estória do cadáver já bulia de bichos podres e cheirava mais que pior” (p.13). Todas essas colocações desmascaram o sagrado instituído pelo senso comum e negam o fantástico que cerca o milagre e o sobrenatural, gerando, em última instância, o rebaixamento do sublime.

A circunstância discutida soma-se à presença constante de imagens de mau gosto, ligadas a uma estilização grosseira, própria da fala popular, o que distancia, cada vez mais, o tipo de elaboração presente no texto daquela própria dos textos literários. Desse modo, o texto parece constantemente permeado pela sensação de falta de experiência no manejo com a linguagem literária, provocando a impressão de “empobrecimento” estético. No conto de Cardoso Pires, esse aspecto da *gaucherie* se realiza, principalmente, por certa saturação de imagens construídas a partir dos fundamentos da oralidade, do discurso do senso comum e, principalmente, da banalidade. A insistência com que o texto apresenta esses recursos provoca

um efeito de confronto com o leitor, que se vê exposto a esse tipo característico de linguagem e de elaboração.

O excerto que será analisado evidencia a exploração do discurso banal e tautológico que imprime à narrativa a percepção de vazio de conteúdo, soando como “conversa fiada”, numa atitude discursiva que parece almejar apenas gastar o tempo com reflexões infundadas e sem objetivo aparente:

Na realidade, o porco, o suíno, como ela prefere chamar-lhe, um dois três laça, um dois três mate, ai, o suíno é um animal campesino que não olha a luz do sol. Não tem ideologia, o suíno. Tem o chamado olho porcino e se ainda guarda algum respeito por Deus é porque nunca o encontrou. (p.19)

Esse fragmento da narrativa, assim como sua continuação, apresenta uma intensa carga dessacralizadora, seja no nível da linguagem, seja na construção de imagens, tendo em vista que põe em destaque a entronização do banal, do óbvio e do ilógico. Ao iniciar o trecho com a expressão “na verdade”, o discurso assume um tom explanativo de veracidade que, na prática, não se confirma, pois as considerações que seguem à expressão estão calcadas em ideias repetitivas, óbvias e incoerentes. A variedade de termos que se apresentam para caracterizar o porco, tais como “suíno”, “porcino” e a própria palavra “porco”, apenas mascara a redundância, pois os termos continuam girando em torno do mesmo núcleo restrito de ideias. Da mesma forma como ocorre com as palavras, também o conteúdo do discurso mantém o mesmo tipo de considerações: os aspectos negativos do porco, tido aqui como um animal inferior e desagradável. Esse processo repetitivo aparece metaforizado no conto pelo gesto automatizado da galinheira, que faz aderir ao discurso o movimento de seu tricô: “um dois três laça, um dois três mate”, bem como sua interjeição recorrente “ai”.

Além de redundante, o discurso vem impregnado de banalidade, uma vez que a galinheira discorre longamente sobre o porco, procurando argumentar sobre os motivos que a levam a não gostar do animal, de modo que começam a surgir os vazios de um discurso que se perde no nada do conteúdo. A isso se soma o aspecto da obviedade, pois constatações como “o suíno é um animal campesino”, “tem o chamado olho porcino” ou ainda “come tudo o que lhe vier ao dente” funcionam como um amontoado de considerações que nada acrescentam de novo ao texto, contrariando a expectativa de se entrar em contato com um objeto estético de caráter singular. Soma-se a essa ideia o fato de que, na fala da galinheira, surgem palavras que rimam, como “suíno”, “porcino” e “campesino”, o que atribui ritmo ao seu discurso, remetendo ao universo da oralidade, com ditos “cantados” pelo povo.

Não obstante a impressão de extremo desgaste promovida por esses recursos que soam “empobrecidos”, tanto na linguagem quanto no conteúdo, nota-se, ainda, que o texto é contaminado pelo caráter ilógico, em que as considerações começam a atingir o nível do *nonsense*, fato que pode ser observado em constatações como “não tem ideologia, o suíno”, “se ainda guarda algum respeito por Deus é porque nunca o encontrou” ou “o porco sabe que é porco mas não se importa”. Esse aspecto parece desafiar ainda mais os modelos considerados sublimes, o texto fica às voltas com o que poderia facilmente ser chamado de “tolices”. Contudo, o caráter consciente desse desafio faz entrever a ironia que se esconde por trás desse aparente quadro de nulidades.

O caráter *gauche*, portanto, mobiliza várias instâncias de desgaste da linguagem, desde o banal e o senso comum – tendo em vista que a imagem do porco ligada ao que é ruim, sujo ou inferior é já de domínio comum e remonta de datas longínquas – até a exploração do óbvio, do trivial e do clichê, num procedimento que remete à linguagem fática. Daí dizer que tais constatações apresentam um caráter auto-referencial, pois carregam em seu bojo uma profunda ironia em relação ao próprio processo de construção da narrativa, que, em si,

também realiza um percurso fático de desfiar uma trama de discursos, fatos e diálogos aparentemente banais e sem propósito definido.

De fato, a maior parte dos recursos até agora apontados como constituintes da linguagem *gauche*, como a presença dos discursos do senso comum e da oralidade, ou o aparente “empobrecimento” da linguagem e das imagens, soma-se a um exagero de fios e caminhos discursivos que vão sendo abertos aparentemente sem conexão delineada ou bem definida, o que cria um efeito de teia infinita na narrativa que somente revela seu caminho já ao final do conto. Dessa maneira, o narrador emaranha o leitor nessa confusa trama de fios, numa atitude que remete às estratégias narrativas de Sherahazade, justapondo, ou até mesmo sobrepondo, uma história à outra, bem como um discurso ao outro. Essa sucessão incessante de eventos cria um efeito de relato em que nenhum dos acontecimentos é fundamental à trama a ponto de desestabilizar o equilíbrio narrativo, a não ser o episódio em que a galinheira aborrece o corvo. Tal procedimento acaba por retardar o clímax, valendo-se de um falso processo de banalização da narrativa, pois, até a proximidade de seu final, o conto parece gravitar em torno de simples anedotas e casos do cotidiano¹².

Até que se atinja esse final, o discurso caminha por uma profusão de clichês (como a imagem do “coração universal” da galinheira, que aparece no conto como o centro da vida e dos sentimentos), de imagens rebaixadas (como comparar a galinheira a uma “gata gorda de bigodes assanhados, uma bichana doméstica”, p.10) e ridicularizações de circunstâncias que poderiam ser tidas como dramáticas (“recebe-o com um sorriso e muda logo para o trágico, levando a mão ao peito e voltando os olhos para o céu: ‘Sabes, vizinho, este meu coração...’ Com isso quer dizer muita coisa, o Corvo sabe.”, p.11). Tais procedimentos solidificam esse universo de banalidade e falta de beleza artística na

¹² Retomando o que foi dito a respeito dos contos de Dalton Trevisan, também aqui se pode falar no caráter de *fait divers*, tendo em vista esse procedimento de promover a inserção de pequenas narrativas, de tom corriqueiro, na trama da narrativa maior.

construção literária, preparando o terreno para a criação de uma imagem-clichê que se torna chave para a leitura da ironia do texto: “Mas isso não passa de aparência porque, coitada, o que a consome é aquele coração que Deus lhe deu, um coração tão grande e universal que não lhe cabe no corpo.” (p.10). Um dos pontos fundamentais a ser ressaltado na análise dessa imagem-clichê é a dicotomia que ela estabelece entre o “ser” e o “parecer”, dicotomia que se estrutura não apenas a partir do personagem da galinheira, mas em quase todos os elementos da narrativa. Esse contraste irônico que se estabelece entre essência e aparência enfatiza uma questão que, de maneiras diversas, despontou por toda a narrativa, de forma mais ou menos evidente: a identidade.

Embora fulcral para a interpretação do conto, nota-se que a discussão acerca da identidade torna-se opaca graças à convergência de elementos “rebaixados” e “empobrecidos” que se sobrepõem e sufocam a reflexão séria. Esse procedimento autoconsciente exige do leitor não apenas que ele ultrapasse a aparência de “inabilidade” estética, como já foi mencionado, mas também que ele rejeite a leitura superficial e resgate, das entrelinhas do discurso irônico, a real tendência crítica da narrativa. Relacionada à questão da identidade, constata-se a dicotomia entre “ser” e “parecer” na figura do corvo, seja pela aparência física, seja por sua nomeação, seja por sua própria natureza de ave com as asas cortadas. Toda essa rede de oposições que se forma em torno tanto do corvo quanto da galinheira representam, em última instância, um contraste disseminado por toda a sociedade na qual o corvo se insere. Representada por uma Lisboa mitificada e anacrônica, que funciona como um microcosmo de Portugal, evidencia-se a crítica acerca do povo que vive de suas lendas do passado e parece não conseguir se inserir no presente.

A insistência em se referir aos santos e lendas, aos feitos históricos perdidos em tempos longínquos, mas que amarram a ação futura apenas pela certeza de um passado de glória, é marcadamente ironizada pelo discurso do narrador que, ao se entrelaçar ao olhar

crítico e consciente do corvo, representa, pela própria estrutura sintática repetitiva e paralelística, uma espécie de “sina” ou “maldição” a que o povo português parece estar submetido, como se observa a seguir:

Está farto de corvos históricos, está farto da barca do São Vicente que anda a navegar de boca em boca sempre que se fala de Lisboa, está farto de a ver por toda a cidade com aquelas duas aves desavergonhadas, desenhada em estandartes, talhada na pedra dos chafarizes públicos, reproduzida em porta-chaves e em guias turísticos, recortada em chapa de ferro nos candeeiros das avenidas engalanadas. Farto dessa fantochada, pois então, fartíssimo. (p.14).

A ironia se estabelece, evidentemente, a partir da própria repetição, por parte do corvo, de que está farto de repetições. Apesar de seus protestos, a narrativa é, em si, composta por uma sucessão de repetições, seja das lendas, das ações e comentários, como, em um grau mais complexo, da própria problematização que se faz em torno da identidade do povo português.

Nesse sentido, quando o narrador se refere à galinheira dizendo que ela “[...] preenche o tempo a dar à agulha e contar um dois três laça, um dois três mate, para se esquecer de outros tempos.” (p.10), inicia-se um processo de ressignificação da imagem da galinheira que começa a assumir delineamentos que serão verificados nos parágrafos finais do texto. Como já foi brevemente mencionado, ao longo de todo o conto, o personagem apresenta uma postura que pode ser relacionada ao sentimento do povo português no que diz respeito à tensão que se estabelece entre o passado e o presente de seu país: por um lado, um sentimento épico que perpassa a História (“um coração tão grande e universal que não lhe cabe no corpo”, p.10); por outro lado, o contraste entre a fixidez (da cadeira de balanço) e o desejo de se deslocar, de movimentar-se para além daquele ponto (“como se procurasse dar ar

ao peito ou, então, como se tomasse balanço para se projectar pelos ares, rumo a Deus Nosso Senhor.”, p.10).

Contudo, no caso dessa narrativa intensamente marcada pela *gaucherie*, a relação estabelecida entre a imagem da galinheira e a representação de Portugal funciona mais como um rebaixamento da imagem do país, do que como um convite à exaltação. De fato, ao se considerar por esse ângulo, a imagem da galinheira que faz malhas para “crianças desvalidas” com “lã angorá tão mimosa”, sobrevoada por “cadáveres depenados” (p.17-18), acentua o carácter irônico e de mau gosto, tendo em vista que o personagem fica associado à descrição de um ambiente repugnante e decadente. Some-se a isso o aspecto paradoxal que se estabelece entre o tom positivo e de vitalidade sugerido por palavras como “crianças” ou “mimosa”, e a repulsão de “cadáveres depenados”. Esse contraste, em última instância, aponta, mais uma vez, para a dicotomia entre passado (representado pelo signo “cadáveres”) e presente (representado pelo signo “crianças”).

Se se prosseguir na linha de comparação entre a galinheira e Portugal, percebe-se que a morte do personagem, marcada pela frase “Seu coração universal parou” (p.26), soa como um prenúncio agourento a assombrar a História do país. Contudo, os comentários que seguem – “[...] de olhos abertos como se seguisse em frente, como se continuasse a ondular ao compasso das agulhas [...]” (p.26)– também evidenciam que se trata de uma morte que tende a passar despercebida, a camuflar-se, ou, ainda, a ser negada.

O excerto final, reproduzido a seguir, amarra os diferentes fios discursivos que se entrelaçaram ao longo de toda a narrativa, além de consolidar o mencionado carácter de repetição que rondou todo o conto: a morte da galinheira e sua descoberta pelo corvo reproduzem, parodicamente, a chegada do corpo de São Vicente à Lisboa. Contudo, convém ressaltar que todo o aspecto de “desfiguração” estética que foi sendo construído, seja com a linguagem aparentemente “empobrecida”, seja com as imagens rebaixadas, ou outros

procedimentos ligados à *gaucherie*, acabam por atribuir um caráter de mau gosto à cena final, que poderia ser tida como sublime, não fossem os sucessivos “desvios” constatados:

“Morta”, desata ele então a grasnar, arremessando-se de salto contra as paredes, contra o tecto, contra as aves degoladas que se alinham ao fundo da sala. Num golpe, finca as garras no alto espaldar da cadeira e desata a gritar por socorro.

Vem gente, vem polícia, vem o bairro, mas ele, Corvo, não despega. De bico afiado e a bater as asas mantém-se à cabeceira da defunta, não consentindo que ninguém lhe toque e lançando, num cracrá aflitivo, a mais íntima e pessoal de todas as suas vozes.

Dizem que ainda hoje lá está.

Fim (p.26).

Aqui, pela primeira vez, o corvo Vicente parece finalmente assumir uma identidade animal de corvo, demarcada por ações como grasnar, arremessar-se de salto ou emitir o “cracrá aflitivo”, que é “a mais íntima e pessoal de todas as suas vozes”, ao mesmo tempo em que a morte da galinheira vai amalgamar-se à lenda de São Vicente. De acordo com a análise de Piteri (2007, p.223), ao assumir as ações habituais de ave e fincar-se no espaldar da cadeira, o corvo “[...] incorpora o papel que a lenda sempre lhe destinou, sendo representativo nesse sentido o local que passa a ocupar, vigiando o corpo sem vida da galinheira.”. Essa transposição do conto para a feição de lenda é marcada ironicamente pela frase “Dizem que ainda hoje lá está”, observação que contém a ironia auto-referencial ao sugerir que mais uma lenda com pássaros eternos se faz, além de, novamente, promover o questionamento da singularidade da narrativa, relacionando-a ao discurso dessa forma narrativa, principalmente com o arremate “Fim.”. Surge da palavra “fim” uma dupla possibilidade de leitura, que, ainda segundo Piteri (2007, p.224), se, por um lado, confirma “[...] o fechamento indiscutível e desolador da lenda, que continua sempre atuante, apesar do

vazio que retém, por outro lado, não deixa de ser um alerta para o leitor, uma maneira de induzi-lo à reflexão [...]”

Os recursos apontados, enfim, revelam como o procedimento da *gaucherie* perpassa as estruturas e a linguagem narrativa e configura-se como uma das bases de constituição do conto. Assim, “A república dos corvos” parece concretizar em seu projeto estético aquilo a que Barthes (1990, p. 152) se refere quando afirma que “o que perturba a ordem é o que está *demais*, em demasia, fora de seu lugar [...] (a arte, a preguiça, a pulsão, a sensualidade, a ironia, o gosto: tudo o que pode ser percebido pelo intelecto como catástrofes estéticas)”.

3.2. BUFÓLICAS

Da mesma forma como se observou em *A república dos corvos* (1988), também a obra *Bufólicas* (2002), de Hilda Hilst, consiste em uma espécie de manifestação “anômala” dentro da trajetória da autora, tendo em vista o aproveitamento de uma linguagem extremamente coloquial e de mau gosto, chegando mesmo a ser grosseira e indecorosa. Vale dizer que o projeto de escrita da autora sempre se destacou pela inovação e Maria Heloísa Martins Dias afirma que

Na verdade, o texto de Hilda Hilst, seja poesia ou prosa, desde sua estreia no cenário literário brasileiro, mostrou-se perturbador em virtude do posicionamento singular do sujeito dessa escrita voluptuosa, no tocante aos temas de sua auto-sondagem e aos processos experimentais que a colocam em jogo. (DIAS, 2009, p.23)

Pode-se dizer, portanto, que, embora *Bufólicas* se distancie da produção lírica anterior da autora, guarda em comum com o conjunto da obra o fato de ser impactante e desafiadora de uma leitura convencional.

Composta por sete poemas narrativos, com seu conteúdo e personagens baseados nos contos maravilhosos tradicionais (histórias de reis, rainhas, fadas, bruxas, anões etc), a obra adiciona à sua estrutura a “moral da estória”, elemento característico das fábulas e que, como o próprio nome revela, pretende extrair da história exemplar um ensinamento moral ou uma lição de conduta para a vida do leitor. Embora *Bufólicas* seja composta por elementos tão familiares, o estranhamento e o choque se fazem logo na leitura dos primeiros versos de quaisquer dos poemas, graças à incorporação de elementos que ligam a obra ao procedimento da *gaucherie*, a saber: o tom excessivamente coloquial, a linguagem chula, a descrição grotesca dos personagens e a apresentação de situações desagradáveis, vulgares e, muitas vezes, asquerosas. Veja-se o excerto a seguir, que apresenta os primeiros versos do primeiro poema do livro, chamado “O reizinho gay” (2002,p.11):

Mudo, pintudão
O reizinho gay
Reinava soberano
Sobre toda a nação.

Já nesses versos percebe-se a tendência que irá percorrer toda a obra: presença frequente de redondilhas (composição métrica características de manifestações poéticas populares) ou versos de métrica aproximada à da redondilha; vocabulário chulo acrescido de elementos que conferem ainda mais coloquialidade ao texto (neste caso, aumentativos e diminutivos); escolha vocabular que parece criar uma caricatura de rima; esvaziamento da

densidade discursiva por meio de recursos como a banalização do conteúdo e a redundância (representado, aqui, pela ideia de que o *rei reinava soberano* sobre a *nação*).

Colaborando na composição da atmosfera *gauche*, nota-se nos textos certo deslocamento temporal que parece incoerente se dividido em uma perspectiva que contraste a ambiência com o discurso: se, por um lado, a obra apresenta um vocabulário marcado por coloquialismos e gírias contemporâneos (tomando o todo da obra, pode-se citar expressões como “tipinho gay”, “bichona peluda”, “focinho de tira”, “ah, é, negão?”, dentre outros), por outro lado, tem-se uma ambientação medieval que aparece em desacordo com tais manifestações discursivas. Evidentemente jocoso, tal procedimento materializa a ironia em relação às rígidas normas de adequação dos gêneros e estilos que habitualmente se espera encontrar em determinados tipos de texto, sendo, nesta obra, os contos de fadas. A partir desse dado, é possível perceber certa semelhança entre os poemas que compõem a obra e os textos analisados por Bakhtin (1987) ao tratar da cultura popular na Idade Média e no Renascimento, seja pela contextualização medieval, seja pela parodização de elementos existentes na tradição literária popular séria, ou, sobretudo, pela manifestação do realismo grotesco, em que se exalta a materialidade fisiológica do corpo.

Esse último elemento é enfatizado quando se observa que todos os poemas que compõem a obra tratam de alguma forma de anomalia física sexual ou moral dos personagens: o rei é gay e acha desnecessário proferir qualquer palavra, pois reina apenas pela imposição de seu órgão sexual gigantesco; a rainha vive triste porque não possui pelos em suas partes íntimas, mas resolve seu problema tornando-se amante do mascate excessivamente peludo; a maga pune e tortura os habitantes da aldeia, sempre utilizando algum artifício sexual ou coprológico; Chapeuzinho Vermelho descobre que sua Avó, que é cafetina, costuma sodomizar o Lobo gay; o anão, deprimido por ter um órgão sexual demasiadamente grande, pede a Deus um milagre e acaba sem o órgão; a cantora excita os homens da aldeia com seu

canto e acaba punida pelas esposas, que estão exaustas por satisfazer os maridos excitados; a fadinha lésbica vira homem todas as noites para manter relações sexuais com os habitantes da vila, até ser sequestrada por um estranho musculoso.

A partir de tais enredos¹³, é possível perceber que a noção de “moral da estória” figura na obra de forma irônica e até satírica, seja pelo fato de os próprios ensinamentos morais que se apresentam serem subvertidos (como no caso do poema sobre a maga, em que a moral da história apresentada ao final é “Se encontrares uma maga (antes / que ela o faça), enraba-a.”, 2002, p.20), seja pela hipocrisia de se falar em moral a partir de poemas tão ligados a aspectos imorais. Portanto, já esses primeiros comentários procuram demonstrar que *Bufólicas* é chocante de qualquer que seja a perspectiva pela qual é observada, conseguindo provocar, em suas camadas temática e imagética, impacto semelhante ao que se refere Friedrich sobre o extrato sonoro da lírica moderna: esta “[...] gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade [...]” (1991, p.15) ou, ainda, “[...] para que esteja protegida do banal e provoque o gosto banal, deve ser bizarra.” (p.44).

Em *Bufólicas*, esse impacto se dá, em princípio, porque sua linguagem estabelece o primeiro contraponto para o leitor que vem da leitura da produção lírica anterior de Hilst: conhecida por seu forte potencial imagético e sua capacidade de criar o Belo por meio de uma linguagem quase sufocantemente intensa, a obra da autora apenas conhece o rebaixamento a partir de sua trilogia erótica, à qual se soma *Bufólicas*. Nesse sentido, convergem as palavras de Queiroz que considera:

[...] a aposta que Hilst faz na desconstrução visceral do bom tom e da literatura morna em favor de um discurso de altíssima voltagem lírica, cuja pungência maior advém do encontro de estilos em que o escatológico, e

¹³ Autoriza-se a falar em enredo, neste caso, pois, além de os poemas serem narrativos, há ainda uma percepção da crítica de que as obras obscenas de Hilst constituem-se como “exercício de estilo” (PÉCORÁ, 2002, p.8) ou como “anarquia de gêneros” (PÉCORÁ, 2005), favorecendo a permeabilidade da fronteira entre os gêneros e suas características.

mesmo o coprológico, se leem como contraface do mesmo movimento lírico. (QUEIROZ, 2005, p.2)

De fato, corroborando essa afirmação, pode-se dizer que Hilst apresenta, em sua poesia satírica, uma potência destrutiva em igual grau de intensidade ao da potência lírica em sua produção anterior. Essa potência destrutiva vem por meio de uma linguagem que se afasta da expressão lírica tradicional e promove uma mistura de registros linguísticos que transgride a noção convencional de uniformidade e bom gosto, começando, assim, a aproximar-se das manifestações da *gaucherie* discutidas neste trabalho. Esse fato pode ser notado em poemas como “O anão triste” ou “A Chapéu”, em que a profusão de registros e discursos promove um efeito ao mesmo tempo irônico e incômodo de deslocamento, acúmulo e mistura.

Em “O anão triste”, nota-se claramente a mistura de registros linguísticos diversos, o que cria uma sensação de desequilíbrio e desarmonia na composição do discurso. Essa mistura engloba desde a manifestação de um registro culto e elegante (com o uso de expressões como “um douto bradou” ou “partes pudendas”) somado a um registro relativamente arcaico, encontrado apenas em alguns tipos de linguagem, como, neste caso, a litúrgica (com o uso dos pronomes “vós” e “vossas” e a conjugação do verbo nessa pessoa do discurso), até a manifestação de um registro extremamente coloquial e popular, com o uso de contrações (“pras”) e a reprodução na escrita da forma falada (“contá”), além do uso de gírias (“grana em penca”), palavreado sexual chulo (“pau”, “rodela”), regionalismos (“estrovenga”, “porongo”) e a manifestação de um discurso grosseiro e politicamente incorreto (como “além do chato de ser anão” ou “ah, é, negão?”).

O mesmo se observa no poema “A Chapéu”, no qual a imagem dos personagens tradicionais do conto infantil é invertida e essa alteração é também representada pela linguagem: vê-se, aqui, que a Avó e a Chapéu, que são cafetinas do Lobo, possuem uma linguagem extremamente vulgar e grosseira, enquanto o Lobo, que é o “ganha-pão” das duas,

sendo caracterizado pela menina como uma “bichona peluda”, utiliza-se de uma linguagem caricatamente erudita, em versos como: “Que discussões estéreis / Que azáfama de línguas! / A manhã está clara e tão bonita! / Voejam andorinhas / Não vedes?” (p.24).

Percebe-se, com os dois exemplos citados, a grande quantidade de manifestações de registros linguísticos que se misturam sem muita harmonia ou coesão no discurso poético, culminando em uma impressão de texto composto por meio de cacos que, ao contrário de um mosaico, apresentam-se de forma desajustada e banalizada, tendo em vista que essa mistura não evidencia, em princípio, nenhuma razão de estar daquela forma organizada. Assim, pode-se dizer que, em um primeiro momento, esse processo mina a potência lírica e promove a impossibilidade de fluidez e beleza na linguagem. Contudo, uma leitura crítica, valendo-se da *gaucherie* como aporte teórico possível, lança luz sobre a ironia em relação à determinada expectativa acerca da linguagem literária.

Além dos registros populares citados nos exemplos, há ainda, na obra, a presença de expressões que reproduzem o falar das classes menos instruídas, principalmente das que vivem em regiões sertanejas ou interioranas. Manifestações dessas são encontradas no poema sobre a fadinha Filó, no qual se veem expressões como “Famosa nas Oropa”, “Um arrepião nos meio” ou “Revirando os óinho”. O que é curioso comentar, e que interessa especificamente para este trabalho, é o fato de que tais variações de linguagem parecem não obedecer a uma lógica de ocorrência, pois não há uniformidade nem constância em sua presença no discurso: os registros de linguagem alteram-se de culto para popular, elegante para vulgar, passando do uso de palavras arcaicas para o uso de palavrões ou gírias sem que haja uma motivação concreta evidente determinada pela própria lógica de construção do texto ou pela necessidade da circunstância apresentada. Assim como se deu nas obras dos outros autores aqui analisados, também na obra de Hilst esse processo cria em torno dos poemas uma impressão de algo que foi “mal feito” ou, ainda, de algo que se tentou fazer bem feito mas não

se conseguiu. Assim, propositadamente *gauche*, esse recurso figura extremamente irônico e desafiador para o leitor acostumado às manifestações tradicionais de lirismo.

Um elemento que reforça a inserção dos registros populares é o ritmo de alguns dos poemas, que remete ao mesmo esquema rítmico das canções dos repentistas ou dos cordéis nordestinos, devido à já comentada metrificação de tendência popular, com redondilhas ou versos metricamente semelhantes. Em relação a esse aspecto, pode-se dizer que a proximidade com as canções ou trovas populares figura, de certo modo, coerente com o contexto dos poemas, tendo em vista que os contos de fadas, matéria-prima dos poemas, também são caracterizados por se tratar de um tipo de manifestação popular, embora de épocas, culturas e regiões diferentes. Esse aspecto reforça ainda mais o paralelo entre os poemas de *Bufólicas* e as produções cômicas populares das quais fala Bakhtin, pois nestas, assim como nos poemas, também figuram expressões de linguagem e estilo caracteristicamente ligados à cultura e ao gosto do povo.

Além desse aspecto, outro elemento que os aproxima é a escolha e o tratamento dos temas, que também apresentam uma forte carga de transgressão cômica, tendo em vista os enredos de caráter derrisório e grotesco. No caso do poema sobre o anão triste, a comicidade se dá a partir do pedido do anão Cidão para que Deus o liberte do infortúnio de ter um órgão sexual demasiadamente grande. Esse efeito transgressor se manifesta, primeiramente, na explicação dada para o pedido, ocasião em que o eu-lírico-narrador utiliza-se de palavras e expressões chulas para revelar que o excesso de comprimento do órgão impedia o anão de manter relações sexuais: “Além do chato de ser anão / Nunca podia / Meter o ganso na tia / Nem na rodela do negrão.” (2002, p.25). Note-se que os personagens estão sempre às voltas com problemas ligados a anomalias ou desvios sexuais, o que configura como tema recorrente da obra. A esse respeito, vale fazer uma intersecção com as discussões trazidas por outra obra de Hilst, chamada *Do desejo* (2004), assim analisada por Elaine Cristina Cintra:

De uma maneira geral, os poemas apontam para dois desejos: o do outro, carnal, sensorial; e o do Outro, do intangível, fonte inesgotável de angústia. Só há desejo se há o outro/Outro. Nesse confronto, o Outro sempre vence, colocando-se adiante, de maneira inalcançável ao eu-lírico. Diferente desse, o outro está à mercê da satisfação corporal, e o jogo sagrado-profano fica marcado não só pelas imagens que o permeiam, mas também pelo vocabulário, que, às vezes, desce de uma eloquência alta e erudita para termos de baixo calão. (CINTRA, 2009, p.51)

Se se tomarem os apontamentos de Cintra como base, pode-se dizer que, no caso de *Bufólicas*, não há o *Outro*, mas apenas o *outro*, pois que os poemas estão às voltas com a satisfação do corpo, e não da alma. Neles, o desejo se direciona a uma expressão quase instintiva e animalesca de satisfação das necessidades mais depravadas e bizarras, tendendo mais à expressão sexual fisiológica e grotesca de que fala Bakhtin do que à satisfação de uma angústia existencial que poderia se materializar na carne do outro ou mesmo na carne-palavra. Essa constatação corrobora o já comentado desvio sofrido pela obra obscena em relação à produção geral da autora, que parece transferir para o corpo da linguagem o que *Bufólicas* traz como corpo grotesco, para utilizar mais uma expressão de Bahktin.

Ainda acerca do poema em análise, observa-se que o caráter cômico transgressor se completa quando o anão resolve fazer a promessa que consiste em dar “grana em penca” para as igrejas de Deus, caso seja libertado do órgão gigante. Aqui, a ironia se instaura pela sequência dos versos que criam um encadeamento de causa e efeito: “Prometo grana em penca / Pras vossas igrejas. / Foi atendido.” (p.26). Percebe-se que a sequência estabelecida sugere que a simples menção ao dinheiro fez com que a promessa fosse imediatamente atendida, possibilitando a leitura irônica da relação comercial do personagem com a instituição religiosa, tipo de humor bem ao gosto da comicidade medieval, mas que se mantém até a contemporaneidade.

Apesar desse último ponto observado, algo que chama a atenção no caso específico do poema é que, por ter como substrato os contos de fadas, não é convencional a presença da figura do Deus cristão. De fato, no universo mítico dos contos maravilhosos, as forças sobrenaturais superiores, que interferem positiva ou negativamente na vida das pessoas, geralmente são representadas por seres também míticos, como fadas, bruxas, magos, dentre outros. Assim, há também aqui indícios da manifestação da *gaucherie*, pois o texto cria a impressão de falta de domínio do código que rege os contos infantis. Contudo, como já se deve ter notado por todos os comentários que envolvem a arte *gauche*, essa impressão é propositadamente falseada para se abrirem brechas de questionamento e ironia, seja do conteúdo tratado, seja da percepção do leitor.

Cabe ainda intensificar a discussão acerca dos aspectos grotescos e de mau gosto que se apresentam insistentemente na obra de Hilst. O mau gosto é trazido, em grande parte, por meio do vocabulário utilizado pelo enunciador. Trata-se de um vocabulário cujas escolhas tendem à vulgaridade e à grosseria, em especial quando se trata da nomeação dos órgãos genitais ou da descrição dos atos sexuais. Embora sejam abundantes os exemplos nos poemas, serão citados aqui alguns que parecem caracterizar certas obsessões, a saber, os diversos nomes para designar o órgão sexual masculino – como bronha, mastruço, ganso, nabo, porongo e estrovenga, dentre outros –, além da junção dessas palavras com outras para especificar o ato da sodomia – como “um buraco negro para raspar o ganso”, “meter o ganso na rodela do negrão”, “tomar um bastão no oiti”, dentre outros. Nota-se, com esses exemplos, que o mau gosto se manifesta no sentido de atribuir sempre um caráter pejorativo, agressivo ou vulgar às alusões sexuais, coibindo qualquer possibilidade de criação de um clima de sensualidade. Na verdade, os poemas parecem substituir a sensualidade por uma expressão primitiva e impulsiva da sexualidade, a partir da qual as escolhas lexicais levam a um

desequilíbrio do que é próprio do corpo e da sexualidade por meio da inserção de imagens que relacionam o ato ou os órgãos sexuais a elementos externos ao humano.

Essas imagens de mau gosto culminam na construção do caráter grotesco da obra, tendo em vista que, por um lado, se estabelece uma associação ao que Kayser (1986) denominou como mistura de domínios, pois une o humano ao animal e ao inanimado; por outro, faz-se referência ao que Bakhtin (1987) considera ser a exaltação da expressão material e corporal. Enfatiza-se, contudo, que embora haja a mistura de domínios proposta por Kayser, esta não assume um caráter assustador ou inquietante, como interpretava o teórico, mas sim representa a natureza instintiva e material de que fala Bakhtin.

Uma observação mais detalhada de cada poema evidencia que há diversos tipos de manifestação do grotesco. Um dos mais recorrentes é o que diz respeito às anomalias dos órgãos sexuais, em especial do pênis. De fato, a menção ao pênis demasiadamente avantajado aparece em diversos textos, sendo sempre caracterizado como um instrumento de poder ou mesmo de opressão, seja para os outros (como no caso dos poemas do reizinho ou da cantora), seja para o próprio portador do falo (como o anão do poema já comentado). A mistura de fascínio e temor que marca a relação do ser humano com o falo é das mais antigas. Registros dessa ordem podem ser vistos em obras de arte e ensaios filosóficos ao longo dos séculos. A esse respeito, Eco afirma que:

Desde a mais remota Antiguidade, o culto do falo uniu as características da obscenidade, de uma certa feiura e de uma inevitável comicidade. Típica disso é uma divindade menor chamada Príapo [...], dotada de um órgão genital enorme. [...] Era certamente obsceno, era considerado ridículo justamente em razão daquele membro exorbitante (não é por acaso que ainda hoje o priapismo é uma doença) e não era tido como belo: era, aliás, definido como *amorphos*, *aischron* (feio), pois desprovido de forma justa. (ECO, 2007, p.132)

É possível, então, dizer que a imagem de Priapo problematiza a relação do ser humano com a sexualidade, pois, embora o falo encarne um ideal de prazer e poder, sua desmesura relativiza a beleza desse ideal, conduzindo-o a uma expressão ridícula. Portanto, os comentários de Eco dialogam com a sensação gerada pela presença do falo na obra de Hilst: ao contrário de representar a masculinidade de forma sensual, o órgão desproporcional é sempre visto como algo intimidador, embora provoque encanto pelo seu tamanho – como no caso do reizinho que se permitia estar mudo e reger apenas com o poder do falo –, ou mesmo como um estorvo – como para o anão, que não conseguia parceiros sexuais que aceitassem o tamanho de seu órgão. No contexto da obra, essas relações geram um efeito de humor justamente por lidarem com circunstâncias absurdas e tabus, que colocam os personagens em situações constrangedoras e burlescas.

O grotesco em *Bufólicas* também se manifesta por meio de outros tabus sexuais, como a zoofilia, presente no poema sobre a cantora gritante, que é punida pelas esposas da aldeia pelo crime de excitar os maridos com seu canto: exaustas por terem que lidar com a excitação dos homens, as mulheres da vila resolvem silenciar a cantora usando como instrumento o órgão sexual do jumento Fodão. Aqui, o grotesco se apresenta tanto pela menção ao órgão enorme quanto pela junção sexual entre humanos e animais, elementos que afastam o texto de uma expressão convencional de sexualidade e direcionam a história para o eixo dos desvios e das perversidades.

O desequilíbrio da aparência também pode ser matéria do grotesco no poema sobre a rainha careca: triste por não possuir pelos nos seus órgãos sexuais, a rainha encontra consolo ao se entregar ao mascate peludo, que arranca os pelos do próprio peito e os cola no corpo da rainha com a saliva dos beijos. Mais uma vez, o grotesco e o ridículo se manifestam pela desproporção da forma, mas, neste caso, não pela demasia, e sim pela falta. Trata-se do que Eco (2007, p.19) denomina como o “feio formal”, que seria o “desequilíbrio na relação

orgânica entre as partes de um todo.”. Ironicamente, na obra de Hilst, esse desequilíbrio se manifesta não apenas na forma física, mas também nas ações burlescas e exageradas dos personagens (como a atitude do mascate), evidenciando, novamente, que as preocupações dos personagens giram sempre em torno de questões de ordem física e sexual.

Nos exemplos apresentados, vê-se que a *gaucherie* se faz presente pelo rebaixamento que se opera em relação à estrutura tradicional dos contos de fadas, processo que parte da paródia ou da sátira e contamina todas as instâncias textuais, seja a estrutura, a linguagem, o conteúdo ou mesmo a ideologia veiculada no discurso. O produto obtido é uma espécie de caricatura mal feita e grotesca, que em quase nada se assemelha aos contos tradicionais. Nesse sentido, a conhecida singeleza que, na modernidade, assumiram as narrativas maravilhosas, tantas vezes contadas às crianças, é fortemente transgredida e assume ares de um grosseiro repertório de obscenidades e situações de mau gosto, nas quais os personagens tradicionais dos contos infantis, frequentemente relacionados a valores positivos, como o príncipe ou a rainha, são transformados em seres de comportamento escandaloso, provocativo e até asqueroso.

Essa aparente falta de domínio da estrutura do conto maravilhoso permite a fraude dos elementos associados à narrativa, pois as histórias assumem o caráter de *locus* privilegiado para o desfile de perversidades sexuais e para a celebração de uma linguagem chula e rebaixada. Colaboram para atingir esse efeito de sentido a subversão da moral da história, a desestruturação do caráter edificante das narrativas, o desfecho anticatártico presente na maioria dos poemas e a anulação da exemplaridade dos personagens. Todos esses aspectos relacionados promovem um rebaixamento da expressão literária, pois descaracterizam o gênero de base e subvertem suas especificidades linguísticas e estruturais, permitindo a identificação do caráter *gauche*.

A leitura da produção crítica sobre a Hilda Hilst permite desvendar o fato de que tais efeitos desestabilizadores constituem-se como marca da sua produção literária, ainda que cada obra traga suas experimentações de maneira diversificada. Nesse sentido, vista sempre em meio à produção dita “obscena” da autora, e até certo ponto ofuscada pela trilogia erótica em prosa, *Bufólicas* é geralmente nomeada (ou classificada) com o aposto “poesias satíricas”. Por isso, os próprios termos “obsceno” e “satírico” merecem aqui uma observação mais detida para que se compreendam as engrenagens que movem obra tão peculiar.

Convém mencionar que, além do caráter satírico, a obra apresenta também contornos paródicos, o que, na verdade, é mais imediatamente notado que a sátira. Como foi visto, por se tratar de uma obra em versos que tem como substrato a tradição dos contos de fadas e das histórias maravilhosas, a expectativa inicial de se deparar com as histórias moralizantes e até edificantes é fortemente subvertida por meio de uma apropriação que mantém, da base reconhecível das narrativas maravilhosas, apenas uma rudimentar caricatura de personagens e ambientações. Se se recordarem as considerações de Propp (1992, p.87) acerca da paródia, será possível visualizar na obra de Hilst aquilo que o teórico nomeou como “fragilidade interna” do objeto parodiado, tendo em vista que a aparência de contos de fadas se mantém apenas no momento inicial da leitura, sendo logo em seguida substituída pela subversão. Evidencia esse processo contundente e imediato de subversão o início do poema “A Chapéu” (p.23), que tem como base um dos mais conhecidos contos infantis, “Chapeuzinho Vermelho”:

Leocádia era sábia.
 Sua neta “Chapéu”
 De vermelho só tinha a gruta
 E um certo mel na língua suja.
 Sai bruaca
 Da tua toca imunda! (dizia-lhe a neta)
 Aí vem Lobão!
 Prepara-lhe confeitos

Carnes, esqueletos
 Pois bem sabes
 Que a bichona peluda
 É o nosso ganha-pão.

O trecho citado permite perceber que o conto original se faz reconhecível por elementos como “chapéu”, “vermelho”, “neta” e “lobo”. Entretanto, já de início se nota que a história nada tem em comum com a narrativa infantil, seja pela descrição dos personagens, pela linguagem utilizada ou mesmo pelo próprio enredo. O mesmo exemplo permite também retomar as colocações de Hutcheon (1985, p.17), pois a autora afirma que a paródia contemporânea acentua mais a diferença que a semelhança, promovendo um efeito de distanciamento crítico. É esse distanciamento crítico que irá estabelecer uma ponte entre paródia e sátira, pois, como afirma Propp (1992, p.87), a paródia é um poderoso instrumento da sátira, sendo que esta última incide mais sobre uma percepção ou um estado social do que sobre o objeto em si.

Assim, em cada um dos poemas que compõem a obra, personagens do universo fantástico ganham novas conotações e desempenham novos papéis no desenvolvimento dos textos poético-narrativos. Além disso, nota-se que o caráter paródico-satírico em *Bufólicas* manifesta-se já a partir do título, em uma clara alusão à obra *Bucólicas*, de Virgílio, que, ao contrário da obra de Hilst, retrata a vida pastoril por meio da singeleza lírica, da harmonia e da elegância de estilo. Ao se apropriar do nome de uma obra que se constitui como referência da tradição lírica, Hilst empreende uma ação demolitória que incide não somente na subversão do conteúdo e na desestruturação da forma, como também desafia a própria rigidez e o elitismo do cânone ao associar sua produção à obra de um autor modelar da lírica tradicional. É por meio desse movimento que a paródia atua a serviço da sátira, atingindo, já em princípio, o gosto arraigado e elitista da crítica canônica, ou “velha crítica”, para utilizar uma expressão de Barthes (1999).

Ainda acerca da apropriação do título da obra de Virgílio, pode-se dizer que a subversão satírica também se dá por meio da transformação da palavra “bucólicas” em “bufólicas”, o que promove o desligamento do parentesco pastoril e harmonioso da obra e institui uma nova ligação, dessa vez com a bufonaria. Evidencia-se, assim, que a obra migra do polo do sublime, representado pela tradição lírica do bucolismo, para o universo burlesco, cômico e rebaixado, filiando-se a uma outra tradição, igualmente antiga, mas que sempre gozou de menos prestígio. Em relação tanto à forma quanto ao conteúdo, é possível perceber que, para além do título, a obra de Hilst afasta-se determinantemente da obra de Virgílio, apresentando uma expressão totalmente diversa da do autor clássico. Nesse sentido, cabem algumas considerações mais específicas sobre a obra de Virgílio para que se verifique de que modo os textos de Hilst se distanciam dos versos do autor.

Em relação à forma, como já foi brevemente analisado, os versos dos poemas de Hilst assumem formas reconhecidas pelo gosto popular, em especial nas cantigas, com os chamados versos curtos (GOLDSTEIN, 1994), girando em torno de cinco a sete sílabas poéticas. No caso de *Bucólicas*, embora se trate de uma obra de exaltação da vida pastoril e simples, os estudiosos da obra de Virgílio asseguram que, ao utilizar o hexâmetro, o poeta latino se vale de uma forma elevada, comum à épica (MARTINS, 2008), e que corresponderia ao mesmo estilo e prestígio do decassílabo em língua portuguesa (THAMOS *apud* RIBEIRO, 2005, p.81). Portanto, ainda que o conteúdo se refira a temas considerados simples, nota-se a preocupação de Virgílio em garantir a elegância e o rigor formal de seus versos. O contrário pode ser dito a respeito de *Bufólicas*, em que se notam não apenas a flexibilidade métrica, como também a preferência por um esquema rítmico marcado pela possibilidade rápida de assimilação e pela facilidade de recitação, características próprias das cantigas populares. Além disso, assim como foi possível observar nos poemas de Adília Lopes, também os versos de Hilst apresentam rimas que se configuram quase como caricaturas, dado o mau gosto na

assimilação das ideias (como no poema “O anão triste”: “Além do chato de ser anão / Nunca podia / Meter o ganso na tia / Nem na rodela do negrão.”, 2002, p.25), ou a escassez na variação vocabular (como, por exemplo, a repetição da rima “mudo / pintudo” ao longo do poema “O reizinho gay”) ou, ainda, a incoerência dos termos rimados, fazendo com que os versos pareçam se esgotar na simples coincidência sonora, elidindo-se o aspecto lógico ou coerente do conteúdo veiculado (“De exhibir meu mastruço / para quem nem é russo.” (p.14), também do poema “O reizinho gay”).

Outro aspecto, também ligado à forma, que afasta a expressão lírica de *Bucólicas* daquela presente na obra hilstiana, e que já foi comentado nas análises anteriores, é a mistura de linguagens nos poemas de Hilst, nos quais se nota a presença dos registros erudito, coloquial, popular, de gírias e regionalismos. Evidentemente, essa mescla não se observa em *Bucólicas*, obra marcada pela coerência, constância, rigor e equilíbrio temático e formal.

No que diz respeito ao conteúdo, como já foi brevemente aludido, o tema de *Bucólicas* está relacionado à vida simples dos pastores que vivem em um ambiente idílico e cantam os mais diferentes tipos de amor. Por essa característica, os poemas são cercados por certa aura de singeleza e graciosidade, sem querer dizer que não haja força na expressão da beleza e da exaltação do amor e seu triunfo. Pelas análises até aqui realizadas acerca dos poemas de *Bucólicas*, não é difícil supor que se está diante do completo oposto, tendo em vista que os textos, em nenhum momento, consideram o amor como tema, mas sim as questões de ordem sexual, além do fato de haver sempre a referência a um tipo de sexualidade baixa, desviante e degradante.

As comparações entre as duas obras procuraram evidenciar que a ação satírica de *Bucólicas* recai sobre um amplo espectro de referências: a tradição clássica, em geral – e a obra de Virgílio, de modo específico, além da própria tradição dos contos maravilhosos, da literatura popular e, em última instância, de todo um repertório de conhecimentos e noções de

gosto e valor que o leitor pode carregar, tendo como base os padrões instituídos e considerados elevados e de bom gosto. E mais uma vez aqui se autoriza a falar em procedimentos da *gaucherie*, pois a forma específica como o desafio a esses padrões é lançado remete ao caráter de “rebaixamento” da expressão estética convencional.

A partir dessa constatação, pode-se retomar o conceito de sátira, que, como mencionado, carrega em sua própria natureza o sentimento de escárnio, ridicularização e zombaria crítica, em especial à sociedade ou aos vícios humanos (PROPP, 1992; GONZÁLES, 1988). Portanto, já no domínio da sátira, pode-se dizer que, em sua ação de estabelecer uma crítica aos valores sociais e morais, o caráter satírico de *Bufólicas* manifesta-se a partir da construção de tipos sociais i(ou a)morais, que se revestem, na aparência, como os personagens típicos das histórias maravilhosas, mas que encarnam os vícios das sociedades de todas as épocas.

Há ainda que se discutir o caráter obsceno atribuído a *Bufólicas*. Neste caso, a maior parte dos críticos da obra da autora destaca a manifestação do obsceno e do pornográfico em detrimento do erótico nesta produção. No que diz respeito à obra geral da autora, Dias (2009, p.28-29) afirma que “Independentemente do obsceno, opção que transparecerá cada vez mais nas obras posteriores de Hilst, sobretudo a partir de 1990 com sua trilogia obscena, o erotismo é assumidamente uma marca de sua escrita.”. Embora, portanto, a alusão da sexualidade não fosse um caminho desconhecido na trajetória poética da autora, o que parece provocar o choque na crítica (e no leitor), é que se trata já de um abandono do erotismo em favor da obscenidade, para encaminhar-se, no caso específico de *Bufólicas*, para a pornografia. É Alcir Pécora (2002, p.8) quem se refere a essa obra dizendo que “Trata-se de uma espécie de quarto volume, em poesia, a encerrar a trilogia obscena (erótica, nunca)”.

A definição de Eco (2007, p.131) sobre a obscenidade parece aproximar-se do tipo de manifestação que se observa na obra: segundo o teórico, a exibição dos órgãos ou das

ações sexuais pode ser vista, na sociedade ocidental contemporânea, com certo mal estar ou constrangimento. Surge, disso, dois sentimentos opostos: o pudor, que seria o instinto de abster-se dessa exibição, e a obscenidade, que seria o gosto ou prazer em exhibir ou desmascarar o que deveria estar oculto. Vê-se, portanto, que os procedimentos empregados em *Bufólicas* conduzem a uma clara tendência ao obsceno, e, novamente aqui, podem ser recuperados os comentários sobre essa espécie de sadismo a que o leitor é submetido, tendo em vista o prazer que o enunciador parece ter em chocar o receptor com a exposição enfática das anomalias e perversidades sexuais dos personagens.

Também a esse respeito, Paes (1990) reflete longamente sobre o conceito de erótico e sobre as fronteiras deste com o pornográfico e o obsceno. Sucintamente, como cabe ao propósito deste trabalho, depreende-se da discussão de Paes que o desejo sexual, inerente à natureza humana, encontra no erotismo uma dimensão cultural que se expressa pelo jogo entre a proibição de satisfazer esse desejo e a transgressão de levar essa satisfação a cabo. Segundo Paes (p.15), “Esse jogo dialético entre a consciência do interdito e o empenho de transgredi-lo configura a mecânica do prazer erótico”. Nesse contexto, a esfera da transgressão propicia a existência do obsceno, que é definido pelo autor como “escândalo pela repentina revelação do ocultado”, ou, ainda, em uma citação ao sexólogo Havelock Ellis (apud PAES, p.19), que “fez remontar etimologicamente a *obs + cena*, o que deve ficar ‘fora de cena’”. É interessante constatar, neste ponto, que a ideia de “ficar fora de cena” traz também implícito o conceito de marginalidade, fazendo incidir sobre aquele que expressa a obscenidade o estigma de exclusão da esfera do aceitável (socialmente, moralmente, etc), o que se confirma nos personagens de Hilst. Nota-se, assim, que o obsceno, por carregar em si a ideia de escândalo e marginalidade, vai além do jogo erótico, pois se direciona mais à fronteira da transgressão e da exposição do que do interdito e do ocultamento.

Os dois termos discutidos – satírico e obsceno – revelam, portanto, dois pilares de apoio de *Bufólicas*: a subversão e o choque. Para que tal projeto lograsse êxito, o rebaixamento da linguagem parece ter sido o amálgama desses aspectos, tendo em vista que todos os procedimentos que se manifestam na obra apontam para um rebaixamento estético cada vez mais intenso, cada vez mais *gauche*.

4. IRONIA E AUTORREFERENCIALIDADE

As análises realizadas até aqui procuraram dar destaque às discussões acerca da maneira como determinadas obras da literatura contemporânea empreendem formas conscientes de desafio a certos padrões instituídos. Nesse sentido, buscou-se discutir esse questionamento por meio das análises dos textos de Dalton Trevisan, Adília Lopes, José Cardoso Pires e Hilda Hilst. As narrativas e poemas aqui analisados destacaram com prioridade o procedimento da *gaucherie*, que se constitui como uma das muitas formas pelas quais a literatura contemporânea propõe a problematização em relação aos mecanismos de elaboração do fazer literário.

Partindo desse pressuposto, as reflexões que passam a se desenvolver neste capítulo visam discutir mais detalhadamente como esse questionamento vem ancorado por um discurso extremamente irônico, que se veicula entremado na malha discursiva dessa arte dessacralizadora. A percepção dessa ironia também evidencia o fato de que tal mecanismo resulta em uma produção marcada pela autoconsciência e pela autorreferencialidade, de modo a voltar-se para a exploração de seus próprios processos de constituição.

Para empreender tal discussão, serão tomadas como ponto de partida algumas considerações teóricas de Linda Hutcheon. Em seu estudo *Uma teoria da paródia* (1985), Hutcheon discorre sobre a maneira como a paródia tornou-se, na contemporaneidade, uma forma privilegiada de manifestação da arte, em especial da literatura. Em suas reflexões sobre a manifestação e funcionamento da paródia, Hutcheon cita a ironia como um dos principais mecanismos retóricos de veiculação do discurso dessa arte, tendo em vista a capacidade da ironia em criar diferentes níveis de compreensão e reflexão. Nas palavras da própria Hutcheon (1985, p. 46): “Ironia e paródia tornam-se os meios mais importantes de criar novos níveis de sentido – e ilusão.”.

A respeito desse jogo que se estabelece entre texto e leitor na construção dos níveis de sentido, em *Teoria e política da ironia* (2000), Hutcheon afirma que, para que haja ironia, deve haver um ironista e um interpretador, mas não há garantias que o interpretador fará a mesma leitura que foi pretendida pelo ironista (2000, p.27-28). Essa possibilidade de desvio de leitura ocorre pelo fato de que o ironista, intencionalmente, produz discursos irônicos para plateias que ele imagina serem capazes de compreender e também para aquelas que ele já supõe que não poderão alcançar o sentido pretendido. E é este ato intencional que engendra os diferentes níveis de leitura.

A ironia é, portanto, retomada na contemporaneidade graças ao seu poder de jogar com as instâncias semânticas e pragmáticas do discurso, não se esgotando, contudo, em nível retórico ou verbal. A análise do discurso artístico contemporâneo evidencia que a ironia funciona como uma forma de interação entre arte e público, de tal modo que se tem a impressão de que o discurso irônico parte de um para outro simultaneamente, numa cadeia quase infinita de espelhamento entre o discurso da arte e a leitura que o público faz dessa arte. Hutcheon (2000, p.26) postula que a ironia constitui uma “estratégia discursiva que opera no nível da linguagem (verbal) ou da forma (musical, visual, textual)”. Concordando com essa concepção, este trabalho enfatiza o interesse pelo que Hutcheon nomeia como ironia estrutural, pois, nos textos analisados, ela acontece também na rede da estrutura textual, ou seja, na sua forma, nas suas interrelações e nos seus diálogos com outras obras, e não apenas no nível verbal da linguagem. Na verdade, a linguagem se apresenta como a matéria-prima por meio da qual essa ironia estrutural é construída.

A partir desse ponto de vista, fica difícil definir, acerca da arte contemporânea, qual é o foco inicial impulsionador do discurso irônico que se observa nas produções: se ele parte da intenção expressiva e criativa dos autores, se surge quase autonomamente no interior do discurso artístico, se advém de uma leitura mais atenta e crítica, ou ainda, se, ao contrário,

espraia-se pela própria incapacidade de certas leituras em (re)construir os sentidos desse discurso desafiador. A resposta para esse questionamento não parece unívoca. Contudo, o que é possível observar é uma atitude constante no discurso artístico contemporâneo – presente no processo interno de construção da obra em si – que legitima dizer que a contemporaneidade é um momento privilegiado para esse movimento incessante de leituras de múltiplas possibilidades. Estas são viabilizadas pela capacidade da arte contemporânea de se comunicar crítica e reflexivamente tanto com seu próprio sistema quanto com outros, num jogo constante de diálogos e referências. É ainda Hutcheon (2000, p.33) quem afirma que “a ironia sempre tem um ‘alvo’ [...]. Aqueles que não atribuem ironia onde há intenção dela (ou onde outros queriam que houvesse) correm o risco de exclusão e embaraço.”.

Esse comentário evidencia a relevância do receptor no trabalho de construção da arte atual. Curiosamente, o que se observa no contexto da literatura é que esse mesmo leitor parece ser um dos maiores alvos da ironia das produções contemporâneas. De fato, as discussões aqui realizadas evidenciam que a ironia da *gaucherie* recai prioritariamente sobre a leitura revestida de noções arraigadas aos modelos tradicionais, mostrando-se insuficientes para interagir com o tipo de discurso e linguagem característicos das estéticas contemporâneas. Esse dado é ironizado por meio de uma arte que “afronta” essas expectativas acomodadas à existência de paradigmas modelares. Nesse sentido, Hutcheon (2000, p.29) discute a existência de um agente consciente que “está engajado num processo interpretativo complexo que envolve não apenas a criação de sentido, mas também a construção de um sentido da atitude avaliadora exibida pelo texto em relação ao que é dito e ao que não é dito”. Portanto, do ponto de vista de Hutcheon, a ironia se faz no espaço entre o dito e o não-dito de modo que esses sentidos não se excluam, mas coexistam e interajam problematicamente, possibilitando múltiplas leituras e interpretações.

Aqui, mais uma vez, reitera-se a importância da presença do leitor, tendo em vista que, a fim de que a ironia não caia no vazio retórico ou na incompreensão absoluta, é imprescindível a presença de um decodificador capaz de interagir criticamente com o discurso irônico veiculado pela arte. É mais uma vez Linda Hutcheon (1985, p.72) quem afirma que a ironia pressupõe que haja uma intenção codificada inferida e um agente decodificador. Assim, no caso específico deste trabalho, se se partir da ideia de que a ironia é um modo de comunicação (cf. MUECKE, 1995; FERRAZ, 1987; PAIVA, 1961), mas que opera por meio de dissimulações (MUECKE, 1995, p.31), será possível verificar em que medida se faz necessária uma leitura aguçada que possa se movimentar livremente nas malhas discursivas, absorvendo a experiência da manifestação dessacralizadora e percebendo que a tendência à *gaucherie* vem como um desafio consciente e questionador em relação a concepções cristalizadas acerca do fazer artístico.

Quando o receptor, a partir da leitura crítica, torna-se capaz de ultrapassar a aparência de “empobrecimento” e a sugestão de “inabilidade” da obra *gauche*, podendo, então, visualizar os mecanismos conscientes de composição do texto, legitima-se o caráter autorreferencial que, segundo Hutcheon (1985, p.11-13), é uma das marcas da arte contemporânea. A autora ainda afirma que praticamente todos os sistemas humanos modernos de comunicação, das artes à publicidade, tendem a integrar, no interior de seus próprios discursos, um elemento crítico promotor da autolegitimação. Desse modo, essa estratégia de referir-se a si mesma funciona, simultaneamente, como sintoma e procedimento de uma arte que se preocupa não apenas com o produto final do que elabora, mas também com a própria construção dos objetos artísticos.

Para corroborar a ideia de Hutcheon, é oportuno retomar as considerações de Barthes (1990) sobre a arte *gauche*, no momento em que ele afirma que a “inabilidade” desfraldada por essa arte também tende a chamar a atenção para o movimento do fazer, e não

necessariamente para o produto acabado. Pela concepção do autor aqui adotada, é legítimo dizer que a arte *gauche*, marcada por certa noção de rebaixamento, quer ser compreendida e apreciada da forma como é, com toda a sua carga de elaboração que revela uma tendência ao “empobrecimento” estético. Nas palavras de Barthes (1990, p.150): “a verdadeira inabilidade insiste, obstina-se, quer ser amada (assim como a criança quer *mostrar* o que faz, exhibe, radiante, seu trabalho à mãe).”

Com base nessas considerações preliminares, as análises que se seguem buscarão amalgamar os conceitos discutidos com as manifestações da *gaucherie*, tentando evidenciar a ironia e a autorreferencialidade nas obras estudadas.

4.1. REFERÊNCIA E AUTORREFERÊNCIA

Já na introdução do seu livro *Uma teoria da paródia*, Hutcheon (1985) declara que a paródia é um procedimento artístico que remonta de vários séculos, mas justifica o atual interesse por essa manifestação afirmando que nunca se presenciou, como a partir do século XX, um movimento tão crescente que leva vários sistemas humanos a se preocuparem com a sua própria constituição e validação. Trata-se, como ela mesma nomeia, de uma onipresença do metadiscurso (1985, p.12), caracterizando um movimento incessante de autorreferência das artes que parecem obcecadas em evidenciar os mecanismos do seu funcionamento interno. Hutcheon afirma que já no início do século XX surge “[...] uma estética do processo, da atividade dinâmica da percepção, interpretação e produção de obras de arte [...]” (1985, p.12). Neste contexto, portanto, torna-se compreensível o interesse contemporâneo pela paródia, tendo em vista que se trata de uma forma privilegiada de referência que pressupõe tanto a retomada em si, quanto um olhar crítico sobre o objeto retomado, não se esgotando em meras imitações, ou, menos ainda, em simples imitações ridicularizadoras, como tradicionalmente o fenômeno era compreendido.

O amplo estudo realizado por Hutcheon mostra que muitas são as formas como essa retomada pode se realizar. Contudo, no caso deste trabalho, será efetuado um recorte na produção dos autores em análise que explicitará as formas de referência que dialogam com a tradição literária – compreendida no sentido amplo em termos de épocas ou países –, como um modo de melhor enfatizar a *gaucherie* por meio de uma nítida apropriação rebaixada da literatura consagrada e, em alguns casos, canônica. Além disso, a releitura da tradição literária a partir de um ponto de vista que possibilita a sensação de “desfiguração” estética reforçará o viés irônico que se postulou, uma vez que permite a leitura crítica e questionadora de obras tidas como modelares ou paradigmáticas. Espera-se, dessa forma, evidenciar o mecanismo autorreferencial dos textos contemporâneos, tendo em vista que o fato de retomar um objeto artístico da tradição já se constitui, em si, como uma forma de apropriar-se e referir-se ao seu próprio sistema artístico, incidindo no procedimento metadiscursivo mencionado por Hutcheon.

Para iniciar essas observações, serão tomados alguns textos de Dalton Trevisan, autor que apresenta formas peculiares tanto de exploração da *gaucherie* quanto de releitura da tradição literária. Como foi discutido no capítulo 2, os contos de Trevisan apresentam o caráter *gauche* por meio de um trabalho de elaboração que imprime aos textos uma sensação de “empobrecimento” da linguagem, tanto nos aspectos estruturais quanto discursivos, utilizando-se, prioritariamente, da incorporação do discurso do senso comum, o que promove a banalização dos contextos e da dramaticidade narrativa. Sem retomar exaustivamente a discussão sobre a *gaucherie* já realizada até aqui, apenas serão recuperados alguns pontos essenciais para que as análises possam destacar a cadeia de relações entre *gaucherie*, ironia e autorreferencialidade. Para tanto, será analisado o conto “O senhor meu marido” (2000), inicialmente publicado no livro *A guerra conjugal* (1969), e que se constitui como uma das

narrativas que apresentam intensamente os traços característicos da *gaucherie* na produção do autor.

Um deles, e talvez o que mais imediatamente identifique a escrita de Trevisan, até mesmo para um leitor neófito, é a aridez da linguagem em suas construções linguísticas, nas quais se nota a escassez de elementos auxiliares e conectivos, como conjunções, preposições, artigos, alguns pronomes e verbos de ligação. Essa economia de linguagem pode ser observada nestes dois excertos do conto: “João era casado com Maria e moravam em barraco de duas peças no Juvevê; a rua de lama, ele não queria que a dona molhasse os pezinhos. O defeito de João ser bom demais [...]” (2000, p.37); e “Foi encontrá-la na pensão, feridas feias em todo o corpo.” (p.40). São exemplos de como a *gaucherie* se manifesta por meio de uma economia linguística tão intensa que convida o leitor a compactuar com a sintonia telegráfica do contista e extrair o máximo da significação dessa linguagem fragmentada, completando as lacunas que a escrita se propõe a deixar em aberto.

O paradoxo que se instaura na opção estética por essa condensação indica duas direções opostas: de um lado, empobrecimento linguístico; de outro, potencialização das estruturas mínimas que recebem a tarefa de conduzir toda a carga expressiva do texto. A ideia de que a extensão mínima pode concentrar o máximo de expressividade – conceito já explorado pelo poeta e crítico norte-americano Ezra Pound, em seu livro *ABC da literatura* (2001) – é também defendida por Bernardi (1983 *apud* FRANCO JUNIOR, 2004, p.201), para quem a obra de Dalton Trevisan “caracteriza uma ‘poética da redução’ em que o texto mínimo pretende atingir a máxima intensidade dramática e o máximo impacto sobre o leitor”.

Nesse sentido, os trechos citados demonstram que, além de promover a concisão da linguagem em um nível que beira a precariedade, essa escassez linguística também funciona, muitas vezes, como uma ferramenta de condensação para que o foco da tensão incida apenas sobre o essencial, a partir da eliminação dos elementos acessórios e,

consequentemente, da ênfase aos aspectos fulcrais para o desenvolvimento da narrativa. No primeiro trecho citado, a eliminação do verbo de ligação *era*, em duas ocasiões, aproxima os elementos centrais e acelera a percepção das causas e consequências que são o gatilho para uma série de outros acontecimentos. Assim, ao condensar “a rua” + “de lama” e, em seguida, “o defeito de João” + “ser bom demais”, tem-se a possibilidade de organizar a leitura em uma sequência lógica que evidencia que João, que era muito bom, queria dar mais conforto à esposa. Da mesma forma, o segundo trecho também estabelece um mecanismo de apreensão rápida da relação causa e consequência decorrente das ações narrativas a partir da eliminação da preposição *com*: “Foi encontrá-la na pensão” + “feridas feias em todo o corpo”. Essa concisão, ao mesmo tempo em que confere um efeito de “empobrecimento” da linguagem, também indicia um reflexo do universo em que as personagens estão inseridas, seja pela escassez como figurativização da miséria, seja pela economia de linguagem como sintoma da urgência e do imediatismo que marca a condição humana no mundo atual.

A atmosfera *gauche* do conto é composta ainda pela banalização e pela ridicularização da dramaticidade. A banalização se manifesta por meio da reincidência da infidelidade de Maria, fato que, isoladamente, poderia ser entendido como o elemento complicador e gerador da tensão da narrativa, quebrando o equilíbrio inicial do conto. Contudo, como as traições ocorrem cinco (ou, possivelmente, sete) vezes, a dramaticidade do elemento complicador, aos poucos, perde a força e se torna mais um acontecimento banal e corriqueiro dentre outros. Percebe-se, desse modo, a fraude do desenvolvimento tradicional da narrativa, pois um evento que poderia figurar como único e, portanto, ser dramático o suficiente para alterar os rumos do enredo e conduzir ao máximo da tensão no clímax, acaba por se tornar apenas um elemento a mais. Por outro lado, é justamente a maneira cruel e insensível por meio da qual os eventos de traição são narrados que permite a

relativização do banal, possibilitando o surgimento de outros níveis de leitura e de geração de sentidos irônicos.

Ainda no que diz respeito ao enfraquecimento da dramaticidade, o conto expõe ocasiões em que o dramático dá lugar ao ridículo, percepção que é possibilitada pela inserção de clichês, estereótipos e considerações do senso comum¹⁴, como se constata no seguinte trecho:

Investiu furioso, correu o amante. De joelhos a mulher anunciou o fruto do ventre.

João era bom, era manso e Maria era única, para ele não havia outra: mudaram-se do Juvevê para o Boqueirão, onde nasceu a terceira filha. Chamavam-se novas Marias: da Luz, das Dores, da Graça. Com tantas Marias confiava João que a dona se emendasse. Não foi que a encontrou de quimono atirando beijos para um sargento da polícia? (TREVISAN, 2000, p.37).

O caráter ridículo começa a se construir sutilmente por meio de detalhes que, em princípio, não seriam risíveis se não contassem com um tratamento insidioso. Observe-se que, devido à reação de João diante da descoberta do amante, Maria pede a clemência do marido por estar grávida. Essa situação, inicialmente, manteria o tom dramático e quase trágico, não fosse a ironia que perversamente se insinua na expressão “anunciou o fruto do ventre”. Tal expressão pode ser lida como irônica porque estabelece uma ligação com o discurso religioso, principalmente em circunstâncias que se referem ao fato de Maria, mãe de Jesus, ter engravidado por ação do Espírito Santo: a notícia de sua gravidez, dada a ela pelo Anjo Gabriel, é conhecida no universo religioso católico como “Anunciação” – palavra que dialoga diretamente com o verbo utilizado no texto de Trevisan: “anunciou”; além disso, o texto

¹⁴ A esse respeito, Franco Junior (2004, p.203) afirma que “As ações das personagens, aliadas aos segmentos de suas falas incorporados à voz do narrador, compõem o episódio folhetinesco/ melodramático que, manifestando-se, transforma o drama íntimo em espetáculo público, marcado por roteiro, gesto e falas previsíveis aos quais, notação característica do narrar trevisaniano, não faltam um quê de ridículo e de cômico.”

bíblico (BÍBLIA. Evangelho de Lucas, capítulo 1, versículo 42) cita que, no episódio da visitação à Isabel, Maria ouve da prima a saudação: “Você é bendita entre as mulheres, e é bendito o fruto do seu ventre.” (*grifo nosso*). Ao se confrontar o universo religioso, que apresenta uma virgem que concebe imaculadamente o filho de Deus, com o universo do conto, em que Maria concebe suas filhas porque trai o marido repetidas vezes, é possível realizar a leitura crítica da situação ridicularizadora a que a expressão “anunciou o fruto do ventre” se refere, o que realça a distorção do discurso religioso e sua apropriação pela perspectiva dessacralizadora.

De maneira semelhante podem ser interpretados os nomes das filhas do casal: Maria da Luz, Maria das Dores, Maria da Graça – e, ao final do conto, Maria Aparecida. Tais nomes, que, de acordo com a crença católica em relação à santidade da mãe de Jesus, foram criados em homenagem às aparições e milagres da Maria bíblica, enfatizam a mistura carnalizada entre os universos religioso e profano, tendo em vista que, conforme afirmação da própria Maria personagem, nenhuma das meninas era realmente filha de João. Além disso, pode-se estabelecer uma correlação sarcástica entre os nomes das meninas e as situações pelas quais passa o casal, sobretudo se forem assimiladas as cargas semânticas das designações à luz do senso comum e das concepções populares acerca da própria nomeação de Maria, mãe de Jesus: “luz” como esperança, “dores” no sentido de sofrimento, “graça” como bênção, e, ao final “aparece” mais uma Maria. Entretanto, também é de se notar que a criança chamada Maria da Graça é a primeira que, declaradamente, é reconhecida como filha do amante, fato que subverte ironicamente a leitura da palavra “graça”, podendo ser atribuídos a ela outros significados, como os ligados aos campos semânticos de “cômico”, “graciosidade”, “atributos físicos”, “atrevidimento”, dentre outros, todos apontando para sentidos derrisórios.

Some-se a isso o aproveitamento do discurso do senso comum, que se vale de clichês como dizer que “João era manso” e “Maria era única” para ele, a ideia de que a mulher

poderia mudar sua conduta com o nascimento de um filho (“Com tantas Marias confiava João que a dona se emendasse.”), além da própria nomeação das filhas com nomes de santas. Enunciados pelo discurso astucioso do narrador, esses exemplos mostram uma atitude esperançosa, ingênua e piegas de João, o que aumenta ainda mais a sensação derrisória quando ocorrem as reincidências de Maria, sendo a pior delas com um personagem que se caracteriza como o estereótipo do malandro: Candinho, “de bigode fino e sapato marrom de biqueira branca” (p.38). Franco Junior (2004, p.204) afirma que tais ideologias e construções linguísticas, veiculadas pelo discurso repetitivo e previsível do clichê, marcam a falta de originalidade e o mau gosto dos personagens, evidenciando o traço *kitsch* na obra do autor curitibano.

Percebe-se, com isso, que “O senhor meu marido” se constitui como uma das muitas narrativas de Trevisan em que se presencia a guerra conjugal vivida pelos joões e marias que reproduzem os comportamentos e discursos do senso comum: ele, trabalhador incansável que fazia tudo o que podia pela mulher e pelas filhas; ela, inclinada a namoros e amantes. No ambiente de degradação e miséria em que vivem os personagens, presencia-se a repetição das ações: João tenta, sem sucesso, contornar os episódios de infidelidade da esposa usando como estratégia mudanças repentinas de um bairro para outro em Curitiba, enquanto Maria mantém seu comportamento adúltero.

Em meio a essa engrenagem de repetições e previsibilidade, a *gaucherie* se manifesta, desde o início, pela própria nomeação dos personagens, que, como foi visto no capítulo 2, ao terem seus nomes – João e Maria – reproduzidos incessantemente, conto após conto, apresentam-se em uma repetitiva linhagem de comportamentos e atitudes, favorecendo o empobrecimento da individualidade dos personagens. A esse respeito, vale retomar as considerações de Vieira (1986, p.45) acerca dos hipônimos João e Maria, no sentido de que, ao se utilizar de nomes tão simples e comuns, Trevisan cria em seus textos a impressão de que

seus personagens poderiam ser qualquer um, ser “qualquer pessoa”, ou, mais ainda, ser “todo mundo”. Segundo o autor, essa ideia de que “eles” são “todo mundo” e, em última instância, “eles” são “cada um”, pode criar no leitor a incômoda sensação de familiaridade e proximidade – incômoda porque insere o leitor na ambiência narrativa e o coloca diretamente em contato com os vícios e as depravações dos personagens. Procedendo dessa forma, o conto enfatiza a tendência ao humor, pois Hegel (1993, p.335, *apud* TELAROLLI, 2003, p.188) afirma que, no universo humorístico, o artista se coloca no lugar das coisas, o que pressupõe que deve haver certa identificação para que o caráter humorístico se concretize. Pode-se dizer, portanto, que os contos de Dalton Trevisan posicionam o leitor diante de um espelho para o qual ele não quer olhar.

Erige-se, assim, mais um pilar da ironia que se enreda pela malha discursiva dos contos do autor e que foi iniciada pela problematização das concepções do fazer artístico por meio do procedimento da *gaucherie*, sendo reforçada pela rede de repetições, o que leva também a um questionamento, mas dessa vez em relação à “[...] utopia criativa das vanguardas modernistas [...]” (FRANCO JUNIOR, 2004, p.206), e, por fim – e talvez de modo principal – que incide diretamente sobre o leitor, que, inevitavelmente, como em um terreno pantanoso, se vê em meio a esse emaranhado de desmistificações. Com isso, gera-se um processo autorreferencial, em que a revelação dessas ironias e, conseqüentemente, do subtexto crítico e reflexivo em relação à produção estética, permite um olhar que se volta sobre a própria obra do autor e os efeitos de sentido que dela se podem depreender.

No caso do conto em questão – mas extensivamente para grande parte da produção de Dalton Trevisan –, a autorreferencialidade é reforçada pela rede de duplicações que se cria: até aqui, observaram-se as duplicações internas ao conto (como as ações repetitivas guiadas pela ideologia do senso comum, ironicamente figurativizadas pelas recorrentes traições de Maria e os sucessivos perdões de João), bem como as duplicações que

são inerentes aos textos do autor de modo geral (como os hipônimos João e Maria, sempre em meio ao inferno conjugal). Além dessas, há ainda um tipo de duplicação externa à produção de Trevisan, marcado pela relação intertextual entre seus contos e obras da tradição literária brasileira e estrangeira. Essa relação se dá, em alguns casos, nos títulos dos contos que fazem referência a obras consagradas, e, em outros casos, na própria estrutura e elementos das narrativas. Apenas para ilustrar esse fato, cabe dizer que o conto em análise encontra-se reeditado em uma coletânea, inicialmente publicada em 1992, que recebe o nome de *Em busca de Curitiba perdida*. Partindo-se do próprio título do livro, há ainda uma série de outras referências aos cânones da literatura nos títulos de contos como: “Canção do exílio”, “Cartinha a um velho poeta”, “Cartinha a um velho prosador”, “Curitiba revisitada”, além de um conto homônimo ao livro.

Esse recurso intertextual de duplicação, que na maioria das vezes apresenta um direcionamento paródico e dessacralizador, intensifica a noção autorreferencial em uma via de mão dupla: de um lado, incide sobre a própria produção do autor, pois, ao fazer referência a textos conhecidos da tradição, ele se denunciará como uma espécie de sucessor que, todavia, tem seus contos estruturados sobre as bases de uma linguagem marcada pela *gaucherie*; de outro lado, e em consequência do primeiro aspecto, aponta para todo um sistema literário, no qual a obra se encaixa como parte integrante e, sendo assim, como elemento de crítica interna ao próprio sistema.

Esse processo pode ser ainda evidenciado ao se levar em consideração que o conto “O senhor meu marido” apresenta-se como uma releitura do conto “Tragédia brasileira”, de Manuel Bandeira, inicialmente publicado em 1933, sendo essa relação estabelecida não apenas pela semelhança entre as situações vivenciadas pelos personagens, mas também pela apropriação que o autor curitibano faz de discursos, circunstâncias e ações.

De fato, é possível identificar, no conto de Trevisan, trechos em que as referências ao conto de Bandeira se fazem de forma bastante evidente, como em: “João era casado com Maria e moravam em barraco de duas peças no Juvevê; a rua de lama, ele não queria que a dona molhasse os pezinhos. O defeito de João ser bom demais – dava tudo o que ela pedia.” (TREVISAN, 2000, p.37), que pode ser lido em uma relação de espelhamento com “Misael tirou Maria Elvira da vida, instalou-a num sobrado no Estácio, pagou médico, dentista, manicura... Dava tudo quanto ela queria.” (BANDEIRA, 2000, p.96). Os momentos iniciais dos contos enfatizam a dedicação dos homens às suas mulheres, mas há indícios que sinalizam um possível desequilíbrio na harmonia, como dizer que João tinha o “defeito” de ser bom demais. De fato, a quebra do equilíbrio se confirma com o desenrolar das narrativas, pois tanto Maria Elvira quanto Maria passam a arrumar namorados nos diferentes bairros para os quais se mudam com seus maridos.

Outra situação que aproxima as duas narrativas diz respeito à passividade dos maridos. No caso de “Tragédia brasileira”, é dito que “Misael não queria escândalo. Podia dar uma surra, um tiro, uma facada. Não fez nada disso: mudou de casa.” (2000, p.96). Essa mesma ideia encontra-se disseminada por todo o conto do autor curitibano, em excertos como “João era bom, era manso e Maria era única, para ele não havia outra: mudaram-se do Juvevê para o Boqueirão.” (2000, p.37), “Diante do escândalo, João vendeu com prejuízo o bangalô, mudou-se do Prado Velho para o Capanema.” (p.38), “João reparou no volume da barriga, deixou cair a faca.” (p.38) ou “João suportou as maiores vergonhas em público e na presença das filhas.” (p.39). No entanto, ao contrário do texto de Bandeira, que afirma de maneira sucinta que Misael tomara a atitude de se mudar de casa sempre que ocorria uma traição, o conto de Trevisan prolonga cruelmente as descrições, circunstâncias e detalhes das infidelidades de Maria. Como foi comentado anteriormente, se, por um lado, esse detalhamento aumenta a caracterização dramática do personagem João, por outro, devido à

insistência com que os episódios ocorreram, cria-se uma atmosfera ridícula possibilitada pela extrema passividade do marido.

Essa circunstância é reforçada ao final do conto, momento em que a releitura promovida por Trevisan assume um viés de subversão paródica, retomando o sentido que Hutcheon (1985, p.17) atribui aos textos contemporâneos ao afirmar que a paródia moderna, muitas vezes, acentua mais a diferença que a semelhança, caracterizando-se como uma inversão irônica. Neste caso, ao contrário do que acontece em outros contos do autor, como “Penélope” (*Novelas nada exemplares*, 1959) ou “Chapeuzinho vermelho” (*O vampiro de Curitiba*, 1965), em que se nota a total reversão paródica, respectivamente, da narrativa épica e do conto de fadas, por toda a extensão das narrativas, em “O senhor meu marido” essa reversão se dá apenas no desfecho, que assimila o anticlímax e a anticatarsis. O anticlímax se constrói pela minimização ou até mesmo pela pulverização da dramaticidade já desde o início do conto, quando a situação conflitante (a traição de Maria), que seria o polo de desequilíbrio da harmonia inicial, é superada pela segunda traição e, já na sequência, ocorre um terceiro episódio de adultério e assim sucessivamente, até que o fato se banalize por completo, dificultando a percepção de um clímax na narrativa. Essa situação abre caminho para a anticatarsis, que se dá nos momentos finais do conto, vistos, a seguir, em comparação com o desfecho de “Tragédia brasileira”:

Os amantes moraram no Estácio, Rocha, Catete, Rua General Pedra, Olaria, Ramos, Bonsucesso, Vila Isabel, Rua Marquês de Sapucaí, Niterói, Encantado, Rua Clapp, outra vez no Estácio, Todos os Santos, Catumbi, Lavradio, Boca do Mato, Inválidos...

Por fim na Rua da Constituição, onde Misael, privado de sentidos e de inteligência, matou-a com seis tiros, e a polícia foi encontrá-la caída em decúbito dorsal, vestida de organdi azul. (BANDEIRA, 2000, p.96)

Foi encontrá-la na pensão, feridas feias em todo o corpo. Graças aos cuidados de João sarou depressa. Anúncio de que estava boa – no varal tremulou cueca de monograma diferente.

Sem conta são os bairros de Curitiba: João mudou-se para o Bacacheri. De lá para o Batel (nasceu mais uma filha, Maria Aparecida). Agora feliz numa casinha de madeira no Cristo-Rei. (TREVISAN, 2000, p.40)

O contraste entre os dois desfechos evidencia a anticatarsis que se constrói no texto de Trevisan e que somente se confirma na última frase do conto. De fato, a expectativa de um desfecho comum para as duas histórias é levada até os momentos derradeiros e a semelhança se mantém em grande parte dos textos. Já nos parágrafos finais, a enumeração dos bairros de cada cidade, sugerindo, sarcasticamente, a quantidade de amantes que cada mulher teve, é uma preparação e um anúncio de que a tensão da narrativa está chegando ao seu máximo. Contudo, embora os dois contos apresentem igualmente as situações degradantes dos maridos, ao ponto do ridículo, o texto de Bandeira tem seu desfecho marcado pela tragicidade do assassinato, o que relativiza o efeito derrisório e promove a catarsis que, segundo Aristóteles (1993), pode se dar tanto por terror quanto por piedade.

No caso de “O senhor meu marido”, a catarsis é anulada pela manutenção do estado corrente do relacionamento, de modo que a sensação do ridículo é reforçada tanto pela aceitação do marido quanto pela sugestão de que tudo permanecerá da mesma forma. Esse efeito fica mais fortemente marcado na frase final do texto, em que a palavra “feliz” derruba, definitivamente, qualquer possibilidade de reversão das circunstâncias e consolida a ironia da releitura. Assim, retomando as considerações de Hutcheon (1985), pode-se dizer que o que é ironizado não é o texto de base, mas a circunstância apresentada pelo texto paródico. Percebe-se, com isso, que a distância gerada entre os dois textos intensifica a autorreferencialidade, pois desmascara o processo de composição do texto derivado que possibilita a leitura crítica da diferença.

Outro ponto ligado à autorreferencialidade diz respeito à citada duplicação interna à obra do autor, com a repetição de nomes e situações. De maneira semelhante, outra forma de duplicação inerente à obra de Trevisan, e que intensifica tanto a autorreferencialidade quanto a própria *gaucherie*, é o procedimento de reescrita sucessiva dos mesmos textos por parte do autor, no sentido de desbastá-los, ainda mais, dos elementos linguísticos auxiliares. Muito comentada pela crítica do autor curitibano (cf. WALDMAN, 1982, 1977; FRANCO JUNIOR, 1999, 2004, dentre outros), essa reescrita intensifica a sensação de rebaixamento da linguagem por proporcionar a construção de um estilo telegráfico, conciso e seco, em que as orações vão sendo desprovidas de muitos de seus componentes morfológicos. Todavia, ao contrário do que pode parecer, esse processo promove um aumento da tensão narrativa, pois concentra toda a carga expressiva do texto na estrutura mínima. Trata-se, portanto, de um mecanismo que intensifica a *gaucherie* graças ao despojamento de linguagem. A observação mais detalhada de alguns excertos será conveniente para se explicitar a forma como esse mecanismo de enxugamento se dá. Para a comparação com o texto em análise, será tomada a versão do conto “O senhor meu marido” publicada em 1975, na segunda edição de *A guerra conjugal*. Os trechos em destaque evidenciam o apagamento ou a substituição dos elementos secundários:

Mulher não tem juízo, Maria de novo com o tal Candinho. Domingo, João em casa, ela inventava de comprar xarope para uma das filhas. O pobre exigia que levasse a mais velha. Lá se iam os três – a dona, o amante e a filha – comer franguinho no espeto. A menina, culpada diante do pai, só dormia de luz acesa, a escuridão cheia de diabinhos. (TREVISAN, 2000, p.39)

Mulher não tem juízo e Maria começou de novo com o tal Candinho. No domingo, com João em casa, inventava de comprar xarope para uma das filhas. Ele exigia então que levasse a mais velha. Lá se iam os três – a dona, o amante e a filha – comer franguinho no espeto. A menina tinha de prometer que não contava senão iria para o inferno – sentia-se culpada diante do pai e só podia dormir de luz acesa, a escuridão cheia de diabinhos. (TREVISAN, 1975, p.8-9, grifo nosso)

Sendo o senhor meu marido um manso sem-vergonha, logo venho buscar as meninas que são do meu sangue, você bem sabe que do teu não é, não passa de um estranho para elas e caso não fique bonzinho eu revelarei o seu verdadeiro pai, não só a elas como a todos do Buraco do Tatu, digo isso para deixar de ser nojento correndo atrás da minha saia, só desprezo o que eu sinto, para mim o senhor não é nada. (TREVISAN, 2000, p.39-40)

“Sendo o senhor meu marido um manso sem-vergonha, fique sabendo que logo venho buscar as meninas que são do meu sangue, digo meu sangue porque você bem sabe que do teu não é, você não passa de um estranho para elas e caso o senhor não fique bonzinho eu revelarei o seu verdadeiro pai, não só a elas como a todos teus colegas do “Buraco do Tatu”, já cansei de ser apontada como culpada, digo isso para você deixar de ser cretino correndo atrás de rabo de saia, só desprezo é o que eu sinto por você, sabes muito bem que para mim você não é nada.” (TREVISAN, 1975, p.9, grifo nosso)

Divisados em perspectiva comparativa, os trechos acima tornam visualmente concreta a redução que se opera com a reescrita promovida pelo autor. A eliminação dos diversos elementos acessórios, ao mesmo tempo em que consolida a marca do autor, favorece o surgimento de uma linguagem *gauche*, que remete a uma noção de rebaixamento, seja por seu fragmentarismo, seja por uma espécie de cifração do código, tendo em vista que a aridez da linguagem, em alguns momentos, chega a criar obstáculos para a leitura. Além disso, essa concisão de linguagem figurativiza outro elemento que a ela se soma e a completa: a ideologia do senso comum – igualmente escassa de reflexão e inovação, igualmente limitada a um círculo estreito de (pre)conceitos e comportamentos.

Um exemplo que torna ainda mais patente essa afirmação pode ser extraído do último excerto apresentado, que diz respeito ao bilhete que Maria, antes de fugir com o amante, deixou “[...] preso em goma de mascar no espelho da penteadeira [...]” (2000, p.39). Nesse bilhete, nota-se que o enxugamento linguístico do discurso estabelece um paralelismo tanto com a ação quanto com a ideologia que rege as atitudes de Maria: em um fluxo contínuo de palavras e ideias que se sobrepõem, sem ligação formal entre as partes (seja, no nível

linguístico, pela ausência de conectivos ou pontuação adequada, seja, no âmbito das ideias, pela sucessão de injúrias e cominações que são proferidas, repetidas e retomadas alternadamente), há a indicação das ações impulsivas de Maria que acabam resultando em ameaças que não se concretizam, tendo em vista que, dias depois, ela é abandonada pelo amante e telefona para João, pedindo que vá buscá-la.

Pode-se dizer, portanto, que as inúmeras repetições e a reescrita redutiva observadas nas narrativas de Dalton Trevisan intensificam a *gaucherie*, favorecem a estruturação de um discurso irônico e possibilitam a autorreferencialidade. A esse respeito, ainda tendo como base as considerações de ordem teórica de Hutcheon (1985), pode-se dizer que a autoconsciência manifesta-se intimamente associada à autorreferencialidade, já que reflete o mecanismo lúcido de organização interna do fazer artístico a partir da incorporação do olhar crítico desse fazer na própria estrutura da obra¹⁵. Ligada à autoconsciência, a autorreferencialidade se constitui como a exposição do desmascaramento, de modo a fazer com que as luzes incidam nesse desvendar dos mecanismos internos. Trata-se, pois, de um apontar para si mesmo, um arrancar de véu que faz com que a dissecação da arte seja levada aos olhos do público.

Esse desmascaramento das instâncias de criação pode se dar por meio de diferentes mecanismos. No caso dos textos de Dalton Trevisan e Adília Lopes é possível verificar um mecanismo em particular que consiste na encenação de um suposto papel ou presença do autor que se insinua pela malha ficcional, criando uma cisão na tradicional fronteira que separaria o mundo ficcional e a “realidade” empírica. Contudo, corroborando a filiação dos projetos dos autores a uma linha ligada ao cômico, essa encenação não toma a sério a tarefa de forjar uma suposta “vida real” dos autores. Ao contrário, é possível observar

¹⁵ Estendendo o comentário de Hutcheon para uma perspectiva histórica, pode-se dizer que a tendência ao caráter autoconsciente leva grande parte da literatura contemporânea a abrir mão da ilusão mimética que, em discurso, se veiculou paralelamente às manifestações concretas da arte ocidental, notadamente no século XIX, seja na preocupação romântica de reconhecer na arte a expressão da subjetividade do artista, seja no panfletarismo inicial do programa estético realista que imaginava a arte como um veículo de denúncias dos problemas sociais.

que a obra relê jocosamente a si mesma, e o ponto de vista do “eu” sujeito enunciator sobre o “eu” objeto da enunciação revela um viés irônico que recai, metalinguisticamente, sobre a própria criação estética, além de encenar satiricamente a percepção herdada de certa deformação do pensamento tipicamente romântico em relação à veracidade daquilo que se propõe como matéria literária, concepção, como se sabe, que tende a compreender a obra como expressão autêntica da subjetividade do autor.

No caso da produção de Dalton Trevisan, esse processo pode ser visualizado, por exemplo, em “Quem tem medo de vampiro?” (2000), inicialmente publicado em *Dinorá* (1994). O texto, uma espécie de narrativa sem enredo tradicional, com ares de crônica ou resenha, trata de um autor, sua obra e seus procedimentos. Já nas frases iniciais, é possível inferir uma referência à própria produção do autor curitibano, tendo em vista que o narrador alude a elementos vistos como recorrentes, como a repetição de personagens e situações: “Há que de anos escreve ele o mesmo conto? Com pequenas variações, sempre o único João, a mesma bendita Maria. Peru bêbado que, no círculo de giz, repete sem arte nem graça os passinhos iguais. [...] Quem leu um conto já viu todos.” (TREVISAN, 2000, p.46). Por toda a narrativa, são semeados elementos que instauram a dúvida acerca da ficcionalidade do que é enunciado. Com isso, o espelhamento “realidade” x “ficção” desautomatiza a percepção usual de ficção e arma uma emboscada irônica para a leitura, criando um terreno movediço em que a impossibilidade de se efetivar qualquer afirmação desestabiliza o olhar que busca respostas definitivas.

No texto, o narrador critica o autor a que ele se refere, chamando-o de repetitivo, narcisista, pobre de vocabulário, pérfido, dentre outros adjetivos. A ironia recai, portanto, na mencionada leitura em busca de certezas, uma vez que o conto – se assim se pode nomeá-lo – acaba por endossar todos os argumentos levantados pelas críticas do severo narrador, pois, se for adotada a perspectiva do espelhamento, nota-se que o texto nada mais faz do que

performatizar o que se qualifica como negativo: narcisista, dedica todo o texto a falar de si mesmo; repetitivo, cita sempre os mesmos defeitos e características; pérfido, ilude a leitura condicionada. Trata-se, portanto, de um processo marcado pela extrema autoconsciência. Se for realizada, ainda, uma apropriação do que afirma Hutcheon (1985) em relação à paródia contemporânea, ao dizer que ela incide mais sobre a percepção crítica do texto paródico do que sobre a base parodiada, também aqui se pode dizer que a ironia, neste caso, recai sobre a recepção da obra, e não sobre o objeto em si.

Observe-se, também, que há nessa narrativa todos os elementos componentes do que a crítica pontua como marcas da estética do autor: concisão vocabular, escassez de palavras coesivas, presença dos hipônimos, utilização de exclamações e interjeições, menção a Curitiba, além da referência a certos elementos que fazem parte de uma espécie de “mitologia daltoniana”¹⁶, com expressões como “barata leprosa com caspa na sobancelha”, “rato piolhento com gravata de bolinha”, “corruíra nanica com dentinho de ouro”, dentre outros. Da mesma forma, e como consequência, também nesse texto podem ser pontuados vários aspectos que se limitam com o procedimento da *gaucherie*, tendo em vista que há aqui, como se disse, uma entronização de grande parte das características que são peculiares à estética do autor curitibano, fato que reafirma a autoconsciência da produção.

Além da relação interna com as características da escrita do autor, o conto ainda estabelece outros elos dialógicos. Um deles, possibilitado pelo título, remete à canção infantil advinda dos contos de fadas, que apresenta o refrão: “Quem tem medo de lobo mau?”, lançada como desafio, zombaria e dúvida em relação ao perigo. Ao se apropriar do verso da cantiga, o conto assimila a perda da imposição de temor e respeito, aludindo ao fato de que não mais se tomaria a sério os contos repetitivos do/sobre o “vampiro de Curitiba”. Por extensão, o título ainda faz referência à peça *Quem tem medo de Virginia Woolf* (1962), do

¹⁶ A esse respeito, ver nota 9 do capítulo 2.

dramaturgo norte-americano Edward Albee. Marcada por um tom confessional, que culmina na revelação de aspectos deprimentes das vidas decadentes dos personagens, a peça empresta ao conto o seu caráter de confissão e decadência. Contudo, esses elementos, que na peça assumem uma configuração dramática e tensa, encontram-se, no conto, rebaixados pelo tom jocoso com que o narrador trata o autor e pela utilização de uma linguagem coloquial e saturada de vocabulário popular e clichês. Assim, mais uma vez, desenvolvem-se, paralelamente, duas linhas de possibilidades de leituras: uma em que se pode compactuar com a dramaticidade “rasa” engendrada pelo narrador; e outra em que se percebe o tom irônico dessa tentativa de mobilizar sentimentos de comoção ou desprezo em relação ao autor criticado. Esses dois direcionamentos se tensionam num jogo de repelência e aproximação, em que um acaba por desmascarar o outro.

O conto permite, ainda, o diálogo com uma série de outras narrativas que foram sendo espalhadas por décadas na produção do autor: a série que faz referência ao Vampiro de Curitiba, iniciando com o próprio conto “O vampiro de Curitiba” (1965) e, posteriormente, somando-se “Que fim levou o vampiro de Curitiba?” (1974), “Balada do vampiro” (1988), “Adeus, Vampiro” (2005), dentre outros. De forma geral, grande parte desses contos centra-se na figura de mais um hipônimo de Trevisan: Nelsinho, personagem sem balizamento ético e que assume a máscara do vampiro por explorar suas vítimas a ponto de igualar-se a elas ou mesmo torná-las semelhante a ele moralmente. Trata-se de um processo que Waldman (1977, p.247-255) denomina como “vampirização”, mecanismo que ultrapassa o âmbito de caracterização do personagem e invade os universos da ação e da linguagem, de modo a promover uma espécie de uniformização ou seriação de discursos e comportamentos (WALDMAN, 1982). Nelsinho, além de caracterizar o cafajeste em geral, representa, em certa medida, o estereótipo do homem brasileiro de classe média-baixa, marcado por um

previsível repertório de atitudes: “no fundo de cada filho de família / dorme um vampiro”, atesta a “Balada do vampiro” (TREVISAN, 2000, p.21).

Ao longo das décadas, o foco dos contos sobre o vampiro foi se alternando, ora se dedicando a lamentar a “Curitiba perdida”, ora incidindo sobre a própria obra e, ainda, passando a encenar uma suposta figura de autor, como é o caso da narrativa em análise. Já neste ponto se pode, mais uma vez, retomar os comentários sobre a ironia e a autoconsciência, tendo em vista que os contos do vampiro se fazem em série, em uma cadeia de reprodução, ou melhor: em processo de vampirização, em que o primeiro ser da linhagem transmite suas características para o próximo e assim assegura a perpetuação da espécie.

Algo semelhante se encontra na poesia de Adília Lopes, que também encena uma autoria presentificada por meio de textos que criam a ilusão de uma autobiografia. A esse respeito, Sússekind (2002) discorre sobre os complexos movimentos que a leitura da obra da poeta podem proporcionar. Segundo Sússekind, trata-se de movimentos de aproximação e distanciamento em relação ao leitor que problematizam os aspectos relacionados à fronteira entre o “real” e o “ficcional”. A autora (p.205-207) postula que, ao apresentar nos poemas um ambiente doméstico e familiar, referindo-se a tias, avós, primas, amigas e uma série de elementos do pequeno cotidiano, a produção de Adília promove uma aproximação com o leitor, pois há uma fácil identificação do universo que surge no interior dos poemas com a vida de qualquer pessoa comum. É interessante notar que, assim como Gomes e Vechi (1981) aludem a uma “mitologia daltoniana”, também Sússekind (2002, p.206) se refere a uma “mitologia exclusiva, singular” nos poemas de Adília Lopes. Isso reforça a especificidade dos projetos estéticos dos autores, no sentido de criar uma identidade própria em seus textos que funcionaria como uma assinatura e que, nesses casos que agora se discutem, podem colaborar na problematização da instância ficcional.

Paradoxalmente, a estudiosa detecta um contra-movimento que seria o de afastar o leitor por criar uma “ilusão vivencial” (p.207), especialmente em relação aos personagens citados, que se caracterizaria por transmitir um forte sentido de “relato de experiência vivida”, muito particular e muito pessoal do enunciador, o que dissiparia a familiaridade anteriormente construída. Contudo, num novo golpe, surge mais um contra-movimento, pois esses relatos vivenciais são permeados por expressões e situações com ares de “era uma vez”, o que não permite que a leitura saia do plano do ficcional. Todos esses movimentos complexos ressaltados por Sússekind possibilitam que a leitura se faça em movimento de constante vai-e-vem, desafiando a percepção e proporcionando a leitura crítica da construção autoconsciente.

Para melhor discutir esse processo, passa-se agora à análise de alguns poemas¹⁷ que empreendem a sugestão de autobiografia. Trata-se de três textos, denominados, respectivamente, “Autobiografia sumária de Adília Lopes” (2000, p.80), inicialmente publicado em *A pão e água de colônia* (1987), “(autobiografia sumária de Adília Lopes 2)” (2000, p.434) e “(autobiografia sumária de Adília Lopes 3)” (2000, p.443), esses dois últimos presentes em *Irmã barata, irmã batata* (2000):

Os meus gatos
gostam de brincar
com as minhas baratas

Não deixo a gata do rés-do-chão brincar com as minhas baratas porque acho que as minhas baratas não gostam de brincar com ela.

Os meus gatos já deixaram há muito de brincar com as minhas baratas. A Ofélia tem 12 anos, seis meses e sete dias. O Guizos, segundo o Dr. Morais, tem 9 anos. Entretanto gatos morreram, gatos desapareceram. Estou a escrever isto no computador e não sei do Guizos há três dias.

¹⁷ Assim como Oliveira (2005, p.175), também aqui se considerará os textos em análise como poemas em prosa, dadas as características gerais da obra em que eles se encontram.

O que talvez à primeira leitura possa se destacar nesses textos chamados de autobiografia é sua evidente e proposital feição decepcionante: não se verificam neles os elementos que usualmente se espera encontrar em uma autobiografia, que, por definição, seria o relato da vida de uma pessoa escrito por ela mesma, e que, portanto, contemplaria aspectos ligados a essa experiência de vida. Aqui, ao contrário, embora apresentem o nome da autora no título, não trazem mais nada que o leitor possa, de forma direta, relacionar à entidade real. Contudo, escondidas nos meandros textuais, veem-se marcas de uma subjetividade que se entrega sutilmente à observação, como a presença de pronomes possessivos em primeira pessoa, a referência a um gato de estimação (cujo nome, posteriormente, figurará na dedicatória de *A mulher-a-dias*, de 2002) e a menção ao ofício de escrever. A presença dos pronomes possessivos “meus” e “minhas” em todos os poemas gera um efeito de apropriação de um universo particular e transformação desse sistema em coisa sua. Ainda que se refira a uma vida que surge de maneira independente no cotidiano doméstico, como as baratas, a apropriação que o eu-lírico faz desses seres cria uma afinidade íntima entre ele e o mundo em que vive, assumindo a imagem de monarca de um mini-reino particular. Se for estabelecido um diálogo entre essa leitura e a efetuada por Sússekind (2002), pode-se, então, dizer que esse universo íntimo, tanto o doméstico quanto o textual, é oferecido ao leitor em forma de cumplicidade, dada a familiaridade que se cria. Com isso, são os gatos e as baratas, seres típicos do ambiente caseiro, que abrem as portas do mundo interior dessa escrita que oscila entre o mostrar e o ocultar da subjetividade textual, forjando uma vivência que se traveste de real. Aqui se podem recuperar os comentários de Barthes (1990, p.150) sobre o gesto como ato essencial da arte *gauche*, tendo em vista que o jogo entre real e ficcional, quando compartilhado pelo leitor, expõe a existência das diversas camadas de significação do texto e sua constituição.

Surge daí, contudo, um dado irônico que pode ser ativado pela leitura: lembrando a “lição” de Clarice Lispector – autora que é citada ou aludida algumas vezes nos textos da poeta portuguesa – que se refere às baratas como algo pertencente ao âmago, próprio do território íntimo, secreto e até desconhecido, também aqui se pode dizer que, ao contrário dos gatos, as baratas são seres que não se querem mostrar, e mais, que as pessoas se esforçam para esconder ou eliminar. Essa possibilidade de leitura é tratada ironicamente no segundo poema, que traz uma aproximação afetiva com as baratas, uma sugestão de posse e cuidado com o que é seu, mesmo que não seja algo comumente visto como bom. A ideia de cuidado é reforçada pelo rechaço ao que é externo àquele ambiente (a gata do rés-do-chão), que funciona como um elemento desestabilizador da harmonia interna. A partir de uma perspectiva mais ampla sobre a produção da autora, esse zelo com o que é pessoal e íntimo, seja bom ou ruim, pode soar como delineamentos de um traço ou encenação de autobiografia se lido em consonância com outro poema, presente em *O peixe na água* (1993): “As minhas poesias são jóias / mesmo que sejam muito más” (2000, p.221). Assim, poemas, baratas e jóias se plasam em uma mesma imagem, terna e grotesca, em que o objeto *gauche* é exibido orgulhosamente. Vale lembrar os poemas sobre o “poeta de Pondichéry”, que retratam comicamente a ternura do criador pela criatura, ainda que ela seja, aos olhos dos outros, feia ou má, conforme foi visto no capítulo 2.

O terceiro poema, por sua vez, retoma o primeiro e o amplia, sugerindo uma reflexão sobre a passagem da vida e a inexorabilidade do tempo. Veem-se, neste texto, algumas diferenças significativas em relação aos anteriores: o gato agora tem nome e idade, mas está desaparecido – com o funesto anúncio de que gatos desaparecem e morrem. Com isso, o eu-lírico propõe uma dinâmica cruel de oferecimento e recusa, convidando o leitor a interagir com o seu mundo e participar do vai-e-vem da leitura. Além disso, pela primeira vez, o enunciador declara algo sobre si que vai além do que esteja estritamente ligado aos gatos e

baratas: “Estou a escrever isto no computador”, elemento que auxilia na composição da imagem de escritor. Ainda assim, o foco da preocupação é o paradeiro do gato Guizos. Portanto, nota-se nessa terceira autobiografia que, mais uma vez, as inferências sobre o suposto “eu” autobiografado vêm sempre de segunda mão, por via de comentários sobre outras pessoas ou outras circunstâncias que não estão diretamente revelando nada sobre ele. Com esse terceiro texto, cria-se uma sequência de autobiografias relacionadas entre si que acabam por gerar uma espécie de enredo, ainda que fragmentado e cheio de lacunas, mas que promovem ainda mais o afastamento dessas produções em relação ao que seria um texto autobiográfico convencional.

Problematizando ainda mais esse processo, a produção de Adília Lopes conta com outros textos que, sem serem nomeados como autobiografias, apresentam informações que mantêm sempre na ordem do dia o jogo irônico entre ficção e realidade. É o caso da parte 6 do poema “Op-Art” (2000, p.310), da obra *Clube da poetiza morta* (1997): “Nasci em Portugal / não me chamo Adília”. Neste caso, a sensação decepcionante que propositadamente foi veiculada nas autobiografias sumárias repete-se aqui por outras vias: de um lado, há uma subjetividade que confirma dados que podem ser facilmente localizados em uma pesquisa sobre a vida da autora, ou seja, que Adília Lopes de fato nasceu em Portugal e que, realmente, não se chama Adília, mas, sim, Maria José; de outro, o termo Op-art, que designa justamente a arte ótica, caracteriza a existência de uma “ilusão de ótica” ou a possibilidade de o golpe de vista enganar-se em relação ao que de fato vê. Essas duas perspectivas conflitantes acentuam o questionamento das fronteiras entre ficção e realidade e alimentam o jogo irônico que se constrói nas diversas possibilidades de leitura. Daí se falar em caráter decepcionante, tendo em vista que os movimentos de afirmação e negação sobrepõem-se continuamente. Ainda nesse sentido, há uma série de poemas no livro *Sete rios entre campos* (1999) em que o eu-lírico cita constantemente uma determinada Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira

(que seria o nome verdadeiro de Adília Lopes), ou simplesmente Zé, Zezinha e Maria José. Essa estratégia autoconsciente, assim como também se observou no caso dos contos de Dalton Trevisan, problematiza a ficcionalidade das obras, pois cria uma encenação de realidade que acaba por se revelar mais uma peça no jogo literário e, em última instância, um desafio à percepção do leitor.

São textos, portanto, que convidam o leitor a realizar uma reflexão sobre as diferentes estratégias de produção e recepção do objeto literário. Para isso, Adília empreende uma série de releituras do cânone literário, sobretudo do português, com referências a escritores como Camões, Florbela Espanca, Mariana Alcoforado, Sophia de Mello Breyner Andresen, mas também Clarice Lispector, Sylvia Plath e Diderot. Nesse sentido, o poema de Adília Lopes que segue evidencia de que forma a autora realiza a releitura da tradição literária portuguesa valendo-se de mecanismos da *gaucherie*:

Com o fogo não se brinca
 porque o fogo queima
 com o fogo que arde sem se ver
 ainda se deve brincar menos
 do que o fogo com fumo
 porque o fogo que arde sem se ver
 é um fogo que queima
 muito
 e como queima muito
 custa mais
 a apagar
 do que o fogo com fumo (LOPES, 2000, p.39)

Presente em seu primeiro livro publicado, *Um jogo bastante perigoso* (1985), o poema joga lucidamente com estratégias que formulam um mosaico de referências e citações não apenas à tradição literária, mas também ao discurso popular. A primeira observação que talvez chame a atenção do leitor é o fato de que o poema se inicia com a alusão a um dito popular, “com o fogo não se brinca”, que também possui a versão “quem brinca com fogo

acaba se queimando”. Essa constatação inicial, já num primeiro momento, fere algumas das noções de literatura a que se alude há décadas, pois alguns conceitos da arte literária enfatizam os aspectos singularizadores e de estranhamento (CHKLOVSKI, 1971). Ou, ainda, nas palavras do formalista russo R. Jakobson (*apud* EAGLETON, 2003, p.3), a literatura representa uma “violência organizada contra a fala comum”, distanciando-se dela e estabelecendo um novo modo de interagir com a linguagem, por meio de um olhar desautomatizado. Compreendida como linguagem que apela para o inovador e para o não-usual, a literatura parece se distanciar do verso inicial do poema da autora, tendo em vista que o que se apresenta é um dito popular bastante conhecido e que nada tem de especial em sua expressão verbal. Mesmo que a palavra “fogo” possa trazer subentendida a noção de “perigo”, há ainda a possibilidade de uma leitura bastante referencial. Agravando essa incômoda aparência de banalização, o segundo verso traz uma afirmativa em tom de explicação de ordem bastante primária: “porque o fogo queima”. Diante desse segundo verso, o poema parece estar, até então, às voltas apenas com constatações de ordem prosaica e de conhecimento do senso comum. Evidentemente, essa construção apresenta uma perspectiva irônica, tendo em vista que, já de início, o poema parece desafiar mais de um século de teorias que atestam o estatuto singular do texto literário.

Todavia, é a partir do terceiro verso que se percebe estar diante de algo mais que uma simples constatação de ordem prática ou de um texto banal. A expressão “fogo que arde sem se ver”, que realiza uma citação do famoso verso de Camões, figura em substituição à palavra “amor”, processo metafórico já presente no verso camoniano. Tal escolha parece apontar para diversas direções: por um lado, há o já comentado caráter autorreferencial por estabelecer um diálogo com o próprio sistema literário; por outro, essa referência se apropria ironicamente de um dos versos mais conhecidos de toda a tradição literária portuguesa, incidindo sobre o autor que se constitui como um pilar canônico dessa literatura; há, ainda, o

fato de que, queira ou não, houve uma “seleção” de leitores, tendo em vista que a ironia se construirá mais imediatamente para aqueles que possuírem o conhecimento acerca da referência realizada; além disso, a própria feição *gauche* não deixa de ser autorreferencial, pois o poema de Adília pode soar como uma imitação “mal-feita” da obra tradicional. Portanto, a perspectiva irônica de diálogo com a tradição literária ocorre pelo fato de que, se se pensar no intenso prestígio de que goza Camões, não apenas no contexto da literatura portuguesa, mas universal, bem como nas inúmeras releituras e paráfrases que sua obra recebeu, é possível notar que se tem aqui uma referência extremamente jocosa e dessacralizadora.

A esse verso, segue-se uma advertência: “ainda se deve brincar menos / do que o fogo com fumo”. Tal advertência equaciona a seguinte relação: do primeiro verso, tem-se que fogo = perigo; do conhecimento prévio do texto camoniano, tem-se que amor = fogo que arde sem se ver; assim, a partir dos versos quatro e cinco, chega-se à conclusão de que amor = perigo. Nesses versos, a noção de perigo engendrada pelo primeiro verso se potencializa fortemente, ratificando a idéia de que, de todos os perigos, o amor é o que exige mais cautela. Soma-se a essa leitura a alusão a outro ditado popular que vem complementar essa idéia: o “fogo com fumo” remete à noção popular de que “onde há fumaça, há fogo”. Utilizado em situações em que se leem os vestígios como a possibilidade de ocorrência de algum evento, essa leitura acaba por se voltar para o próprio poema, como se a advertência fosse um alerta para que o próprio leitor não se deixe despistar pelas insídias do texto. Da mesma forma, há ainda o jogo com a dupla possibilidade de interpretação da expressão “custa mais”, que pode ser compreendida no sentido de “demorar” ou de “ser mais sacrificante”. Toda essa abertura de possibilidades conduz a leitura a um labirinto de referências e insinuações que endossam a ironia e a autoconsciência do texto.

O poema ainda permite tomar um caminho levemente desviante da leitura do “fogo” como “amor”, conforme o sugerido pelo diálogo com o soneto camoniano. Neste caso, levando-se em consideração o apontamento irônico em direção à tradição literária portuguesa, pode-se, por um processo metonímico, associar o verso ao próprio autor, Camões, e este ao que ele representa: um decano da tradição literária. Portanto, extensivamente, pode-se ler o signo “fogo” como essa mesma tradição. Assim compreendido, instaura-se um caráter ainda mais dessacralizador, pois a advertência continua válida: deve-se ter cuidado ao brincar com a tradição da literatura, sob pena de “se queimar”, constatação que dialoga, desta vez, com o título da obra em que o poema foi publicado: aqui, Adília Lopes jogou “o jogo bastante perigoso” com a tradição que se faz representada não apenas por Camões, mas também por todo o peso e a influência que sua obra e, mais ainda, sua imagem exercem sobre a Literatura Portuguesa.

Parece oportuno, neste momento, trazer à discussão as ideias do estudioso Harold Bloom em *A angústia da influência* (1991). Nesse estudo, o autor fala sobre uma categoria específica de poetas: os “poetas fortes, grandes figuras com persistência para combater seus precursores fortes até a morte” (1991, p.33). Trata-se, portanto, daqueles poetas capazes de estabelecer sua marca na história da literatura e se desvencilhar do rótulo de serem sempre comparados a algum grande nome que os precedeu. Se essa consideração for trazida para o terreno específico da Literatura Portuguesa, não será difícil notar que a questão se problematiza intensamente, tendo em vista a tendência inerente dessa literatura a se retomar, se reler ou a reviver os grandes nomes do passado, seja esse passado uma tradição mais distanciada, como é o caso de Camões, ou mesmo um tempo não longínquo, como é o caso de Pessoa. Portanto, problematização ainda maior se dá diante da obra de Adília Lopes, marcada por referências aos mais diferentes autores, além de inúmeros diálogos intertextuais com a tradição literária, a tradição oral popular e até mesmo com os modernos discursos da mídia.

Diante dos poemas da autora, é possível se estabelecer o questionamento sobre se estar perante uma forma incomum de exaltação ou a mais contundente sátira. Porém, assim como se deu nas observações sobre a encenação de uma presença autoral, parece que o jogo proposto é justamente esse não esgotamento das possibilidades múltiplas e irônicas de leitura.

Note-se, também, que o eu-lírico do poema em questão apresenta uma atitude ao mesmo tempo contraditória e ardilosa, a partir do procedimento desafiante de citar a palavra “fogo” sete vezes neste pequeno poema. Se, por um lado, discursivamente se assegura que não se deve brincar com fogo, por outro, a insistência em gravar o signo “fogo” no poema evidencia que já se está brincando com ele, ao mesmo tempo em que se está realizando o mesmo que Camões em seu poema: o excesso de definições contraditórias para o amor. O próprio número de repetições (sete vezes) cria um efeito quase cabalístico, em que o signo parece estar sendo evocado, como em um ritual. A essa atitude pode se atribuir tanto uma ideia de desafio quanto de incapacidade de se fugir da tradição, pois, negando-a ou endossando-a, o fato é que ela é citada insistentemente. Todos esses elementos auxiliam na ampliação do jogo *gauche*, irônico e autorreferencial, e, em última instância, da plurissignificação que torna intrigante o jogo da linguagem literária empreendido por Adília Lopes.

4.2. LEITURA E RELEITURA

Como grande parte dos recursos que caracterizam as expressões contemporâneas de arte, também a autorreferencialidade na literatura se apresenta sob uma gama diversificada de manifestações e efeitos. Linda Hutcheon (1985) elabora uma detalhada distinção entre termos convergentes, como autorreferencialidade, autorreflexividade, autoconsciência, intertextualidade, sátira e, obviamente, a relação de todos esses termos com a paródia e com a ironia, que são os focos dos trabalhos da autora.

No caso específico deste estudo, interessa pontuar um efeito decorrente de qualquer um desses mecanismos: a presença quase inalienável da ironia, por sua capacidade singular de fazerem coexistir diferentes níveis de sentido – e, conseqüentemente, de leitura – em uma mesma obra. Por esse motivo, este capítulo tem procurado evidenciar as múltiplas ocorrências da ironia, seja ela decorrente do olhar questionador e desafiador proporcionado por uma opção estética pela *gaucherie*, seja ela proposta pelo caráter autorreferencial das produções aqui estudadas, que realizam diferentes formas de referência e de releitura enquanto diálogo com a tradição literária. Em relação a esse último dado, será tratada a releitura não de obras específicas, mas de contextos já sacralizados e entronizados pela tradição.

Para tanto, serão retomadas algumas discussões acerca de *Bufólicas* (2002), de Hilda Hilst, e *A república dos corvos* (1988), de José Cardoso Pires. Os textos que integram essas produções apresentam em comum o fato de se erigirem sobre as bases tradicionais das narrativas exemplares, moralizantes e edificantes, que, em tempos pretéritos, funcionavam como uma tentativa de o ser humano operar magicamente o mundo ou, posteriormente, alegorizar situações exemplares (PROPP, 1984). Isso se dá de forma mais evidente no caso de *Bufólicas*, em que o substrato dos contos de fadas aparece de forma mais visível, principalmente em decorrência da presença de personagens característicos das histórias maravilhosas. Contudo, também as narrativas de Cardoso Pires podem ser lidas como uma derivação das fábulas ancestrais (cf. RIBEIRO, 2003; MARGATO, 2001), em que os animais figuram como representações das ações e características morais humanas. Assim construídos, os textos de ambos os autores promovem o questionamento desses modelos peculiares de estrutura e organização, veiculados há séculos pela tradição literária popular.

Embora apresentem em comum a releitura desses textos paradigmáticos, os autores descrevem trajetórias diferenciadas na elaboração de suas estratégias de

questionamento. No caso de Hilda Hilst, nota-se que a autora empreende a releitura dos contos de fadas de forma extremamente dessacralizadora, criando outros enredos que encaminham para outro tipo de “moral da história”: a falta de moral. A esse respeito, Pécora (2002, p.9) observa que “A paródia, assim, ri da moral estreita, amplificada num mundo de absurdos, e proclama uma espécie de declaração dos direitos da livre invenção e da autocriação, num tom cuja hilaridade destrambelhada, contudo, nunca chega a tornar-se triunfal.” É assim que no “mundo de absurdos” se dá a “autocriação”, pois somente nesse universo mítico-escatológico, em que a sexualidade doentia é a moeda de troca, é que esses personagens podem existir em suas histórias nada exemplares.

Souza (2009), ao analisar a obra *Da morte. Odes mínimas* (2003), também da autora, indica uma correlação com os bestiários medievais. Adotando a linha de pensamento de Souza, pode-se dizer que, no caso de *Bufólicas*, Hilst cria uma espécie de bestiário às avessas. De acordo com Fonseca (2003 *apud* SOUZA, 2009, p.222), os bestiários surgiram na Idade Média com a finalidade de separar os reinos humano e animal, além de, didaticamente, ensinar lições de condutas que seriam próprias e adequadas aos homens, distanciando-se das ações animais, consideradas instintivas e indignas. O bestiário de *Bufólicas*, ao contrário disso, instaura a subversão ao colocar os seres humanos no mesmo nível instintivo dos animais, realizando ações que levam à pura satisfação dos desejos físicos, sem preocupações de ordem moral ou ética. É nesse contexto animalesco que se pode inserir o que Pécora denominou de “hilaridade destrambelhada”, pois as condutas imorais dos personagens proporcionam a existência de um tom satírico impiedoso e desconcertante, que faz remeter às categorias do grotesco bakhtiniano e da carnavalização, conforme foi comentado anteriormente. Pécora (2002, p.9) ainda afirma: “Desenganada, a moral das fábulas reinventadas é a de que, na crueza dos dias, a feliz liberdade de um é a certeza da vingança odiosa dos outros.”. De fato, o riso satírico e cruel proposto por essa inversão da moral

confirma-se nos desfechos dos poemas narrativos, em que se observa a ausência do final feliz característico dos contos de fadas, sendo este substituído por finais dúbios ou sarcásticos, aos quais se poderia conferir a expressão popular que diz que “o tiro saiu pela culatra”, constatando-se que não há redenção para os personagens.

Essa rede de subversões em relação aos contos tradicionais, amplificada pelos recursos da *gaucherie* que se manifestam no rebaixamento das estruturas originais, desmascara a estratégia de apropriação irônica, caracterizando a autorreferencialidade, como poderá ser visto na análise que segue do texto “A Chapéu” (2002, p.23). Trata-se do único poema que se utiliza de personagens particularizados, no caso, uma espécie de caricatura de Chapeuzinho Vermelho, do Lobo e da Avó, enquanto os demais poemas focalizam genericamente rei, rainha, maga, fada, anão e cantora. Justamente por se referir a um texto específico e muito conhecido na tradição dos contos maravilhosos, a subversão da narrativa que serviu de base para a releitura fica ainda mais evidenciada. Da base reconhecível, além dos personagens, o poema mantém a relação de antagonismo entre o Lobo e as mulheres, sendo, contudo, no poema, esse antagonismo minimizado pela convivência a partir de uma espécie de acordo social e financeiro, além de haver a inversão entre opressores e oprimidos. De fato, nessa versão dessacralizada do conto infantil, o Lobo trabalha para a Avó e para a menina, prostituindo-se e vivendo, de certa forma, sob o comando delas.

Apesar dessa última relação de inversão referida, não se observa, nesse contexto subversivo, a redenção para nenhuma das partes, como ocorre na narrativa tradicional: aqui, todos exploram e são explorados, desfilando suas perversidades particulares. A Avó não se caracteriza mais como o retrato da velhinha bondosa, mas sim de uma velha abjeta que, apesar de ser a cafetina do Lobo, sente-se explorada por ele e pela neta, motivo pelo qual incentiva a menina a também se prostituir para garantir um saldo financeiro. Chapéu, por sua vez, também se caracteriza como um personagem que sofre deformações significativas: ao

contrário da boa e ingênua menina do conto infantil, tem-se aqui uma garota mal-educada e de “língua suja”, que xinga a Avó, fala mal do Lobo e se diz “irmã do capeta”. Essa distorção é figurativizada pela nomeação “Chapéu”, e não mais “Chapeuzinho”, o que auxilia no desligamento da imagem da menina em relação a uma noção mitificada de infantilidade, docilidade e meiguice. Entretanto, o efeito mais impactante de subversão talvez seja o conseguido pela declaração de que a Chapéu “De vermelho só tinha a gruta” (p.23), pois a quebra da identificação do personagem com a cor que lhe é característica, inclusive em sua nomeação tradicional, e o deslocamento dessa associação para um eixo obsceno e vulgar, descaracteriza não apenas o que há de mais identitário na figura original, mas também anula o caráter sintomático e alegórico que a cor adquire na narrativa de base. Para Bettelheim (2000), o capuz vermelho simboliza a passagem da infância para a adolescência, representando o despertar da sensualidade e o amadurecimento. No caso da Chapéu, a cor vermelha se desloca para os órgãos sexuais, evidenciando que a questão da sexualidade já se apresenta como fato concreto e explorado pela menina. Essa dessacralização convoca, mais uma vez, os conceitos de *gaucherie*, dado o rebaixamento promovido na caracterização dos personagens, e de autorreferencialidade, graças a essa mesma estratégia de ir, peça a peça, desmontando o equilibrado esquema da narrativa tradicional para, sobre ela, construir uma cópia subversiva.

Outro elemento que desautomatiza a leitura condicionada é o fato de o Lobo ser gay e garoto de programa. Essa circunstância promove uma subversão em relação às leituras psicológicas tradicionais (cf. BETTELHEIM, 2000) que interpretam a imagem do lobo na história de Chapeuzinho Vermelho como a representação do masculino e de sua força opressora e agressiva. No poema “A Chapéu”, mais uma vez, há a anulação do caráter identitário e a construção de uma nova perspectiva, que se afasta intensamente do personagem modelar. Reforçando esse afastamento, nota-se no texto que o Lobo é mais educado e culto do

que as duas mulheres, o que, mais uma vez, enfatiza a subversão, já que o texto de base apresenta um lobo selvagem e instintivo.

Nesse contexto narrativo desviante, há o momento em que o Lobo é quem repara nos dentes da Avó e pergunta: “E por que tens, ó velha, / Os dentes agrandados?” (p.24). Essa situação indica que, além da inversão que se verifica da estrutura do texto satírico em relação ao original, há ainda uma mobilização interna de papéis, de modo que a Avó assume a aparência do Lobo, enquanto este faz a pergunta habitualmente atribuída à menina. Na sequência da pergunta, o Lobo ainda realiza um movimento de sedução em relação à Avó, declarando: “Às vezes te miro / E sinto que tens um nabo / Perfeito pro meu buraco.” (p.24). Esse apelo libidinoso e vulgar, seguido da declaração de Chapéu de que percebeu que os dois “[...] fornicam desde sempre [...]” (p.24), sugere, ainda, outra inversão: neste “anti-conto-de-fadas”, é o Lobo quem é “comido” pela Avó, de modo que a leitura dessa acepção pejorativa e de mau gosto ecoa no discurso satírico do poema pela comparação inalienável com o texto original. Em meio a tantas subversões, soa de certo modo admirável que algo se mantenha em relação ao conto tradicional: na desconcertante “versão” de Hilda Hilst, perante a constatação de que o Lobo e a Avó se unem para enganar a garota, mantém-se, ao menos, a astúcia do Lobo e o fato de que a menina continua sendo o personagem mais “ingênuo” da trama.

Não apenas em relação a este, mas em todos os poemas de *Bufólicas*, pode-se dizer que Hilst promove uma verdadeira deformação dos contos maravilhosos. Segundo Propp (1992, p.59), o disforme é o oposto do sublime e, portanto, ridículo, o que leva a se dizer que esse riso de zombaria é uma das mais potentes ferramentas de subversão dessa obra marcada pela *gaucherie* e pela ironia decorrente da desmistificação.

A reflexão crítica favorecida pelas inversões também pode ser observada nos contos de *A república dos corvos* (1988). Contudo, no caso das narrativas de José Cardoso Pires, vê-se que, no lugar da sátira e da zombaria explícitas, como fez Hilst, o autor lança mão

dos recursos da ironia – menos declarados, portanto – para estabelecer um diálogo mais sutil, porém não menos cáustico, com outra modalidade de textos ancestrais: as fábulas.

Sabe-se que, nas fábulas, os personagens são representados por animais que encarnam características ou tendências humanas de comportamento e atitudes éticas e morais. Por isso, em sua função tradicional, a fábula adquiria o valor de ensinamento didático indireto, em que, a partir da decifração de suas simbologias, o homem aprenderia lições de conduta. Esse “mascaramento” também pode ser observado nas narrativas de *A república dos corvos*, uma vez que a intensa presença da ironia acaba por propiciar uma espécie de camuflagem da crítica, construída por meio de histórias que também contam com a presença de animais. Entretanto, ao contrário das fábulas, que têm seus personagens representados exclusivamente por animais, as “fábulas” de Cardoso Pires os fazem conviver com seres humanos, muitas vezes em situações de tensão.

É o caso do conto “As baratas”, em que os insetos se colocam em antagonismo com o protagonista Franz Kapa. Nessa narrativa, já o título indicia a ação incisiva das baratas, que “invadem” uma posição de destaque na nomeação do conto, de certa forma antecipando sua prevalência sobre o elemento humano. O embate entre os dois seres, culminando com a vitória dos insetos, se constrói ironicamente por toda a diegese, por meio de estratégias de elaboração textual muitas vezes ligadas à *gaucherie*.

O texto se inicia com uma caracterização do protagonista por meio da focalização de um narrador que estabelece um jogo de aproximação e distanciamento, a partir da escolha do ângulo de seu foco narrativo de acordo com os efeitos que quer gerar: quanto mais próximo, mais se vale de um discurso indutivo, em grande parte marcado pelo preconceito em relação ao protagonista, pois fala com a propriedade de quem testemunhou os fatos; por outro lado, quanto mais distanciado, mais se mostra falsamente neutro, o que favorece a manipulação das circunstâncias que são oferecidas ao leitor por meio de um ponto de vista

pretensamente imparcial. Observa-se, ainda, que esse narrador não demonstra intensa preocupação com exatidões no ato de narrar, de modo que sua enunciação assume o aspecto de um “prosear”, em que a displicência com a matéria narrada compromete sua descrição do personagem, como se vê em

[...] ao que parece, não tinha linguagem de gente. Ou se a tinha não passava dum gargantear desesperado das europas arrevesadas, Boémias, Morávias e outras que tais, como recorda hoje o antigo padre da paróquia dos mineiros, e só por aí já se podia concluir que se tratava dum judeu [...] (PIRES, 1988, p.47)

Essa aparente despreocupação com o ato de narrar também pode ser representada pela presença de fragmentos de outros discursos – como o de arquivos policiais, relatórios oficiais e trechos de estudos científicos – que assumem o aspecto de “cacos” discursivos que são colados ao longo da narrativa, sem muita preocupação com processo coesivo de ligação entre os parágrafos, o que proporciona à narração um efeito de “preguiça” em ordenar harmonicamente os trechos e fazer a ligação formal entre os dados apresentados.

Além disso, as descrições iniciais do personagem são marcadas pelo caráter do exagero e das generalizações excessivas, em que o narrador julga o engenheiro Kapa por seu modo de vestir, por sua linguagem, por seu nome e também pelo “formato do nariz” (1988, p.47). Há uma série de avaliações de cunho preconceituoso não apenas por acentuadamente se repetir que se trata de um estrangeiro, mas também por se enfatizar que tal homem jamais poderia ser “[...] um verdadeiro cristão nem que andasse vestido de São Pedro.” (PIRES, 1988, p.48). Essa constatação, balizada pelo sistema de valores do senso comum, reitera a oposição que, desde o início, se coloca entre Kapa e os outros homens, de modo que, ao correr da narrativa, ele acaba por se isolar totalmente e viver apenas às voltas com os insetos.

Disso decorre um processo de inversão, por meio do qual a imagem do protagonista vai, aos poucos, sendo assimilada a certo caráter de animalização, na mesma medida em que as baratas assumem características humanas. Assim, ao mesmo tempo em que se diz que Kapa “[...] não tinha linguagem de gente.” (p.47), ou “[...] circulava de dia pelos labirintos subterrâneos que ia escavando incansavelmente.” (p.51), as baratas são vistas como seres que surgem em “legiões”, “gerações”, e, “de pais para filhos” vão ficando “[...] cada vez mais avisadas, cada vez mais engenhosas.” (p.51). Outro indício da inversão é o fato de que, a certa altura, Kapa passar a habitar a mina, enquanto as baratas tomam conta da casa. Apesar dessas inversões, vê-se que, ao contrário do que acontece nas fábulas, os seres do reino animal não chegam a assumir o papel humano, mas, ironicamente, acabam por suplantá-lo ao final.

Esse dado pode ser lido em perspectiva contrastante com o que se apresenta no primeiro parágrafo do conto. Aqui, a chegada do engenheiro Kapa no povoado de Castro Alvor é descrita em tom monumental e, de certa forma, dramático: “Quando o estrangeiro errante chegou à boca da mina com aquela capa ao vento, o céu turvou-se de repente e a luz empalideceu nas galerias subterrâneas.” (1988, p.47). Entretanto, essa visão, entre heróica e fantástica, de capa ao vento, céu que se turva e luz que empalidece, constrói uma expectativa que é frustrada já no parágrafo seguinte, tendo em vista que esse aspecto grandioso não se mantém nem no discurso, nem na imagem do protagonista. Nota-se, com isso, um processo contínuo de rebaixamento, seja na aludida animalização do personagem, seja no tom coloquial da linguagem que vai contaminando a narrativa, a um ponto em que o narrador assume uma atitude de “jogar conversa fora”, como em: “Se assim fosse, teria sido o próprio engenheiro a baptizar-se com aquele sobrenome de consoante trocada, o que, sendo pouco provável, não era nunca impossível, dado que os semitas são capazes dessas judiarias e doutras muito piores. Mas seja. Fica Kapa [...]” (1988, p.48). No trecho citado, é possível observar que o narrador dispensa o tom imponente tanto na linguagem quanto na referência ao personagem,

fazendo uso de um discurso com pouca densidade de conteúdo e marcado por generalizações em relação à figura de Kapa. Todavia, o aspecto descompromissado das divagações e conversas sem fundamento esconde insinuações irônicas e novamente preconceituosas, como se observa na acepção ambígua da palavra “judiaria”, indicando, duplamente, o ato de “maltratar” a linguagem e uma designação pejorativa dos judeus.

Esse “tagarelar” do narrador está intimamente ligado ao caráter de redundância que se dissemina por todo o texto, enfraquecendo a força expressiva e levando a um desgaste da linguagem. Veja-se no trecho que segue que as palavras se sobrepõem e se acumulam nos períodos, mas o discurso não avança em seu conteúdo:

Legiões e legiões delas, não é exagero. Gerações atrás de gerações, uma praga. E o terrível é que de pais para filhos, as baratas aumentavam de número e apareciam cada vez mais avisadas, cada vez mais engenhosas e mais carregadas de cheiro pestilento. Uma praga, realmente. Um pesadelo. (PIRES, 1988, p.51)

As construções redundantes e paralelísticas acabam por metaforizar a própria situação do personagem que, dia após dia, desenhando insetos e bebendo aguardente, se vê preso não apenas ao vilarejo isolado como também a comportamentos neuróticos e repetitivos. Em diversos outros momentos do conto, a repetição se dá não apenas no vocabulário, nos assuntos ou nas situações, mas também na presença do clichê como modo de expressão do pensamento, configurando-se como uma forma de reprodução da ideologia do senso comum, como se pode constatar em “E o que é certo é que conseguiu, o desespero tem muita força.” (p.70). Esse tipo de colocação se vale de ideias desgastadas, traduzindo uma maneira condicionada e generalizada de expressão. Acentuando a ideia de redundância, observa-se também a insistência em se reafirmar que a luta de Kapa contra as baratas durou sete anos: “[...] lançou-se numa cruzada contra elas que se iria prolongar por sete anos bem

contados [...]” (p.52); “Sete anos de guerra, sete, foi quanto durou este homem na solidão de Castro Alvor.” (p.56); “Sete anos, sete guerras, o campo dos mortos crescia, crescia [...]” (p.56). Aqui, além de se repetir a menção à quantidade de anos, é de se notar também a própria presença do número sete, com toda sua carga semântica ligada ao elemento sobrenatural ou mágico, o que imprime um caráter quase fantástico à “guerra” travada pelo engenheiro. É possível, ainda, se estabelecer uma ponte entre os sete anos de “guerra” travados por Kapa, e os sete anos “de pastor” que o personagem bíblico Jacó dedicou à conquista de sua esposa Raquel, passagem immortalizada em um soneto de Camões que atesta o caráter de perseverança indiciado pela duração de sete anos, assim como também se pode verificar no embate de Kapa contra os insetos.

Esses mecanismos discursivos complementam o recurso à coloquialidade, sendo ambos elaborados a partir de estratégias de “empobrecimento” que fazem a linguagem assemelhar-se aos diálogos cotidianos, assimilando, inclusive, características da oralidade. A repetição soma-se ao fato de que a narrativa se encaminha para um desfecho que pode ser lido como algo ligado ao fantástico, criando uma semelhança do conto com os casos populares de transmissão oral, normalmente marcados por peripécias de caráter inverossímil e contados com liberdade fluente do discurso afetivo e avaliativo próprio da fala coloquial.

Outro aspecto importante na construção dessa narrativa é o apelo ao grotesco e ao mau gosto. Esses elementos encontram-se presentes na composição de certos cenários ou situações, o que demonstra uma opção irônica em relação a um paradigma de bom gosto, seja pela escolha das imagens, seja pela própria proximidade da narrativa em relação aos relatos populares. Dois momentos são marcantes na exploração do grotesco e do mau gosto neste conto: o primeiro diz respeito ao fato de que a casa cedida como moradia a Kapa em Castro Alvor havia sido, em outros tempos, sede do tribunal do Santo Ofício, contando, ainda, com “uma caveira em labaredas pintada ao tecto” (1988, p.49). Tem-se, aqui, não apenas a

presença do mau gosto formal, indiciado pela pintura no teto, como também de certo mau gosto de ordem ética ou moral, que ultrapassa os limites da ironia ao evidenciar o caráter cruel de se oferecer como moradia a um judeu um local que outrora foi utilizado para julgar e condenar justamente aqueles que compactuavam com suas crenças ou tinham a mesma origem.

O outro momento, já ao final do conto, descreve o estado de decadência de Kapa, em que sua aparência torna-se cada vez mais parecida com a de uma barata, caracterizando um processo de quase metamorfose do aspecto humano para o de um inseto:

E fechou-se, apavorado, na capa que estava rígida, revestida de fezes secas já, e era um manto áspero, uma casca. Recuou. Cego e a tremer, ficou colado à parede por baixo dos retratos majestosos dos insectos, abrindo e fechando a boca desprovida de dentes. [...] Por baixo do negro manto que lhe cobria o dorso apareciam uns dedos frágeis que tacteavam a medo e da boca pendia-lhe um fio de baba até o chão [...] e ele a mascar o medo na boca muda e desdentada. (PIRES, 1988, p.69).

Além de compor a atmosfera grotesca, esse mecanismo engendra uma referência paródica ao livro *A metamorfose*, de Franz Kafka, publicado pela primeira vez em 1915. O conceito de paródia adotado, mais uma vez, vai ao encontro da conceituação de Hutcheon (1985, p.16), que alude a um tipo de elaboração que já não se apresenta mais, necessariamente, como imitação ridicularizadora. O apontamento intertextual manifesta-se não apenas pela presença do inseto a que se atribui a nova forma de Gregor Samsa, personagem principal da narrativa de Kafka, mas também pelo parentesco entre o nome do protagonista do conto de Cardoso Pires, Franzisko Kapa, e do próprio autor de *A metamorfose*. Além disso, os enredos conduzem a leitura para ideias semelhantes no que diz respeito ao desajuste do ser em relação ao seu meio, gerando uma sensação de estrangeirismo que, em última instância, se revela como total estranheza e isolamento. No caso do

personagem Kapa, esse movimento inicia-se com a sua própria condição de judeu perseguido, preso e confinado a trabalhos forçados nas minas de volfrâmio, mas se desenvolve mais dramaticamente em seu embate com as baratas que acabam por vencê-lo.

Em vista desse desfecho, pode-se vislumbrar interessantes possibilidades de leitura na correlação entre as duas narrativas: em um primeiro momento, a sensação que se tem é a de que houve uma total inversão, tendo em vista que, em “As baratas”, os insetos decretam o fim do elemento humano, enquanto em *A metamorfose* são os humanos que sobrevivem à presença do inseto – ainda que este fosse, inicialmente, um homem. Contudo, a ironia incide no fato de que, em qualquer das narrativas, na verdade, o elemento submetido é sempre o que encena a diferença, a estranheza, e, em última análise, o “outro”. Portanto, pode-se dizer que as baratas assumem a função simbólica de providenciar o ocultamento desse “outro” que, ao final, desaparece por completo: “Num último esforço conseguiu libertar a cabeça e encarar o sol. Parecia um bicho decrépito a olhar a luz do dia enquanto uma infinidade de pequenos seres o sepultavam apressadamente.” (PIRES, 1988, p.71).

Corroborando essa constatação, nota-se que, nas fábulas tradicionais, é comum a presença de um elemento que atraiçoa a confiança de outro personagem por meio de dissimulações. No conto de Cardoso Pires, essa relação aparece ironicamente representada pelo fato de que o engenheiro Kapa se dedicava ao estudo dos insetos, “[...] interessando-se muito particularmente pelo antropófilos e cosmopolitas, assim designados devido à sua tendência para procurarem a companhia do homem.” (p.51). Assim, em um primeiro momento, tem-se a impressão de que homem e insetos cumprem trajetórias opostas: enquanto um se isola, os outros buscam sua companhia. Contudo, o desfecho revela o resultado irônico e cruel dessa relação, que pode ser antecipado na sarcástica declaração: “Baratas, sobretudo (ah, sim, as baratas eram a sua perdição).” (p.51), o que revela, portanto, o caráter derrisório que funciona como uma espécie de prolepse do trágico destino de Kapa. Assim como em

grande parte das histórias que apresentam o aspecto maravilhoso, também aqui se tem um desfecho insólito. Cumpre verificar, contudo, que no desfecho das fábulas, o “bem” é recompensado e o “mal” é castigado. Em “As baratas”, não há essa redenção, o que faz com que a narrativa possibilite uma leitura anticatártica. Desse modo, a narrativa poderia ser lida como uma alegoria do embate entre o estranho, o estrangeiro, o desviante – ironicamente representado pelo humano – e o comum, o habitual, o corriqueiro – simbolizado, no conto, pelas baratas que “lhe infestavam a casa” (p.51) e já lá estavam quando chegou, culminando na vitória do segundo elemento.

De modo geral, no que concerne aos contos presentes na obra *A república dos corvos*, pode-se dizer que, assim como nas fábulas tradicionais, e assumindo importância fulcral nas narrativas, os animais acabam por personificar atitudes ou valores humanos, simbolicamente condensados em suas idiosincrasias e ações peculiares. Contudo, ao contrário do que se vê nas fábulas, as narrativas em questão não se comprometem com a função de transmitir ensinamentos morais: ao contrário, promovem o jogo sinuoso de construção de sentidos que se estabelece entre a voz irônica do narrador e as ações e discursos não menos dúbios dos personagens, deixando a cargo do leitor a tarefa de completar as lacunas deixadas pelas “deslições” da obra. Os textos, que se constituem como releituras contemporâneas e desafiadoras, apontam para um processo autorreferencial ao trazer para o palco justamente os caminhos irônicos da subversão.

É possível dizer que todos os contos que compõem *A república dos corvos* operam com esse mecanismo irônico de atribuir à figura dos animais uma função dialética em sua relação com o elemento humano, de modo que os apontamentos críticos se disseminem sutilmente na malha narrativa. Diante disso, parece oportuno retomar o conceito de bestiário, já proposto na discussão sobre a obra de Hilda Hilst, tendo em vista que também em Cardoso Pires nota-se que as fronteiras entre o humano e o animal – mas, neste caso, no que diz

respeito a inclinações morais, e não necessariamente a comportamentos – se encontram diluídas ao longo dos contos. Já na epígrafe da obra, o leitor encontra pistas sobre o direcionamento de leitura irônica proposta pelo autor: “‘Cada homem transporta dentro de si o seu bestiário privado’ – disse o Juiz”.

Ainda estabelecendo uma correlação entre os contos de *A república dos corvos* com a estrutura tradicional das fábulas, observa-se que as fábulas se desenvolvem em um cenário ligado à natureza ou em ambientes relativamente mitificados, de modo coerente com o caráter simbólico desses textos. No caso dos contos em análise, os enredos se desenvolvem em uma espécie de pátria inicialmente mitificada, mas que, aos poucos, tem sua aura desmistificada e dessacralizada pelo discurso irônico que se enraíza por todas as narrativas.

Para empreender tal discussão, tome-se como base os textos “Sebastianismo: imagens e miragens” e “Portugal como destino: dramaturgia cultural portuguesa”, ambos presentes em *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*, de Eduardo Lourenço (1999). Nesses textos, Lourenço desenvolve profundas considerações sobre o sebastianismo como fenômeno inexorável da história política e cultural de Portugal. Das muitas perspectivas traçadas pelo crítico, interessa para este estudo duas em especial: a do sebastianismo como resposta histórica às decepções do país (p.46-48) e a do sebastianismo como avatar da Saudade Lusíada (p.52).

No primeiro caso, o autor afirma que o sebastianismo funcionaria como um “[...] contradiscurso de um povo que tinha perdido, com a sua independência política, a sua identidade [...]” (p.48), e passaria, a partir de então, a viver da “[...] recordação e saudade de tempos mais felizes [...]” (p.48). Na direção dessa perspectiva, é possível dizer que os contos de *A república dos corvos* ironizam intensamente tanto esse contradiscurso quanto essa saudade, em especial no conto homônimo ao livro, em que a figura da galinheira encarna de maneira tragicômica esse espírito saudosista e, de certa forma, ridiculamente esperançoso de

resgate, da mesma forma como a imagem do corvo encena o conflito da busca pela identidade. A esse respeito, Lourenço ainda afirma que a identidade se observa na relação com o outro (p.89), mas problematiza essa constatação afirmando que Portugal não teria, de fato, “[...] um realmente Outro com quem se comparasse, combatesse e contra o qual se construísse.” (p.143). Tal problematização soa, de certa forma, irônica, pois parece desprezar toda a mitificação dos embates com os “outros” de cultura exótica, como brasileiros, asiáticos ou africanos – como se vê alegorizado no conto “As baratas”, em que a figura do engenheiro Kapa representa não mais o elemento exótico e estrangeiro com o qual se luta no exterior, mas, dessa vez, inserido no país, no povoado, na casa, nos subterrâneos das minas, ou seja, no centro da própria vida social do país.

A outra perspectiva proposta por Lourenço diz respeito a uma determinada acepção do sebastianismo que acaba por disseminar uma leitura quase metafísica da saudade, de tal forma que passa a ser naturalmente assimilada pela literatura em suas mais diferentes variações. A esse respeito, o crítico afirma:

O sebastianismo é apenas a forma popular dessa crença de uma vinda do Rei vencido. O verdadeiro Sebastião é o texto de *Os lusíadas*, que, desde então – embora só o Romantismo lhe conferisse esse estatuto –, se converteu na referência mítica por excelência da cultura portuguesa. (LOURENÇO, 1999, p.97)

Para as presentes discussões, esse talvez seja o ponto nodal do texto de Lourenço, tendo em vista que se retorna, aqui, à questão da releitura da tradição. O autor afirma que, no século XX, poucos são os escritores portugueses que se furtaram à tentação de “reescrever” a história do rei, do país e da vinda de um “futuro de grandeza” (p.130). Da mesma forma, José Cardoso Pires espalha em suas “fábulas” as peças que, unidas, conjugam esse mosaico de

referências que ora incidem sobre o próprio texto, ora se referem a toda a tradição de uma literatura que parece não se faltar de reviver seus cânones e sua história.

Esse comentário faz pensar não apenas na obra de José Cardoso Pires que aqui foi discutida, mas também a de Hilda Hilst, pois a ironia nesses textos – e sua consequente autorreferencialidade – apontam, inclusive, para uma direção extratextual, pois a teia de relações que se cria acaba por incidir em distintas possibilidades de leitura. Portanto, as obras analisadas expõem a fragilidade de uma leitura que não relativiza os preceitos do fazer artístico, pois se caracterizam como textos que se valem de uma linguagem e de um conteúdo aparentemente banais, mas que, inseridos em um contexto literário de intensa e desafiadora elaboração estética, convidam o leitor ao jogo de ressignificação, promovem o adensamento do significante, dificultando a apreensão instantânea, e exigem um intenso trabalho de reflexão e fruição.

O PARAÍSO RECONQUISTADO DA CONTRA-SUBLIMIDADE

A tentativa de se refletir criticamente sobre as diversas concepções que tensionam conceitos sobre o que seria considerado Belo ou Feio, sublime ou rebaixado, padrão ou desvio na arte foi um dos objetivos que impulsionaram os estudos realizados nesta tese. Como foi visto, essas noções são profundamente influenciadas por épocas e culturas, sendo objeto de discussões filosóficas há século. Em sua obra *Crítica do juízo* (1974), Kant afirma que o Belo artístico “é o que agrada universalmente, sem relação com qualquer conceito”. Na contemporaneidade, entretanto, essa definição torna-se extremamente complexa, tendo em vista a tendência da arte atual em promover o choque e a contestação.

Contudo, como foi possível verificar por meio das reflexões suscitadas por Umberto Eco (2007) e outros estudiosos aqui citados, a beleza em arte não diz respeito, necessariamente, com o que o gosto comum considera como “belo”, pois o trabalho artístico oferece à contemplação objetos que podem ser percebido como belos ou não, e ambos podem, igualmente, promover a fruição ou não. Dessas percepções surge a discussão acerca de padrões, paradigmas e referenciais – concepções igualmente complexas e voláteis.

Partindo dessas considerações iniciais, esta tese buscou observar mais atentamente algumas tendências contemporâneas de elaboração que operam justamente no sentido de desmistificar a idealização de certos modelos por meio da aposta em categorias de direcionamento contra-sublime. Essas opções estéticas, mais do que problematizar a existência de um cânone ou de um sistema de canonização dos objetos artísticos, propõem a ampliação do olhar sobre a arte, abrindo possibilidades de percepção crítica e de relativização de concepções arraigadas e redutoras, a partir da discussão acerca de mecanismos de elaboração estética desafiadores e que promovem a reflexão sobre as inúmeras possibilidades de expressão da arte.

Dentre os diversos procedimentos que podem ser observados, o foco deste trabalho centrou-se na discussão crítica e reflexiva a respeito da presença da *gaucherie* na literatura. Procedimento multiforme e de alta potencialidade irônica, o caráter *gauche* foi discutido pelo crítico francês Roland Barthes (1990) acerca das artes plásticas e, dessa formulação, foi possível depreender as feições desse fenômeno para a arte literária. Advindo do termo francês “*gauche*”, o procedimento designa, assim como a palavra, o aspecto daquilo que parece “canhoto”, “torto” ou “mal-feito”. No âmbito específico da arte, entretanto, essa aparência de “fracasso” ou “inabilidade” ilude o olhar desatento, pois esconde um viés dessacralizador e crítico. Segundo Barthes, o termo estende-se, ainda, para nomear aquilo que está “fora dos padrões” e, portanto, na marginalidade. Daí, também, o caráter de desvio e desmistificação que subjaz ao objeto marcado pela *gaucherie*.

Na literatura, o aspecto *gauche* manifesta-se como uma estratégia de elaboração da linguagem que se dissemina por toda a estrutura textual, incidindo na escolha lexical, na construção das imagens, na caracterização de personagens e circunstâncias, além de se inserir também no plano discursivo, valendo-se, principalmente, do caráter repetitivo que marca a ideologia do senso comum. Esses mecanismos geram significativos efeitos de sentido nas narrativas e poemas, que se distanciam de um padrão de elaboração considerado sublime e apontam para procedimentos muitas vezes chocantes. Nesse sentido, ao longo desta tese, para tratar das impressões e efeitos gerados pela linguagem *gauche* foram utilizadas algumas palavras que podem soar incômodas, como “empobrecimento”, “rebaixamento”, “inabilidade”, “mal-feito”. Contudo, quando observadas por uma perspectiva que evidencia o caráter intencional e consciente dessa arte, culminando em uma atitude intensamente crítica e irônica, percebe-se que tais palavras apenas dão feição a uma máscara desestabilizadora e questionadora.

Essa dinâmica radical da literatura contemporânea foi percebida por Linda Hutcheon (1985, p.12), que atribui à arte atual uma “estética do processo”, dado o seu caráter de revelar e discutir seus próprios mecanismos de construção, o que culmina no que a teórica caracteriza como autoconsciência e autorreferencialidade. Esse fenômeno apresenta estreita ligação com a *gaucherie*, tendo em vista que por sua própria natureza dessacralizadora, a arte *gauche* acaba por chamar a atenção para seu processo de constituição, convidando o leitor a se embrenhar na malha discursiva dos textos e acompanhar o movimento simultâneo e constante que marca grande parte das obras que se valem desse recurso: a inscrição e o ocultamento de múltiplas possibilidades de leitura, a saber, aquelas que assimilam o caráter de “desajuste” e “rebaixamento” da obra, podendo comprazer-se da sensação de “fracasso estético” que tais objetos artísticos proporcionam; e aquelas que encontram no subtexto o riso crítico, irônico – e certamente amargo – de uma arte que convida justamente ao questionamento e à relativização de modelos e concepções, bem como das idealizações destes.

É ainda Linda Hutcheon (2000) quem discorre sobre o caráter irônico que advém de obras que jogam justamente com diversas possibilidades de leituras e com a consciência de que sempre haverá os que não conseguirão interagir com o discurso irônico. Entretanto, a autora afirma que “[...] a ironia possui uma aresta avaliadora e consegue provocar respostas emocionais dos que a ‘pegam’ e dos que a não pegam [...]” (2000, p.16). Por isso, o texto *gauche* parece favorecer diversas possibilidades de leitura, porque não circunscreve seus efeitos apenas a determinadas interpretações.

Embora tenha sido observada a partir das análises de textos de Dalton Trevisan, Adília Lopes, José Cardoso Pires e Hilda Hilst, a *gaucherie* encontra amplo campo de manifestação não apenas na literatura contemporânea, como também em outras expressões artísticas, principalmente as que, desde o século XIX, e em especial a partir do romantismo,

têm no desafio seu modo primordial de atuação e funcionamento. Devido à sua interface com as categorias consideradas contra-sublimes, como o mau gosto, o grotesco, o *kitsch* e as diversas formas do riso, muitos dos procedimentos que podem ser considerados constituintes da *gaucherie* apresentam manifestações que remontam a séculos na história das artes. Daí o caráter de intensificação desse fenômeno na atualidade.

Embora contem com séculos de existência e manifestação, essas categorias consideradas desviantes do sublime continuam carecendo de abordagens críticas, teóricas e metodológicas que deem conta da amplitude e das variações desses fenômenos. A partir das investigações acerca do Feio, do mau gosto, do grotesco e da comicidade, foi possível perceber que não há grande diversidade de estudos teóricos e críticos que façam jus a suas especificidades enquanto manifestações artísticas individualizadas. Por séculos, o Feio foi visto como oposto ao Belo, assim como o mau gosto figura como contrário do bom gosto, o grotesco opõe-se ao sublime e o cômico se coloca em contradição ao trágico. Pretende-se ter evidenciado que tais perspectivas não são suficientes para a compreensão adequada desses fenômenos, que vão além da simples oposição às categorias sublimes, que, normalmente, são privilegiadas pelo discurso crítico.

Talvez por sua aparência de maior afinidade com a cultura e a literatura populares do que com a arte sublime, as obras ligadas a essa linhagem parecem estar sempre à margem da crítica tradicional. É o que afirma Bakhtin (1987) ao tratar da carnavalização, e também Propp (1992, p.23) que, ao discutir a comicidade, alude a certo desprezo da crítica em relação às obras que representam “qualquer tipo de alegria desenfreada”.

O mesmo vale para a *gaucherie*, pois sua configuração desafiadora e irônica não permite que se reduza a sua definição a uma mera oposição ao padrão clássico ou neoclássico. O que se almejou mostrar aqui é que, assim como as outras categorias contra-sublimes, a

gaucherie é dotada de estratégias internas de organização que a individualizam em relação às outras formas de elaboração estética e resulta em efeitos específicos na obra literária. Um desses recursos é, inclusive, a convergência das próprias categorias contra-sublimes com o intuito de intensificar a sugestão de “imperfeição” ou de projeto “mal-feito” ou “mal-acabado”.

Surge daí outra discussão que é lançada para reflexão: essas considerações levam a se pensar no caráter problemático dos cânones literários, que muitas vezes relegam ao segundo plano obras marcadas pela comicidade, pelo grotesco ou por quaisquer outros elementos semelhantes. Esse fato fica evidenciado também nos discursos críticos, teóricos e metodológicos, que apresentam abundante material teórico e crítico sobre obras e perspectivas ligadas ao Belo, ao trágico e ao sublime, mas nos quais as categorias desviantes se apresentam como pura oposição à norma, esvaziadas de características particulares e singularizadoras.

Com isso, abre-se uma nova proposta de reflexão: a participação do leitor na construção dos significados e efeitos de sentido da obra. No caso específico das obras que apresentam como fio condutor a *gaucherie*, é possível dizer que o leitor pode entrar em contato com as experiências oferecidas pelos mecanismos que geram a sensação de rebaixamento, mas somente irá fruir o prazer estético de tal expressão artística se perceber sua intencionalidade: haverá fruição para o leitor que vê na obra *gauche* um desafio ou uma provocação ao que habitualmente se entende por literatura e, diante do aspecto “mal-feito” ou “desajeitado” dessa arte, pode sentir-se desconcertado e constrangido, mas certamente apreciará o gesto provocativo.

Portanto, para ser possível lançar o olhar crítico sobre a ironia que emerge dessas obras, o leitor precisa estar sintonizado com esse caráter de multiplicidade e dessacralização. Isso incide sobre questões problemáticas, como a formação do leitor e sua relação com a arte,

a formação do gosto, as concepções transmitidas pelo senso comum, bem como as noções veiculadas pelo ensino da literatura como componente curricular nas escolas.

A esse respeito, percebe-se que uma prática ainda resistente nas escolas brasileiras, em especial nas de nível Fundamental ou Médio, é a reprodução, na docência, do modelo crítico tradicional, calcado na valorização das obras canônicas, da biografia dos autores e de um estudo quase histórico dos períodos literários, em detrimento de uma abordagem que priorize a análise da obra literária enquanto experiência de linguagem, e que, por isso, deve ser analisada a partir dos aspectos que a caracterizam como arte, ou seja, seus procedimentos estéticos. O estudo de tais obras possibilitou, ao longo do tempo, a instauração de uma espécie de “modelo estético”, que passou a pautar as noções de professores e alunos sobre o que seria a arte, ou, melhor dizendo, o que o senso comum consideraria como “arte de alta qualidade”. Essa noção propagou, também, paradigmas relativamente estereotipados sobre o conteúdo da obra literária, a partir dos quais ela era vista como porta-voz de valores universais positivos, como o amor, o bem, o belo, a justiça, a verdade, a honra e outros.

É possível, inclusive, se falar na existência de mecanismos ideológicos de controle e manutenção da situação que parecem circunscrever a problemática que envolve o ensino de literatura a um ciclo infinito de repetição de paradigmas. Some-se a isso o fato de que os pontos críticos que envolvem o ensino de literatura são vários, perpassando desde o livro didático, sua estrutura e sua utilização, até a própria formação do professor.

Portanto, pode-se dizer que repensar o ensino de literatura é uma tarefa que exige uma reavaliação do olhar de professores e alunos – e, em última instância, de leitores – sobre o próprio objeto literário. De acordo com as reflexões de Umberto Eco (1976, p.47), “[...] a difusão dos bens culturais, mesmo os mais válidos, quando se torna intensiva, embota as capacidades receptivas. Trata-se, porém, de um fenômeno de ‘consumo’ do valor estético ou

cultural comum a todas as épocas [...]”. Portanto, para aguçar os sentidos para novas reflexões e novos olhares sobre a arte, a obra marcada pela *gaucherie* pode ser vista como um gatilho detonador de múltiplas perspectivas e reflexões, que desautomatiza a “capacidade receptiva” e favorece ao receptor o reencontro com o prazer da experiência estética.

BIBLIOGRAFIA GERAL

1. DOS AUTORES

1.1. Obras de Hilda Hilst

HILST, H. *Bufólicas*. São Paulo: Globo, 2002.

1.2. Obras de Adília Lopes

LOPES, A. *Antologia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002a.

_____. *A mulher-a-dias*. Lisboa: &etc, 2002b.

_____. *Obra*. Lisboa: Mariposa Azual, 2000.

1.3. Obras de José Cardoso Pires

PIRES, J. C. *República dos corvos*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

1.4. Obras de Dalton Trevisan

TREVISAN, D. *O maníaco do olho verde*. Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 2008.

_____. *Capitu sou eu*. Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 2003.

_____. *Em busca de Curitiba perdida*. Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 2000.

_____. *A guerra conjugal*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

_____. *Os mistérios de Curitiba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

2. SOBRE AS OBRAS DOS AUTORES

2.1. Sobre as obras de Hilda Hilst

CINTRA, E. C. A poética do desejo em Hilda Hilst. In: CINTRA, E. C.; SOUZA, E. N. F. e (Orgs.). *Roteiro poético de Hilda Hilst*. Uberlândia: EDUFU, 2009, p.43-67.

DIAS, M. H. M. Agda em dois tempos: a obsessão por corpo e linguagem em *Qadós* de Hilda Hilst. In: CINTRA, E. C.; SOUZA, E. N. F. e (Orgs.). *Roteiro poético de Hilda Hilst*. Uberlândia: EDUFU, 2009, p.23-41.

FUENTES, J. L. M. *O caderno rosa de Hilda Hilst*. Disponível em: <<http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticalori.html>>. Acesso em 09 ago. 2009.

PÉCORA, A. *Hilda Hilst: call for papers*. Ago. 2005. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/literatura_ago2005_pecora.htm>. Acesso em 10 mai. 2010.

_____. Nota do organizador. In: HILST, H. *Bufólicas*. São Paulo: Globo, 2002, p.7-10.

QUEIROZ, V. *A mecânica da obsessão*. In: DIÁRIO DO NORDESTE, Fortaleza, CE, p. 2, caderno 2, 04 fev. 2005.

SOUZA, E. N. F. e. Como se morre com Hilda Hilst: lições de seu “pequeno bestiário”. In: CINTRA, E. C.; SOUZA, E. N. F. e (Orgs.). *Roteiro poético de Hilda Hilst*. Uberlândia: EDUFU, 2009, p.213-239.

2.2. Sobre as obra de Adília Lopes

CAPINEJAR, F. Ditos e desfeitas: antologia poética da portuguesa Adília Lopes mostra uma autora econômica, satírica e picaresca. In: *Rascunho: o jornal de literatura do Brasil*. Curitiba, fev. 2003.

GUERREIRO, F. *Adília Lopes*. 2000. Disponível em: <http://www.arlindo-correia.com/adilia_lopes_guerreiro.html>. Acesso em: 29 jul. 2009.

OLIVEIRA, A. M. D. de. Releituras de Adília Lopes. In: FERNANDES, A. G.; OLIVEIRA, P. M. (Orgs.). *Literatura portuguesa aquém-mar*. Campinas: Komedi, 2005, p.169-182.

PEDROSA, C. Adília e Baudelaire: leituras do fim. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, June 2007.

POMA, P. Situações do amor: de Pessoa para Sophia para Adília. In: *XX Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa da Abraplip*, 2005, Rio de Janeiro - Niterói. Nos limites do Sentido. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 2005.

SILVESTRE, O. M. *Adília Lopes espanca Florbela Espanca*. 2000. Disponível em: <http://www.arlindo-correia.com/adilia_lopes1.html>. Acesso em: 29 jul. 2009.

SÜSSEKIND, F. Com outra letra que não a minha. (*posfácio*). In: LOPES, A. *Antologia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002, p.203-224.

2.3. Sobre a obra de José Cardoso Pires

BRIDI, M. V. Modernidade e pós-modernidade na ficção portuguesa contemporânea. In: *Todas as Letras G*. São Paulo, ano 7, n.7, edição especial, 2005, p.75-81.

COELHO, J. do P. (Org.). *Antologia da ficção portuguesa contemporânea*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

MARGATO, I. José Cardoso Pires, a construção de uma escrita em liberdade. In: *Semear* (PUCRJ), Rio de Janeiro, n.5, p. 217-226, 2001.

PORTELA, A. (Entrev.) *Cardoso Pires por Cardoso Pires*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1991, p. 89-94.

RIBEIRO, L. M. M. Uma leitura da narrativa breve de José Cardoso Pires: da denotação à conotação. In: *Cadernos do CNLF*. VII Congresso Nacional de Linguística e Filologia, série VII, n.9, 2003.

SIMÕES, M. de L. N. Cardoso Pires: um escritor em trânsitos discursivos. In: *Semear*. Rio de Janeiro, v. 11, p. 191-208, 2005.

2.4. Sobre a obra de Dalton Trevisan

ATAIDE, V. La técnica de la reiteración em el cuento de Dalton Trevisan. Trad. para o espanhol por Vicent Duggan. In: *Nueva narrativa hispanoamericana*. Garden City, Long Island, New York, v.3, n.1, p.123-31, enero de 1973.

FRANCO JUNIOR, A. Artesanato industrial: criação artística e repetição na obra de Dalton Trevisan. In: *Acta Scientiarum. Human and Social Sciences*. Maringá, v.26, n.2, p.201-208, 2004.

_____. *Mau gosto e kitsch nas obras de Clarice Lispector e Dalton Trevisan*. Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – USP, 1999.

GOMES, A. C.; VECHI, C. A. *Dalton Trevisan* (série Literatura Comentada). São Paulo: Abril, 1981.

MARTINS, W. O contista de Curitiba. In: *Studies in short fiction*. Newberry, South Carolina, Newberry College, v.8, n.1, p.245-55, Winter 1971.

SILVEIRA, F. M. Do conto ao microconto: a estilística do tácito, a temática do nefando em Dalton Trevisan. In: *forma breve 1*, p. 127-134, 2003.

SILVERMAN, M. Os contos de Dalton Trevisan. In: _____. *Moderna ficção brasileira: ensaios*. Trad. João Guilherme Linke. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. v. 1.

VIEIRA, N. H. *Bruxaria* [Witchcraft] and *Espiritismo* [Spiritism]: Popular Culture and Popular Religion in Contemporary Brazilian Fiction. In: *Studies in Latin American Popular Culture*. Tucson, Arizona, University of Arizona. v.15, 175-88, 1996.

_____. João e Maria: Dalton Trevisan's Eponymous Heroes. In: *Hispania: a Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese*. v.69, n.1, p.45-52, March 1986.

_____. Narrative in Dalton Trevisan. In: *Modern Language Studies*. v.14, n.1, p.11-21, Winter 1984.

VILLAÇA, N. A fala mítica da pequena burguesia. In: _____. *Cemitério de Mitos: uma leitura de Dalton Trevisan*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984. p.43-98.

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

_____. Dalton Trevisan: a linguagem roubada. In: *Revista Iberoamericana*. University of Pittsburg, v.43, n.98-99, p.247-55, enero-junio de 1977.

3. OBRAS TEÓRICAS, CRÍTICAS E HISTÓRICAS

ABREU, A. M. P. de. *Gertude Stein e o cubismo literário*. Dissertação de mestrado em Estudos Americanos apresentada à Universidade Aberta – Porto, 2008.

ALONSO, A. O grotesco: transformação e estranhamento. In: *Comum*. Rio de Janeiro, v.6, n.16, p.64-80, jan./jun. 2001.

AMARAL, F. P. La negación de la negación: breve derrotero para un fin de siglo. In: *Revista de Occidente*. Madrid, n.163, dez. 1994.

_____. *Mosaico fluido: modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 3.ed. São Paulo: Hucitec, 1993.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BARRENTO, J. Palimpsesto do tempo: o paradigma da narratividade na poesia dos anos oitenta. In: _____. *A palavra transversal: literatura e ideias no século XX*. Lisboa: Cotovia, 1996, p.69-78.

BARTHES, R. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. Cy Twombly ou Non multa sed multum. In: _____. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p.143-160.

_____. Sabedoria da arte. In: _____. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p.161-175.

BERGSON, H. *La risa*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1943.

BETTELHEIM, B. *A psicanálise dos contos de fadas*. 14 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Evangelho de Lucas. Trad. Ivo Storniolo, Euclides Martins Balancin, José Luiz Gonzaga do Prado. São Paulo: Edições Paulinas, 1990. Edição Pastoral.

BLOOM, H. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BOSI, A. *Reflexões sobre a arte*. 6.ed. São Paulo: Ática, 1999.

BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (Org.) *Uma história cultural do humor*. Trad. Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BROCH, H. Notas sobre el problema del Kitsch. In: DORFLES, G. *El kitsch: antología del mal gusto*. Barcelona: Lumen, 1973, p.49-67.

CAMPOS, H. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. *et al. Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971, p.39-56.

DORFLES, G. *El kitsch: antología del mal gusto*. Barcelona: Lumen, 1973.

_____. *Nuevos ritos, nuevos mitos*. Trad. Alejandro Saderman. Barcelona: Lumen, 1969.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECO, U. *História da feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva: 1976.

FERRAZ, M. de L. A. *A ironia romântica: estudo de um processo comunicativo*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1987.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GOLDSTEIN, N. *Versos, sons, ritmos*. 8.ed. São Paulo: Ática, 1994.

GONZÁLES, M. *O romance picaresco*. São Paulo: Ática, 1988.

GREENBERG, C. *Vanguarda e kitsch*. s/l: The Dial Press, 1946.

HEGEL, G. H. F. *Estética: a idéia e o ideal*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 1999 (Coleção *Os Pensadores*).

HUGO, V. *Cromwell* (Prefácio). Versão eletrônica. Disponível em: <<http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca%20digital/libros/H/Hugo,%20Victor%20-%20Cromwell.pdf>>. Acesso em: 10 de jun. de 2010.

HUTCHEON, L. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

_____. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

KANT, E. *Crítica do Juízo*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril, 1974. Coleção Os Pensadores.

KAYSER, W. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LOURENÇO, E. *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. Psicanálise mítica do destino português. In: _____. *O labirinto da saudade*. 4.ed. Lisboa: Dom Quixote, 1991. p.17-64.

_____. *Tempo e poesia*. Lisboa: Relógio D'Água, 1974.

MARTINS, P. *As bucólicas de Virgílio*. 2008. Disponível em: <<http://letrasartes.blogspot.com/2008/08/as-buclicas-de-virglio.html>>. Acesso em: 05 de abr. de 2010.

MOLES, A. *O kitsch: a arte da felicidade*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.

MUECKE, D. C. *A ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PAES, José Paulo. Erotismo e poesia: dos gregos aos surrealistas. In: *Poesia erótica em tradução*. Seleção e tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PAIVA, M. H. de N. *Contribuição para uma estilística da ironia*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1961.

PAZ, O. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladyr Dupont. 3.ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PIRANDELLO, L. *O humorismo*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.

PITERI, S. H. de O. R. O corvo na pena de Cardoso Pires. In: BUENO, A. de F. *et al. Literatura portuguesa: história, memória e perspectivas*. São Paulo: Alameda, 2007, p.217-224.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos. São Paulo: Cultrix, 2001.

PROPP, V. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

REIS, R. Cãnon. In: JOBIM, J. L. (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p.65-92.

Revista Inimigo Rumor nº15. Rio de Janeiro: 7 Letras – versão eletrônica disponível em www.7letras.com.br

RIBEIRO, Márcio Luiz Moitinha. *A poesia pastoril: As Bucólicas de Virgílio*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2005. 123 fls. Dissertação de Mestrado em Língua e Literatura Latinas.

RONCADOR, S. *Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2002.

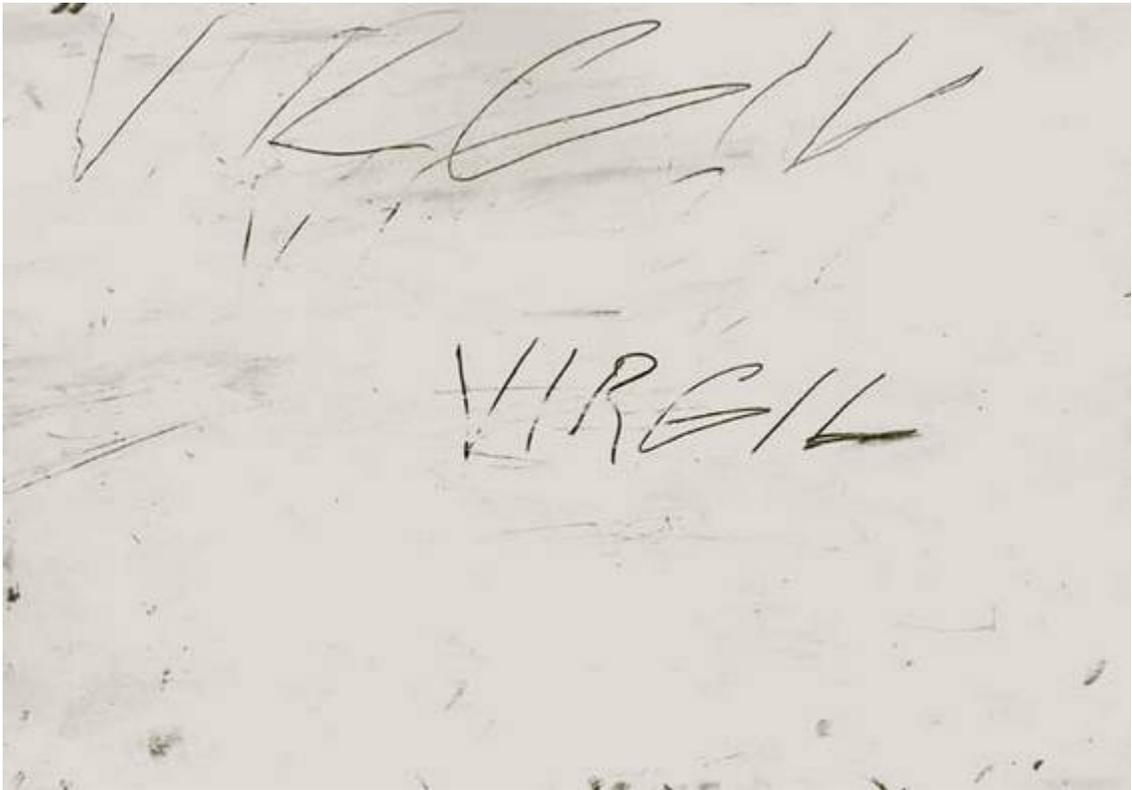
SANT'ANNA, A. R. de. *Desconstruir Duchamp: a arte na hora da revisão*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2003.

TELAROLLI, S. A menina, entre a penumbra e a luz. In: MARCHEZAN, L. G.; TELAROLLI, S. (Org.) *Faces do narrador*. Araraquara: Laboratório Editorial/FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2003.

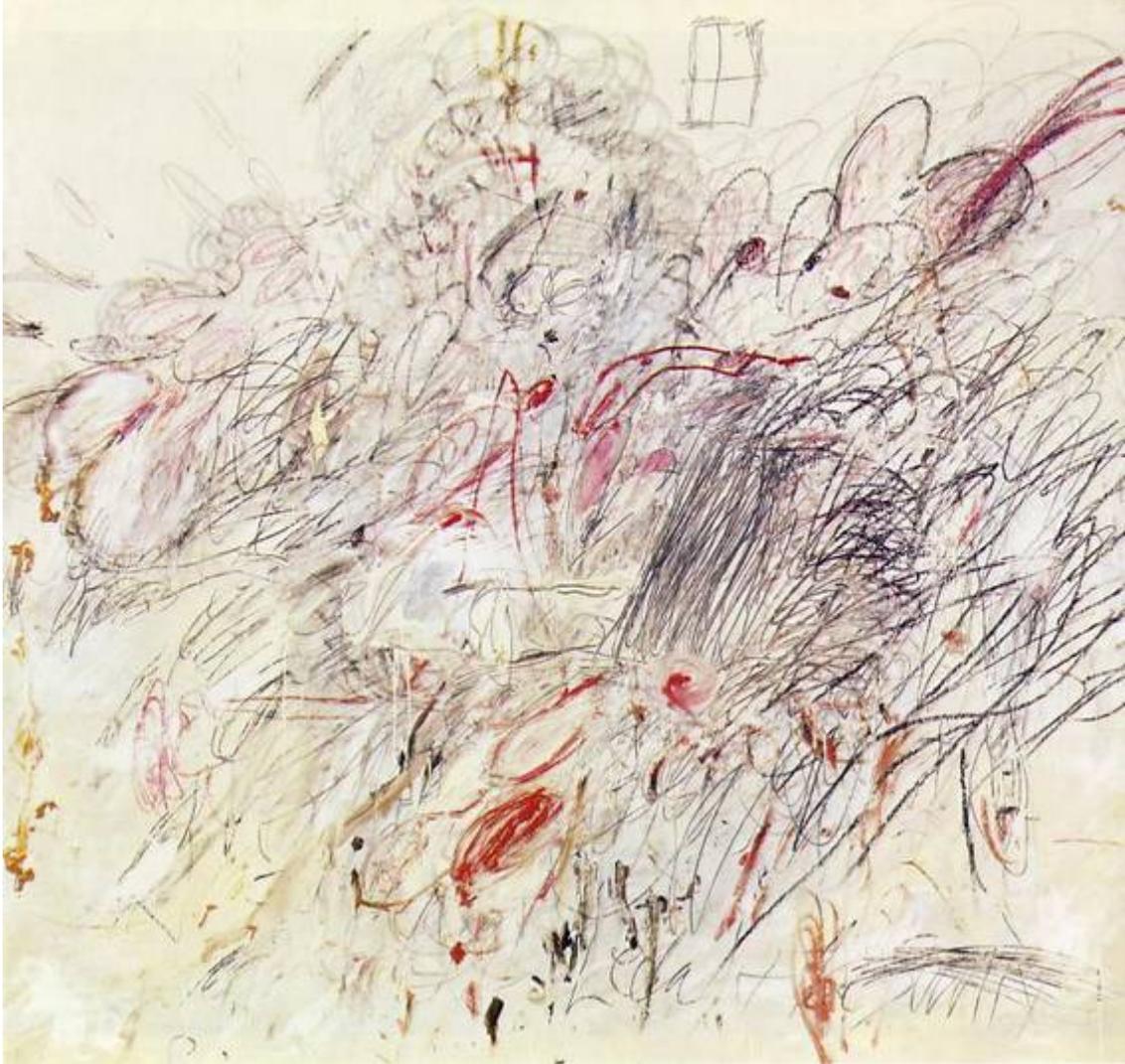
ANEXOS

ANEXO A

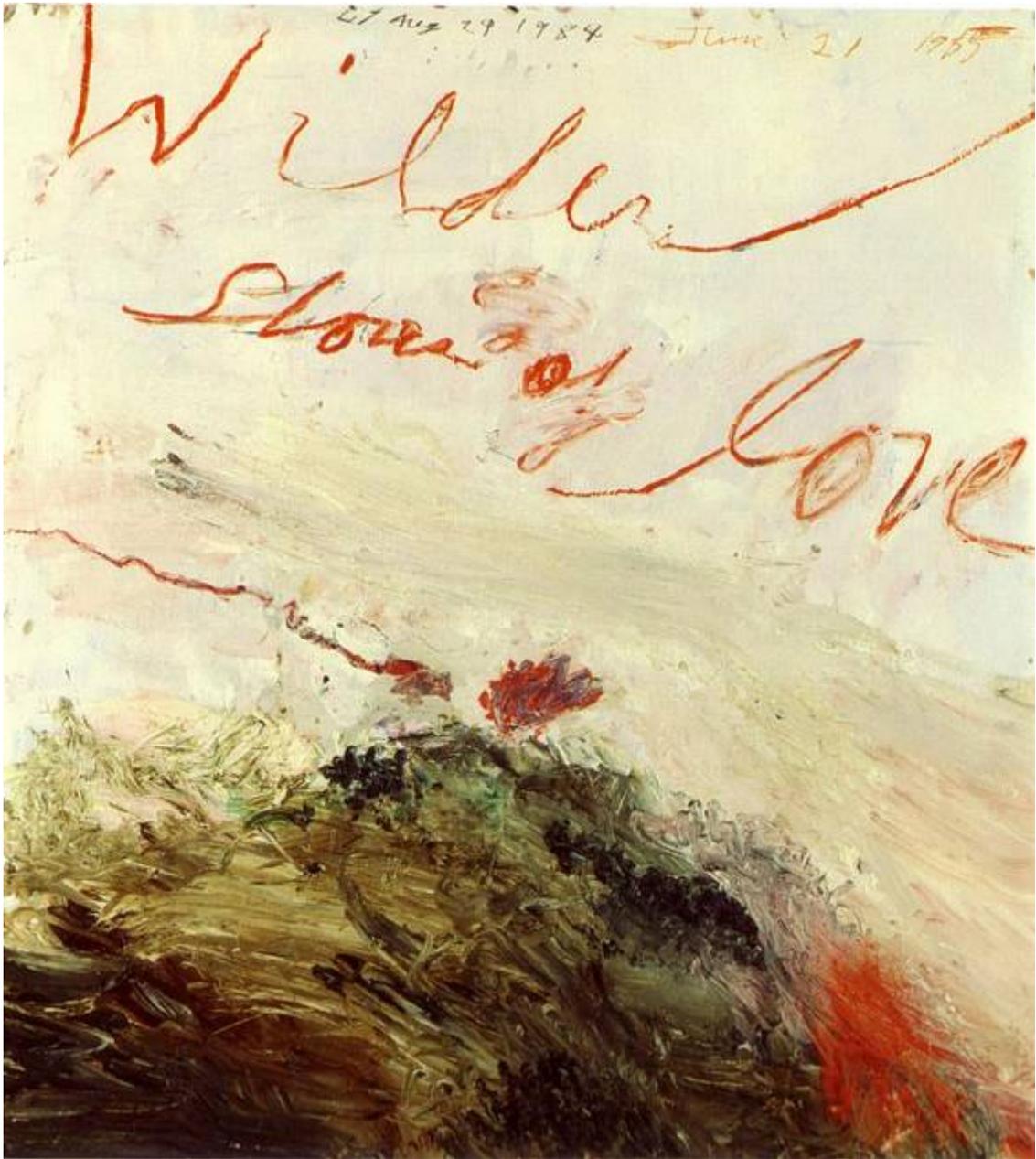
Reproduções de TW



Cy Twombly
Virgil (1973)



Cy Twombly
Leda and the swan (1962)



Cy Twombly
Wilder shores of love (1985)

ANEXO B

Contos e poemas

Autorizo a reprodução deste trabalho.

São José do Rio Preto, 09 de setembro de 2010.

OLINDA CRISTINA MARTINS ALEIXO

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)