UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ALEXANDRE GAIOTO

RETÓRICA POÉTICA E EROTISMO NO ÚLTIMO DALTON TREVISAN

MARINGÁ
2014

ALEXANDRE GAIOTO

RETÓRICA POÉTICA E EROTISMO NO ÚLTIMO DALTON TREVISAN

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Milton Hermes Rodrigues.

MARINGÁ-PR
2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Central – UEM, Maringá, PR, Brasil)

ALEXANDRE GAIOTO

RETÓRICA POÉTICA E EROTISMO NO ÚLTIMO DALTON TREVISAN

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Aprovado em

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. Milton Hermes Rodrigues
Universidade Estadual de Maringá – UEM
– Presidente –

_____

Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE

_____

Profa. Dra. Luzia Berloffa Tofalini Universidade Estadual de Maringá – UEM

MARINGÁ-PR
2014

AGRADECIMENTOS

Ao prof. Dr. Milton Hermes Rodrigues, pela confiança e pela orientação deste trabalho;

À prof. Dra. Clarice Zamonaro Cortez, que me despertou o interesse pela área acadêmica;

Ao jornalista Fabio Massalli, pelas discussões que renderam os primeiros esboços dos projetos desta dissertação;

À Juraci Gaioto, ao Manoel Martins Filho e ao Mateus Gaioto, que me incentivaram e tanto ouviram falar deste trabalho;

À Ariádiny Rinaldi, sempre compreensiva e companheira;

Ao Dalton Trevisan, que sempre me recebeu cordialmente em Curitiba.

Dedicado à Juraci Gaioto, ao Manoel Martins filho e ao
Mateus Gaioto, minha família.
E à Ariádiny Rinaldi, com amor. Sempre.

Sempre é dia de ironia no meu coração
Belchior

RESUMO

Este trabalho se propõe a analisar a retórica poética em parte da obra de Dalton Trevisan, particularmente nas manifestações do tema erótico, procurando entender, pelo influxo maior da poeticidade, a afirmação de uma nova fase criativa do ficcionista curitibano, iniciada com *Ah, é?* (1994), coletânea considerada por parte da crítica como marca divisória desssa obra devido à presença mais intensa do discurso poético e da variedade de gêneros, como o epigrama, o haicai. Fazem parte dessa nova fase, ainda, *234* (1997), dentro da mesma proposta minimalista de *Ah, é?*; e a antologia *Novos contos eróticos* (2013), que reúne os contos de tema eróticos presentes em *Capitu sou eu* (2003), *Rita Ritinha Ritona* (2005), *Macho não ganha flor* (2006), *O maníaco do olho verde* (2008), *Violetas e pavões* (2009) e *O anão e a ninfeta* (2011). Procura-se reconhecer nesta série de textos uma espécie de reorientação discurso-estrutural pela presença ostensiva da poeticidade, para o que são retomados estudos teóricos (genêro poético), de, entre outros, Aguiar e Silva, Massaud Moisés e Alfredo Bosi, além das avaliações de Georges Bataille e Jean Baudrillard sobre o erotismo. Também interessa ao trabalho avaliar a articulação irônica nos contos eróticos com o suporte teórico de, entre outros, Linda Hutcheon. Assim, este trabalho pretende também considerar o duplo funcionamento estilístico (poesia e ironia) da retórica erótica, além da fusão categorial (prosa/poesia).

Palavras-chave: Dalton Trevisan; erotismo; retórica poética

ABSTRACT

This thesis is committed to analyse part of the poetical rhetoric from Dalton Trevisan's work, especially its erotic-theme manifestations, aiming to understand, throughout the largest inflow of its poetic nature, the assertion of a new creative period from the Curitiba-native fiction writer, established with *Ah, é?* (1994), collection considered by many critics as a breakthrough of its work due to the more intensive presence of its poetical literacy and variety of styles, such as the epigram, the haiku. Yet *234* (1997), part of this period within the same minimalist purpose from *Ah, é?*; and the anthology *Novos contos eróticos* (2013), which gather erotic-theme tales carved in *Capitu sou eu* (2003), *Rita Ritinha Ritona* (2005), *Macho não ganha flor* (2006), *O maníaco do olho verde* (2008), *Violetas e pavões* (2009) e *O anão e a ninfeta* (2011). Search for recognise in this texts the speech-structure reorientation by bringing awareness to its ostensive poetic-nature, that are resumed theoretical studies (poetic style), among others, Aguiar e Silva, Massaud Moisés and Alfredo Bosi, beyond eroticism assessments of Georges Bataille e Jean Baudrillard. Notwithstanding this thesis assess the ironic articulation of erotic tales with the technical background from, among others, Linda Hutcheon. Last but not least, this work also aim to consider the double stylistic operation (poetry and irony) from erotic rhetoric, further from the initial categorical fusion (prose/poetry).

Keyword: Dalton Trevisan; eroticism; poetic rhetoric

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....12

CAPÍTULO I – RECEPÇÃO CRÍTICA E INTERMEZZO TEÓRICO.....18

1 .RECEPÇÃO CRÍTICA...... 18

1.1 Autor consagrado, canônico..... 18

1.2 Fixações críticas: personagens típicos, humor, intertextualidade.....23

1.3 Do erotismo e do lirismo..... 29

2 .INTERMEZZO TEÓRICO..... 37

2.1 Da categorização literária..... 37

2.2 Da prosa..... 45

2.3 Da poesia: natureza, características, retórica..... 45

2.4 Da retórica poética: figuras analógicas e figuras de contraste..... 51

2.4.1 Figuras de contraste..... 54

2.4.2 Figuras analógicas.....59

2.5 Do erotismo..... 64

CAPÍTULO II – EROTISMO E POETICIDADE NA FICÇÃO MAIS RECENTE DE DALTON TREVISAN..... 70

1. O LUGAR POÉTICO DA PROSA DE DALTON TREVISAN.....70

2. CONTENÇÃO ERÓTICO-POÉTICA ANTERIOR: CONTOS ERÓTICOS (1984)..... 73

2.1 Figuração em dois contos..... 75

2.2 Rito erótico e retórica poética..... 81

3.MUDANÇA DE RUMO: AH, É? (1994).....84

3.1 Poesia: alcance maior..... 86

3.2 Ritual erótico e retórica poética.....95

3.3 Formas categoriais poéticas..... 97

4. CONTINUAÇÃO DA PROSA MINIMALISTA: 234 100

4.1 Ritual erótico e retórica poética.....105

5. CONFIRMANDO O NOVO: EROTISMO E POETICIDADE EM NOVOS CONTOS ERÓTICOS (2013).....108

5.1 Figurações em dois contos.....109

5.2 Rito erótico e retórica poética.....116

5.3 Um caso de intensificação paródica.....122

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....126

REFERÊNCIAS..... 130

INTRODUÇÃO

Sabemos que a presença do elemento poético (com frequência lírico) está desde sempre na ficção de Dalton Trevisan, apresentando-se em várias situações e de modos diversos. Essa poeticidade se intensificou a partir de *Ah, é?* (1994) como mudança na escrita de Dalton, notada, entre outros, por Vera Marquêa (2008). Houaiss (1974) associa o discurso da poesia na narrativa de Dalton à náusea. O jornalista Geraldo Mazza (1988) nota o lirismo na forma de descrever uma Curitiba diferente da imagem oficial, que serve para cartões-postais e clichês de propagandas. O recurso poético, para Ralph Niebuhr (1972), tem como objetivo enfatizar a condição triste e o horror da existência dos personagens. Vera Marquêa (2008) relaciona o lirismo à natureza.

Seria demasiado aberto tentar demonstrar a presença poética em todos os contextos ou temas em que aparecem na obra de Dalton. Optamos, aqui, por estudá-la no tema erótico. Assim, em termos bastante amplos, este trabalho se volta para o estudo do discurso poético na ficção erótica de Dalton a partir de 1994, quando o influxo poético intensifica-se. Verticalizando um pouco mais, abordamos, além de *Ah, é?* (1994) – que é uma marca divisória – e *234* (1997), as coletâneas *Contos eróticos* (1984) e *Novos contos eróticos* (2013). A última antologia representa bem essa mudança de postura, pois reúne textos publicados a partir de 2007, presentes em *Capitu sou eu* (2003), *Rita Ritinha Ritona* (2005), *Macho não ganha flor* (2006), *O maníaco do olho verde* (2008), *Violetas e pavões* (2009) e *O anão e a ninfeta* (2011).

Considerado um dos bons contistas brasileiros, Dalton nasceu em Curitiba em 1925 e publicou mais de quarenta livros, entre títulos inéditos e antologias. Escreveu apenas um romance, *A polaquinha* (1985), e uma novela, *Nem te conto, João* (2011). Em todos os outros livros, dedicou-se aos contos, estruturados em prosa, e, com bem menos insistência, em versos. Teve obras vertidas para o inglês, o espanhol, o italiano e outros idiomas. Foi contemplado com importantes prêmios literários, como o Camões, o Portugal Telecom e o Jabuti. Avesso a aparições públicas, o autor se mantém, até hoje, distante dos eventos em que é homenageado e premiado, não permite ser fotografado nem concede entrevistas.

Antes de sua estreia oficial na literatura, com *Novelas nada exemplares* (1959), Dalton publicou *Sonata ao luar* (1945) e *Sete anos de pastor* (1948), obras que hoje são renegadas pelo autor. O contista lançou, ainda, alguns livros em edições artesanais, como se fossem cordéis, e distribui-os, informalmente, para amigos, escritores e críticos literários.

Ainda jovem, com cerca de 20 anos, editou a revista literária *Joaquim*, que caiu nas graças de Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes, Mario de Andrade, Portinari, Di Cavalcanti e Sérgio Milliet, entre outros. Lançada em 1946, a revista tinha como um dos objetivos combater as gerações de artistas que, há meio século, se revezavam no domínio do poder cultural no Paraná. A publicação durou até a 21ªedição. Depois, sem mais explicações, deixou de ser publicada. Foi a única experiência de Dalton à frente de um projeto literário desse tipo.

Em 1984, Dalton lançou a coletânea *Contos eróticos* – abordada, aqui, como parâmetro comparativo -, reunindo 16 narrativas, todas em prosa, cinco delas escritas praticamente inteiras em forma de diálogos. Organizada em ordem cronológica, a antologia começa com um conto extraído de *Novelas nada exemplares* (1959) e termina com uma narrativa de *Meu querido assassino* (1983). Apenas duas coletâneas não tiveram contos emplacados nesta antologia, *Morte na praça* (1979) e *Mistérios de Curitiba* (1979).

Em 2013, o autor lançou três obras: a novela *Nem te conto João*, que é toda composta a partir do diálogo de dois personagens (originalmente pela L&PM Pocket, em 2011, e reeditada pela Record); *Até você, Capitu?* (L&PM Pocket), obra que reúne cartas, ensaios, crônicas e contos já publicados pelo autor curitibano; e a antologia *Novos contos eróticos* (Record), que, como veremos a seguir, retoma narrativas de diversos livros, especialmente dos títulos mais recentes.

Vinte e nove anos após o lançamento da primeira antologia de *Contos eróticos*, Dalton publicou outra antologia com o mesmo tema, agora batizada de *Novos contos eróticos* (2013). Na coletânea, há 30 narrativas, quase todas extraídas dos livros *Macho não ganha flor* (2007), *O maníaco do olho verde* (2008) e *Violetas e pavões* (2009). A maioria dos textos é escrita em prosa, mas há, também, dois contos organizados em versos e estrofes (um com pontuação e o outro sem) e uma narrativa organizada só em versos, sem estrofes e sem pontuação. A publicação dessas antologias confirma a importância do erótico como tema para o ficcionista. A segunda delas, reunindo contos que consideramos a segunda fase da contística de Dalton, contempla textos mais recentes (de 2007 em diante), que procuramos ver como diferentes do ponto de vista estilístico e estrutural, porque são fortemente matizadas de poeticidade.

Reforcemos, portanto, o objetivo geral deste trabalho: investigar os contextos de manifestação do erótico em consonância com sua disposição estilística, poética, procurando relacionar as conclusões a uma nova fase criativa de Dalton, particularmente compromissada com a poesia. Assim, a proposta desta dissertação, considerando *Contos*

eróticos (1984), *Ah, é?* (1994), *234* (1997) e *Novos contos eróticos* (2013), é analisar os textos sob o paradigma do discurso poético, entendido como aquele que, carregado ou não de lirismo, se escora na retórica formal da poesia. Procuramos reconhecer nesses textos uma espécie de reorientação discurso-estrutural, pela presença ostensiva do poético nos contos eróticos. Observar de que forma a ironia está presente nesse tipo de texto é um dos objetivos específicos deste trabalho. Para isso, além das duas coletâneas dedicadas a narrativas eróticas citadas anteriormente, o corpus desta dissertação será composto, ainda, pela obra *Ah, é?* (1994), considerada por alguns críticos e estudiosos, como Wilson Martins e Vera Marquêa, um divisor de águas na trajetória do contista curitibano; e por *234* (1997). Os livros reúnem textos concisos, alguns, inclusive, são excertos de outros contos já publicados, mas que, fora do contexto das narrativas originais, ganham novas possibilidades de leitura.

Muitas das sugestões de leitura aqui desenvolvidas nascem da crítica. Julgamos oportuno, então, dedicar um espaço à recepção crítica de Dalton, como forma, também, de encaminhar questões de pertinência para este trabalho, entre elas a virada poética, a preferência pelo erotismo. Dedicamos atenção um pouco maior às avaliações de Wilson Martins, que acompanhou toda a trajetória de Dalton, publicando resenhas e debatendo suas principais características na ocasião dos lançamentos. Desde os primeiros textos de Dalton, publicados de forma artesanal pelo próprio autor no início dos anos cinquenta – e que, posteriormente, seriam reescritos e reunidos na obra de estreia *Novelas nada exemplares* (1959) –, Wilson Martins já notava a peculiaridade de sua escrita, sua voz própria. A originalidade é uma questão recorrente nas primeiras avaliações de Wilson Martins, que, com o tempo, passou a refletir sobre aspectos cruciais nos contos do autor curitibano, como a questão dos personagens, da Curitiba mitificada, do humor e do discurso da poesia. No final da década de setenta, Wilson Martins posicionou-se contra a insistência dos resenhistas em afirmar que Dalton, a cada nova obra, estava se repetindo. Ao avaliar *Essas malditas mulheres* (1983), Martins retomou a questão do acomodamento crítico dos resenhistas e notou uma mesma forma melodramática de interpretar os contos, apontando para a tragédia, o desespero dos personagens e o clima de incompreensão em que os sujeitos se destruíam. Detectando um erro interpretativo, Martins defendeu que os contos de Dalton não podiam ser lidos, de forma alguma, sem que se considerasse o humor das histórias.

Acompanhando de perto as publicações, o crítico notou as mudanças que ocorriam na escrita de Dalton. Os continhos e as reflexões de *Ah, é?* (1994), para Wilson Martins, significavam o encerramento de uma fase na trajetória do autor, que, a partir dali, passava

a investir em outras técnicas literárias.

Não está no propósito deste trabalho ler os mais de quarenta livros publicados pelo contista curitibano. Suprem em parte essa lacuna opiniões da crítica, como as de Wilson Martins. Aproveitemos nesse quadro da recepção crítica uma série de opiniões que aborda a obra de Dalton, considerando o lirismo, o humor, o grotesco e as personagens típicas (o estudo em si dos personagens não será nosso foco). O objetivo é estudar o discurso poético no texto erótico de Dalton. Uma reflexão sobre os personagens se faz oportuna na medida em que são tipificados como eróticos, como agentes do ritual erótico. Trata-se de um estabelecimento crítico, como o é aquele que destaca o lirismo em Dalton. A partir da avaliação de críticos, resenhistas e jornalistas, como Antônio Houaiss, Alfredo Bosi, Luiz Geraldo Mazza, Massaud Moisés, Ralph Niebuhr, Hermilo Borba Filho e Augusto Massi, buscamos observar de que forma foi interpretado o discurso da poesia de Dalton.

Há quem defenda a tese de que ainda não há muitas dissertações abordando os livros do ficcionista curitibano. "É ainda pequena a fortuna crítica da obra de Dalton Trevisan" (FRANCO JUNIOR, 2007: p. 13). Mas uma rápida busca em bancos de teses de universidades estaduais e federais revela o contrário. Há, sim, um volume considerável de estudos com diferentes ênfases sobre os contos de Dalton, amiúde objetos de estudo de alunos da graduação, mestrado e doutorado, de diversas instituições do País. Parece não haver, até o momento, tanto quanto sabemos, uma investigação mais detida a partir da perspectiva poética dos contos eróticos mais recentes, tomando essa perspectiva como uma prática sintomática capaz de sugerir um novo momento criativo em Dalton. Nossa pesquisa, portanto, pretende contribuir para a fortuna crítica do ficcionista curitibano.

No universo acadêmico, parece que a primeira estudiosa a se dedicar à obra de Dalton foi Berta Waldman. Com *Do vampiro ao cafageste* (1989), Waldman abordou pontos cruciais da literatura de Dalton. Embora tenha abordado assuntos essenciais, o estudo, hoje, está datado. A estudiosa já admitiu, em artigo ao jornal Candido, que se tivesse de atualizar seu livro para uma nova edição, teria de praticamente reescrevê-lo.

Em *O vampiro habita a linguagem* (2008), Vera Marquêa afirma que há uma mudança na literatura de Dalton, a partir da década de noventa, com as publicações de *Ah, é?* (1994) e *234* (1997). Marquêa dedica uma parte de seu estudo, que retomaremos neste trabalho, a uma rápida análise do discurso da poesia na narrativa do contista curitibano. Para a estudiosa, a poesia surge nos momentos em que o autor se dedica a descrever a natureza. O resultado da influência da poesia, de acordo com Marquêa, garantiria à

literatura de Dalton uma perspectiva mais otimista em relação à postura anterior.

Este trabalho está dividido em dois capítulos: “recepção crítica e intermezzo teórico” e “erotismo e poeticidade na ficção de Dalton Trevisan”. O primeiro capítulo pretende reunir algumas avaliações de críticos e resenhistas sobre a obra do ficcionista curitibano, considerando os temas explicitados nos quatro subtópicos: “da recepção crítica”, “autor consagrado, canônico”, “fixações críticas: personagens, humor, intertextualidades” e “do erotismo e do lirismo”. Ainda na primeira parte do trabalho, as questões mais teóricas, concernentes aos gêneros literários (bem como suas hibridações) e aos recursos retóricos, serão discutidas em sete subtópicos: “da categorização literária”, “da prosa”, “da poesia: natureza, características”, “da retórica poética: figuras analógicas e figuras de contraste”, “figuração de contraste”, “figuração analógica” e “erotismo”.

O segundo capítulo reservamos às análises do corpus especificado, apontando inicialmente “o lugar poético de Dalton na literatura brasileira”. A primeira antologia, *Contos eróticos* (1984) será analisada em “contenção erótica anterior” e, em seguida, são avaliadas algumas narrativas nos subtópicos “figuração em dois contos” e “rito erótico e retórica poética”, em que tentaremos mostrar o discurso da poesia em algumas etapas do rito sexual. Por ser uma obra “divisora” na trajetória do ficcionista curitibano, *Ah, é?* (1994) terá sua dimensão poética avaliada nos subtópicos “mudança de rumo” e “poesia: alcance maior”. A retórica poética do envolvimento sexual dos personagens será o tema do subtópico “rito erótico e retórica erótica”. Já os gêneros que são explorados em *Ah, é?*, como o haicai, o epigrama e o aforismo, serão abordados no subtópico “formas categoriais poéticas”.

No subtópico “continuação da proposta minimalista: *234*”, analisamos os meta-contos e os textos sobre natureza e sobre Curitiba que compõem a obra *234*, publicada em 1997, três anos após *Ah, é?*. Os contos eróticos da mesma coletânea serão retomados no subtópico “ritual erótico e retórica poética”.

Última antologia de Dalton, *Novos contos eróticos* (2013) será analisada em “rito erótico e retórica poética”, com dois de seus contos analisados mais detidamente no subtópico “figurações em dois contos”. O último subtópico do capítulo é dedicado à avaliação de outros dois contos de Dalton, um da primeira antologia e outro da coletânea mais recente, com destaque para a paródia na literatura de Dalton.

Não há até o momento, tanto quanto saibamos, um estudo que aborde a obra de Dalton nessa perspectiva, embora seus livros sejam frequentemente analisados em diversas instiruições do País e do exterior, resultando em dissertações e teses de alunos da graduação, Mestrado e Doutorado.

Serão considerados, em termos de teoria da prosa e de poesia, os estudos desenvolvidos por Massaud Moisés, Vitor Manuel de Aguiar e Silva, Antonio Candido e Alfredo Bosi, entre outros. Interessa, neste sentido, estudar a sistemática das metáforas, por exemplo, e investigar o humor de Dalton. Uma das hipóteses desta pesquisa é de que, a partir da articulação destes dois elementos de fundo lírico, a metáfora e o humor, o autor curitibano extrapola a noção mais tradicional e popular do conto, chegando a assumir a postura de um poeta satírico, ao retratar, sardonicamente, entre outros aspectos, o envolvimento sexual de seus personagens.

CAPÍTULO I – RECEPÇÃO CRÍTICA E INTERMEZZO TEÓRICO

1. RECEPÇÃO CRÍTICA

1.1 Autor consagrado, canônico

Em texto de 1948, Sérgio Milliet avaliou *Sete anos de pastor* (1948). O livro, que foi renegado por Dalton Trevisan após a publicação de *Novelas nada exemplares* (1959), surpreendeu o crítico. Milliet (1950: p. 153) afirma que, desde Clarice Lispector, nunca havia visto uma "maior invenção expressiva" na prosa moderna brasileira. Destaca a poesia que há no texto de Dalton, composta por imagens inéditas, articuladas por meio de uma transposição de sentidos surrealista:

> Há nessas páginas uma imaturidade atraente, porque espevitada e grave a um tempo. Paradoxalmente. Em meio à indecisão das observações uma percepção intermitente, porém aguda, de certos estados da alma. Por vezes imagens que vejo pelo ineditismo e a justeza surrealista da transposição: 'o som daquela voz era de uma lesma escorrendo branca no muro'. (...) Como seu heroi Nicanor, o contista ama as palavras. Toda a sua prosa é feita de sensualidade retórica – espoja-se no verbo com volúpia, dá a cada vocábulo um conteúdo específico e novo mas que se comunica por um efeito de revelação ao leitor. Isso é poesia.

O gosto pelas elipses também foi observado na leitura de *Sete anos de pastor*. Como notou Milliet (1950: p. 115), o conto de Dalton nunca se exibe totalmente ao leitor. O crítico comparou o papel do leitor do autor curitibano como alguém que caminha num quarto sombrio, com a lanterna na mão: "de repente um canto fica nítido, violentamente iluminado, logo em seguida outro pormenor se destaca na escuridão. O conjunto nos foge sempre. Pode-se apenas imaginá-lo".

Quando o crítico literário Wilson Martins escreveu pela primeira vez sobre Dalton, o jovem escritor curitibano nem havia publicado obra de estreia. Naquele 1954, cinco

anos, portanto, antes do lançamento de *Novelas nada exemplares*, havia apenas os livros artesanais que Dalton publicava em edições amadoras e distribuía gratuitamente a seus amigos escritores e críticos literários. Mesmo assim, tendo em mãos contos como "O ciclista" e "Lamentações de Curitiba", Wilson Martins (1991: p. 129) soube reconhecer o talento daquele jovem autor e editor da revista *Joaquim*, destacando a "originalidade" e o seu "estilo inconfundível e inimitável". Além de incentivar a publicação de uma obra de estreia, ainda arriscou uma previsão otimista: "o amadurecimento completo desse escritor pode levá-lo a criar na literatura brasileira um estilo correspondente ao de André Gide na francesa", escreveu Martins, em referência ao conto "A volta do filho pródigo" – posteriormente publicado, em 1964, na obra *Morte na praça* –, que estabelece uma intertextualidade com o conto homônimo de Gide, de 1907.

Se o que nossos contemporâneos publicam é uma loteria que ainda não correu, retomando a boa metáfora do Miguel Sanches Neto (2009), Wilson Martins, que apostou alto e depositou suas fichas num autor então sem obra, ao menos em volume, viu sua previsão ganhar ecos praticamente proféticos, com o passar do tempo, acertando a aposta: Dalton virou, de fato, uma referência na literatura brasileira. E Wilson Martins pôde saborear o destino de suas palavras, resenhando a trajetória do contista curitibano a cada nova obra. Martins foi além e fez, também, uma revisão crítica sobre o trabalho dos estudiosos que se dedicaram aos livros do contista curitibano. Crítico sistemático de Dalton, Martins fornece judicatura aproveitável nesse trabalho, principalmente no que tange ao conteúdo (tema) e à forma (linguagem) do autor paranaense. Tanto mais, que desse aporte crítico recolhemos uma versão (ou versões) de praticamente toda a obra de Dalton, às vezes num quadro polêmico que ajuda a entender a variedade de sugestões que o texto do contista curitibano fornece.

Com a publicação de *Novelas nada exemplares*, na estreia de Dalton, Martins (1992: p. 442) notou já um amadurecimento do autor, que inicialmente exibia um "forte temperamento literário", mas que, até então, escrevia com algumas limitações: "faltava-lhe, ainda, a experiência do ofício, os recursos técnicos, todo esse aprendizado insensível que conduz o inventor a transformar-se em escritor". Frente ao volume de contos, o crítico insistiu na sua "originalidade", impressão que havia aparecido em sua primeira crítica, alguns anos antes: "Dalton Trevisan (...) introduz no conto brasileiro um estilo novo, não somente quanto às técnicas de redação, mas ainda, e sobretudo, quanto às técnicas de criação" (MARTINS, 1992: p. 440).

Foi, portanto, uma boa estreia, a de Dalton – um privilégio concedido apenas a um

seleto grupo de literatos iniciantes. Raros são recebidos, ao estrearem, com esse entusiasmo. “Gente pobre”, de Dostoiévski, foi chamado por Bielínski de obra-prima, e o comentário do consagrado crítico da época transformou o desconhecido Dostoiévski em escritor da moda. O comentário de Wilson Martins não teve forças para tanto, e houve quem discordasse da qualidade literária do jovem contista curitibano. Ao mesmo tempo em que Martins dava as boas-vindas, de braços abertos, a Dalton, Otto Maria Carpeaux bancava o algoz de *Novelas nada exemplares*, reclamando até do nome da obra. É o que diz Carlos Heitor Cony, ao assinar a orelha de *Novelas nada exemplares*:

> Impressionado por aquilo que chamou de “provocação”, o título inspirado ou contra-inspirado em Cervantes, mestre Carpeaux fez restrições ao livro. Mas o próprio fato de Otto Maria Carpeaux despencar em cima do estreante todo o peso de seu laboratório crítico já revelava alguma coisa. (...) Mesmo naquela crítica feroz, Carpeaux reconhecia em Dalton Trevisan o “observador atento dos pormenores da realidade”. E apontava que “talvez a sua verdadeira vocação seja a de cronista do quotidiano” (CONY, 2009).

Desconstruindo a articulação crítica de Carpeaux, Wilson Martins (1992b: p. 401) questionou as justificativas que embasavam aquela resenha: “Otto Maria Carpeaux parece negar valor ao ficcionista por serem triviais e humildes os seus personagens, ou, ainda, pelo número de páginas dos seus contos” (1992b: p. 401). Defendendo Dalton (1992b: p. 402), rechaçou os ataques de Carpeaux, acusando-o de ser “rancoroso”, “ressentido”, “mau crítico dos contemporâneos”, “espírito retorcido” e “oportunista”. Resumidamente, um homem, enfim, “sem a moral de seu ofício”.

A obra de Dalton suscitou alguns outros antagonismos e, com disposição de pugilista, Martins defendia Dalton das eventuais críticas negativas, comprando briga com quem quer que fosse. O crítico ainda se opôs aos acadêmicos que publicaram os primeiros estudos sistemáticos sobre Dalton. Berta Waldman, autora da primeira obra acadêmica publicada em livro, foi escorraçada por Martins (1995: p. 274- 275), que apontou o "pedantismo intelectual" e um “desfoque” na leitura da estudiosa, além de notar o estilo "banal" e a interpretação "ingênua". A violência com que Martins expõe seus argumentos é incomum, mesmo comparando com outras críticas negativas dele, publicadas sobre as obras de outros autores.[1] “São indecisões intelectuais que deformam, por sua vez, a 'leitura' que Berta Waldman propõe, ao atribuir à figura do Vampiro a categoria de 'chave

[1] Mas é preciso notar que em toda a obra de Berta Waldman não há sequer uma única referência a Wilson Martins, um dos descobridores de Dalton. Poder-se-ia dizer que o crítico literário transformou seu texto em briga pessoal, movido pelo ressentimento ao ter sido solenemente escanteado da referência bibliográfica. Mas não. Martins aponta exageros interpretativos cruciais que põem em xeque parte da obra de Waldman.

mestra de interpretação' para os contos de Dalton Trevisan" (MARTINS, 1995: p. 273).

Em seu livro, Waldman exagera nas interpretações, encontrando mais significados do que os textos permitem. Dalton, num dos contos de *Cemitério de elefantes*, descreve um personagem tentando, primeiro, apanhar a barata com uma "folha de papel" ou uma "página". A variação vocabular, para Waldman, não é apenas um recurso do autor para evitar a repetição de palavras, mas o indício de intenções metafísicas: "A identificação do papel (que para pegar a barata poderia ser qualquer um) a uma página que, no caso, medeia o criador e a criação, é um avanço na criação da metáfora" (WALDMAN *apud* MARTINS, 1995: p. 275). Na revisão crítica, Wilson Martins ironiza a leitura e decreta o exagero: "Pelo mesmo princípio, houvesse empregado Detefon, estaria revelando escassa consciência ecológica ou denunciando a exploração das multinacionais na economia brasileira".

Cemitério de mitos, de Nízia Villaça, também recebe a mão pesada de Martins (1995: p. 482), que critica a tendência dos tratadistas em rotularem Dalton como "crítico da burguesia" ou do "capitalismo", retomando uma série de ultrapassados teóricos de esquerda. "Dalton Trevisan (...) não merece as indignidades críticas a que tem sido submetido", observa Martins.

Pouca coisa de Dalton escapou à leitura atenciosa e competente de Martins (1995b: p. 104). Acompanhando de perto a trajetória de seu conterrâneo[2], o crítico foi o primeiro a notar a forma clichê com que os livros do contista paranaense eram rotulados e discutidos na imprensa: a cada nova obra publicada, um batalhão de resenhistas se engalfinhava nos jornais afirmando que Dalton estava se repetindo, novamente, em seus textos recém-publicados.

"Ao contrário do que afirmam alguns leitores apressados, ele não se repete, mas, ao contrário, rejeita, de livro para livro, o que nos anteriores lhe parecia repetição ou prolixidade narrativa", apontou o crítico, em texto de 1979, um ano após o lançamento de *Crimes de paixão*.

Em 1983, quando Dalton publicou *Essas malditas mulheres*, Martins resumiu a forma como a crítica literária avaliava a literatura trevisaniana, identificando o erro na perspectiva de leitura adotada:

[2] Wilson Martins nasceu em São Paulo, em 1921, porém se radicou em Curitiba em 1929. Morreu na capital paranaense, em 30 de janeiro de 2010, após passar por uma cirurgia de retirada da bexiga.

> A crítica brasileira optou por lê-lo em nível de tragédia, acentuando o desespero vazio em que se debatem os personagens, a existência mesquinha a que foram condenados, a atmosfera de incompreensão recíproca em que se destroem. Contudo, é indispensável não perder de vista o sarcasmo da visão trevisaniana (...), o olho kafkaesco que transporta dos subentendidos metafísicos para a banalidade corrente os chamados 'dramas' da existência. Nos contos de Dalton Trevisan, a leitura exclusivamente melodramática e sublimizante é uma leitura errada, porque nele o ridículo imediato do comportamento humano é mais sensível do que qualquer consideração do respectivo significado ontológico (1995: p. 186).

No perfil publicado em *Inventário das sombras* (1999), José Castello resume as perspectivas estereotipadas pelas quais os críticos e estudiosos costumam avaliar a obra de Dalton:

> Diz-se que Dalton Trevisan conta sempre a mesma história de seu único João e de sua bendita Maria; que escreve cada vez menos, com um vocabulário que não ultrapassa as oitenta palavras; e que tem um ritmo monótono, simplesmente primário, repisando sempre as mesmas situações pornográficas e os mesmos personagens grotescos, e que lhe falta amor pelos semelhantes, e, por fim, que quanto mais se esconde, nega entrevistas, foge da imprensa – como um vampiro trancafiado em seu ataúde, que não suporta se expor à luz do sol – mais põe seu nome em evidência, mais se deixa roer pela vaidade.

Como lembra Castello (1999: p. 233), Dalton não deixou esses estereótipos passarem em branco. E transformou todos esses clichês numa mistura de ensaio, crítica literária e confissão num de seus textos, "Quem tem medo de Vampiro?". Irônico, o ficcionista

> 'vampiriza' tudo aquilo que os críticos mais enfezados escreveram a seu respeito: que tem um vocabulário restrito, que repete sempre as mesmas histórias e que, por isso, tornou-se um escritor monótono, que jamais se cansa de se copiar. E que, ao se esconder ansiosamente da mídia, nada mais faz do que exercitar um tipo de promoção delirante, bastante infantil, aliás, parecida com um esconde-esconde em que, quanto mais o jogador se esquiva, mais aparece.

Assim, ironizando o tratamento repetitivo que recebeu durante sua produção, Dalton enumera suas restrições e devolve os chavões aos críticos. Em momento algum o narrador se refere a si mesmo, optando por fazer referência a um suposto "ele", que seria, então, o Dalton que os especialistas, munidos de clichê, construíram em suas avaliações.

Em 2009, o professor da Universidade de São Paulo (USP) Augusto Massi publicou em *O Estado de S. Paulo* um texto sobre *Violetas e pavões*, lançado naquele ano.

Com uma rara foto de Dalton ocupando boa parte da página, o artigo comentava a rotina do escritor recluso e destacava a diferença das características dos personagens do livro, comparando os tipos urbanos das primeiras obras com os protagonistas de *Violetas e pavões*. A presença do crack, do relacionamento entre lésbicas e das gírias contemporâneas comprovam que Dalton está mais atualizado do que pregam os apressados resenhistas.

> O mundo mudou. Curitiba mudou. Dalton mudou. Então por que a crítica mecanicamente fala em repetição? Destacar mudanças decisivas na experiência cotidiana de seus personagens é uma tarefa simples: os bêbados viraram drogados, diálogos telefônicos reduziram-se a interrogatórios policiais e o escritório de advocacia cedeu espaço para a delegacia. Em outras palavras: a classe média perdeu espaço para o coro dos coitados, acuados entre a violência do tráfico e a corrupção da polícia (MASSI, 2012).

Os artigos de Wilson Martins e de outros críticos sobre Dalton fornecem algumas diretrizes para quem se dedica à análise desse ficcionista, tais como a caracterização dos personagens, o humor, a ironia, sua interferência no discurso da poesia que diflui do erótico. Essas sugestões de Wilson Martins e de outros críticos (como veremos adiante) insidem no lirismo sistematicamente, e isso atende ao interesse imediato de nossa abordagem. Destaquemos na sequência essas recorrências críticas.

1.2 Fixações críticas: personagens típicos, humor, intertextualidade

Uma das características mais abordadas é a tipologia dos personagens. A literatura de Dalton é composta por marginais, característica frequentemente citada pela crítica, inclusive por Martins. Traficantes de drogas, estupradores, ladrões, pedófilos e policiais corruptos compõem suas histórias desde as primeiras obras até os últimos livros publicados. Há, ainda, outros marginais que não oferecem perigo à segurança pública: mendigos, prostitutas, bêbados etc. Ao se apropriar destes e de outros tipos urbanos, Dalton em nenhum momento exibe-os como sublevadores da ordem, ansiosos por reivindicações e mudanças políticas:

> Todos vivem logicamente o seu ilogismo e não se "revoltam" contra a sociedade: a humanidade destes contos não é uma humanidade romântica, com a nostalgia vaga de uma felicidade inatingível e mítica. Para estes personagens, a felicidade (e a infelicidade) vende-se a granel, não tem um nome abstrato e universal, mas apresenta-se sob a forma de miúdas satisfações cotidianas: a felicidade de Gigi, de *"A velha querida"*, de *"Olhos de peixe"*, servirá para demonstrar essa limitação ao imediato, essa falta de metafísica que aproxima da normalidade os anormais deste livro (MARTINS, 1992: p. 440-441).

Conforme a avaliação de Martins, na mesma página, há escritores que acreditam atingir densidade literária ao detalhar o que há de excepcional nos personagens. Essa facilidade, para o crítico paranaense, não é uma limitação para Dalton, que prefere se debruçar sobre a loucura do sujeito comum. "Seus personagens são seres que extravasam da normalidade comum sem dela escapar completamente: eles são a exceção da regra".

Ao resenhar *A trombeta do anjo vingador* (1977), Jorge Araújo defende uma compaixão, por parte do contista, com relação aos seus personagens, os "heróis canalhas, reis dos desvarios da libido, hominhos anônimos cultivando a terra e provando machismo, velhos de baba saburrosa e apetites vorazes (...) vítimas do imobilismo, da repressão sexual ou econômica de um falso conceito de moral". Dalton "só reconta casos com um deliberado propósito: repisar a miséria moral em que vivem certos segmentos da sociedade dividida em classes e preconceitos. Não há espaço para romantismo em seus contos" (ARAÚJO, 1978).

No mesmo sentido de Araújo, Massaud Moisés (1997: p. 506), ao avaliar a trajetória de Dalton até então, nota a ausência de paixão na forma como o curitibano retrata seus personagens. "O olhar que lança aos habitantes desse país de alcova e de bordel desconhece a paixão, a solidariedade: seus protagonistas são anti- heróis, condenados a vegetar sem grandeza, sem norte, sem valores".

Alguns escritores acham que atingem a densidade crítica ao descrever o que há de excepcional em seus personagens. Dalton não se limita a essas facilidades. Em vez disso, explora a loucura do sujeito comum, animado de um "desespero existencial", nos termos de Alfredo Bosi[3] (2006: p. 449).

Para Bosi, o neorrealismo do contista paranaense "acha-se animado de um frio

[3] Não nos parece, no entanto, que os personagens de Dalton se deem conta desse desespero destacado por Bosi. O "desespero existencial", quando há, está inconscientemente nos protagonistas, uma vez que o contista manipula e embaralha o seu próprio discurso às falas dos personagens. O desespero do pobre diabo (o alienado) não parece ser existencial.

desespero existencial que o leva a projetar, na sua voluntária pobreza de meios, as obsessões e as misérias morais de uomo qualunque da sua Curitiba". E, "como todo verismo que nasce não do cuidado de documentar mas de uma violenta tensão entre o sujeito e o mundo, a arte de Dalton cruza o limiar do expressionismo. Que se reconhece no uso do grotesco, do sádico, do macabro, comum a tantos dos seus contos" (BOSI, 2006: p. 449).

O grotesco, para Sanches Neto (1996), assim como para outros estudiosos, é uma das principais características de Dalton. Em *A guerra conjugal* (1969), observa que "as misérias conjugais são exploradas nas suas versões mais degradadas", em relacionamento conturbados, em que "cada um tem que suportar as pequenas misérias do outro" (1969: p. 50-51). Ao explorar o grotesco nas relações conjugais, Dalton toma todo o cuidado para não impor juízos de valor. No conto "Grávida porém virgem", o autor se dedica a um tema que pertence ao universo das publicações eróticas populares do começo do século XX, narradas a partir de dois pontos de vistas diferentes. Maria reclama do parceiro, afirmando que engravidou, sim, mas numa tentativa malfadada de penetração. E João, por sua vez, queixa-se à família de que sua mulher não casou virgem e não era séria. O leitor não tem provas para condenar nenhum dos personagens, garantindo o mistério do conto.

> Não existe na ficção de Trevisan um sociologismo raso, amparado por teses óbvias. As relações de poder, efetivamente, se manifestam no cerne dramático-cômico destas histórias, mas sem que o autor defenda esta ou aquela causa, pois está interessado em fazer uma radiografia imparcial das podridões matrimoniais (SANCHES NETO, 1996: p. 47).

Dessa forma, conclui Sanches Neto (1996: p. 50-51), a literatura pessimista de Dalton, nas páginas de *A guerra conjugal* (1969), articula-se a uma série de temas e atinge, por fim, o universo cômico. "O grotesco dos hábitos domésticos, a traição, a violência, a infantilidade e a mesquinharia compõem estes quadros de desencanto onde qualquer ilusão de felicidade descamba sempre para o risível".

Para Fausto Cunha, crítico que desde os anos cinquenta acompanhou a literatura de Dalton, há uma diferença básica entre o contista paranaense para seus demais contemporâneos:

> A linguagem do conto é a linguagem dêsse homem, aquele mundo medíocre e de lugares-comuns é o mundo próprio dêsse homem. Ao escritor não cabe adorná-lo, literalizá-lo. Dalton respeita a existência como ela se apresenta – não tem a covardia fundamental da maioria dos nossos escritores, que preferem operar no falso literário a operar no comum, no real. Tudo nêle é o fato essencial de viver. A vida é, e só (CUNHA, 1964: p. 183-184).

No que concerne aos personagens de Dalton, é possível falar em um certo clichê retórico, por parte de alguns críticos. No texto em que nota a capacidade do contista em retratar o "embate dos sexos", Massaud Moisés (2007: p. 582) aponta para "um realismo ácido, um realismo marcado pelo grotesco (...) de um Kafka que descortinasse o absurdo no dia-a-dia mais banal". Na mesma avaliação, ao falar sobre os marginais da literatura de Dalton, Moisés (2007: p. 581) recorreu à comparação com "A comédia humana", de Balzac: "Espécie de 'comédia humana' em tom menor, a série de livros que vem publicando registra o 'outro lado' de um burgo ainda provinciano, habitado por seres perdidos na cinzentice do cotidiano, que a retina penetrante do ficcionista recolhe e traz à luz".

Moisés não é o único a insistir na comparação com Balzac. Na orelha de *O pássaro de cinco asas*, Mário da Silva Britto (1996) repete o que um punhado de críticos já afirmou sobre Dalton: o conto renovou-se com a literatura do curitibano, que tem um trabalho obsessivo com relação ao excesso de seus textos, reduzindo-os a cada nova edição de seus livros. Sem novidades nos três parágrafos de apresentação, o autor recorre a quem para fechar seu texto com chave de ouro? Balzac. "O universo do contista paranaense torna-se, assim, um microcosmo perturbador, soma e sumo de tudo um vasto mundo onde se desenrola a infindável comédia humana".

Podemos enumerar os lugares-comuns de que se servem os críticos para interpretar Dalton. Parece haver um acomodamento dos estudiosos, todos adotando e repetindo um mesmo discurso, com poucos debates, estabelecendo relações com o universo grotesco, com a miséria moral e com a série de livros de Balzac, que é radicalmente diferente da proposta minimalista de Dalton.

Uma das principais características do ficcionista curitibano, o humor não passou despercebido à maioria dos estudiosos e resenhistas. Para Jorge Araújo (1978), Dalton está "na linhagem direta do *humour* machadiano". Ao avaliar os contos de *A trombeta do anjo vingador* (1977), Araújo afirma que as apropriações de "impressões" (arara bêbada, cadela molhada, rei da noite), de "lugares" (Hotel Carioca), de "figuras" (João, Maria e André), de "autoridades" (o sargento, o doutor), de "preferências gastronômicas" (moela, coração e sambiquira, broinha de fubá mimoso), de "devoções" (Jesus Cristinho, irmão mariano) e de "diminutivos" (dedinho róseo, pezinho, boquinha de pintassilgo) são "formas de apurar a ironia e intensificar o clima de humor negro e o grotesco da realidade".

Quando Wilson Martins (1993: p. 384) analisou o conto "A noite da paixão", investiu na análise do humor de Dalton. "Há momentos de sarcasmo impiedoso e esplêndido". Sobre "Dinorá, moça do prazer", publicado em *Cemitério de elefantes* e

escrito “no estilo de Fanny Hill”, Martins afirmou que é possível contemplar o processo literário do contista curitibano: “a sátira dos costumes só tem sentido enquanto sátira da literatura convencional, e vice-versa. (...) Dalton Trevisan substituiu pela paródia pura e simples o sentimentalismo pastoso e salaz de John Cleland (1995: p. 483-484)”. Dalton, dessa forma, inclui-se na família de espírito “dos grandes satíricos, de olho implacável e sarcasmo irreprimível”. Para provar, Wilson Martins (1995: p. 519) recorre à arquitetura irônica utilizada pelo contista para escrever *A polaquinha*.

> Basta dizer que *A polaquinha*, escrita, como um de seus contos, “à maneira de Fanny Hill”, é também a paródia de Fanny Hill, ainda mais corrosiva pela redução de escala, da Londres setecentista para a Curitiba do século XX. A monotonia inevitável do gênero foi deliberadamente acentuada pelo autor nos capítulos literalmente repetitivos com que a novela se encerra – o que, bem entendido, é a sátira mais destruidora.

O vocábulo “humor” costuma ser associado ao século V a.C, empregado inicialmente na área da Medicina. Com a cultura greco-latina, a teoria dos humores começa a ser debatida nos estudos de poética, sendo associada à ironia, à sátira, à paródia, problematizando ainda mais a definição do conceito (MOISÉS, 2004). Para as finalidades deste trabalho, consideraremos o humor não como sinônimo da paródia (nem ironia ou sátira), mas como algo que provoca o sorriso, pressupondo a inteligência do enunciador e do destinatário, do ouvinte. “O humor distingue-se entre as formas do cômico pela complexidade estrutural e semântica, que aponta para uma fase de maturidade e refinamento” (MOISÉS, 2004: p. 228).

Bem diferente do humor, a paródia, que remonta aos gregos da Antiguidade, tem como finalidade imitar, ridicularizar, uma tendência ou um estilo consagrado. Assim, ela se desenvolve como intertextualidade e, em seu processo de composição, depende da ironia. Escritores como Guimarães Rosa, com *Grande sertão: veredas*, e James Joyce com *Ulisses*, se dedicaram nessas obras a paródias de obras canônicas. “A paródia constitui o reconhecimento do valor de uma obra, uma vez que a imitação recai sempre sobre autores de mérito reconhecido” (MOISÉS, 2004: p. 341).

Sobre *Novelas nada exemplares*, Martins (1993: p. 382-383) nota três características: humor, picaresco e alegoria. Dalton, por ter explorado a questão do pícaro, é “descendente” de Manuel Antônio de Almeida, autor que, segundo Martins, não deixou na história uma linhagem de seguidores. O próprio começo da trajetória de Dalton, quando o contista lançava seus livros artesanais, praticamente à maneira de um cordel, corresponde a “uma forma literária picaresca”. Para o crítico literário, o personagem de Dalton tem,

ainda, um tanto de pícaro.

Mas nem todos os críticos elogiam, incondicionalmente, o humor do contista paranaense. Daniel Piza (2007) escreveu que, em alguns contos, Dalton exagera na dose de humor. No limite, há críticos que nem sequer reconhecem o humor, tão evidente em várias de suas obras. Um deles é Massaud Moisés (2006: p. 506), que nota a pequena burguesia, interiorana, os conflitos de honra, sangue e sexo, além da presença do kitsch e do grotesco. O resultado de tudo isso? "Daí um universo sem humor: sem ser trágico, pois não se trata de tragédias senão de (melo)dramas do cotidiano – *Mistérios de Curitiba*, *Desastre de amor*, *Guerra conjugal* – no seu contexto não há espaço para o sorriso, para a alegria ou para a felicidade".

Em *A aporia do sentido*, Marcio Renato Pinheiro da Silva (2007) reconhece em *O vampiro de Curitiba* (1965) o tom "tragicômico" e nota que os textos bíblicos são os intertextos mais recorrentes em Dalton. Silva analisa três contos: "Embaixo da ponte preta", "A volta do filho pródigo" e "Em busca de Curitiba perdida". Para isto, ele parte de um recorte metodológico de que a obra do contista paranaense pode ser dividida em textos "não literários" (que dialogam com outros gêneros textuais, como o Boletim de Ocorrências, da polícia), os "literários" ("Em busca de Curitiba perdida", que dialoga com "Em busca do tempo perdido", de Marcel Proust) e os bíblicos ("A volta do filho pródigo", que faz alusão ao texto bíblico homônimo). Embasado em Berta Waldman (1989) e em Arnaldo Franco Junior (1999), ele se dedica à análise dos intertextos presentes nos contos e os intertextos que estão relacionados a outras obras (a Bíblia, Proust, o conto de fadas, entre outros). Resumidamente, Silva (2007) conclui que a forma com que o escritor manipula e sobrepõe os intertextos em seus contos resulta, por fim, em um esvaziamento de sentido.

Ao definir a obra de Dalton, Samira Chalhub (1993) recorre a aproximações com o texto bíblico, aponta a presença de personagens das classes baixas e nota a pegada cômica das histórias do contista:

> Dalton Trevisan: trabalho com a escritura bíblica de repouso que revela o paradigma moral. Exibe-se aí o obsceno *kitsch* da classe dos dominados – não teriam eles generosidade estética? É o texto de Dalton que faz um cômico antiestético da tragédia. Quem domina é o Mestre Narrador – ele sabe manipular o semblante da objetividade (1993: p. 23, grifo da autora).

A relação entre a intertextualidade e o humor, que se dá na aproximação de obras e temas inusitados, gera a paródia em Dalton. O humor do ficcionista, como mostra

Wilson Martins na análise de *A polaquinha* e do conto "Dinorá, moça do prazer" – em que Dalton deixa explícita a alusão ao livro de John Cleland, *Funny Hil* –, jamais é ingênuo ou gratuito: de forma bem-humorada, o ficcionista articula sua crítica à literatura convencional e, ao trazer para a província curitibana os temas abordados pelo autor inglês do século XVIII, também se apropria do humor. Observar a forma como os críticos avaliaram o humor de Dalton será útil, mais à frente, para notar de que forma se dão as relações entre humor, erotismo e discurso lírico, no que este explicita uma visão cáustica das relações humanas.

1.3 Do erotismo e do lirismo

Com a reunião de antigas histórias de Dalton em antologias como *Contos eróticos* (1984) e, mais recentemente, em *Novos contos eróticos* (2013), alguns críticos abordaram, em seus textos, essa temática.

Para Alcir Pécora (2013), a obra de Dalton, com o tempo, passou a ser "mais pornográfica, mais chula, mas, não necessariamente, mais erótica[4]". Ao ser questionado sobre *Novos contos eróticos* (2013), o crítico e professor da Unicamp (Universidade Estadual de Campinas) afirmou que a obra não pode ser tachada apenas de "pornográfica":

> Ele emula o pornográfico e vulgar, sem sê-lo, pois implica numa observação inteligente de tipos e situações diversas, num grande domínio técnico da língua e num imaginário irônico e implacável em torno de diversas formas de vida, mesmo as mais repulsivas (PÉCORA, 2013).

O escritor e jornalista Luiz Andrioli (2013), dedicado ao estudo da obra de Dalton, lembra que não é tão simples como parece transformar o erotismo em boa literatura. Essa é uma das proezas do ficcionista curitibano. O texto erótico, portanto, assume o papel de uma "grande literatura quando transcende este sentido sexual e a partir do jogo sensual nos revela detalhes da vida dos personagens, do ambiente, da trama. Excita e atiça vários campos da nossa imaginação". Samira Chalhub, em *Poética do erótico* (1993), afirma que nos contos de Dalton há uma montagem sintática que condensa a narrativa e conclama o erótico fetichista. "A intenção é dessemantizar o corpo, localizar a miséria erótica. Miséria erótica: gozo iludido de que o real foi tocado" (CHALHUB, 1993: p. 23-24).

A eroticidade de Dalton, para Chalhub, parece estar ligada necessariamente ao

[4] Nossa compreensão do erótico é mais abrangente, pois inclui, também, o pornográfico.

grotesco, o que não corresponderia, para ela, à produção atual do contista. Há erotismo sem necessariamente os elementos grotescos. Em sua avaliação do erótico, Chalhub (1993: p. 23) resume a forma como o contista manipula o erotismo, notando a presença do discurso religioso, o humor e a tragédia, com a ausência de generosidade estética por parte do narrador impiedoso:

> Dalton Trevisan: trabalho com a escritura bíblica de repouso que revela o paradigma moral. Exibe-se aí o obsceno kitsch da classe dos dominados – não teriam eles generosidade estética? É o texto de Dalton que faz um cômico antiestético da tragédia. Quem domina é o Mestre Narrador – ele sabe manipular o semblante da objetividade.

Há pesquisadores, por outro lado, que não chegam a considerar o erótico como um dos temas principais de Dalton. Arnaldo Franco Junior (1999: p. 274), por exemplo, dividiu a obra do ficcionista curitibano em cinco vertentes. Nem uma delas, mesmo com a inserção dos haicais, das ministórias, alcança, como unidade temática, os contos líricos, as histórias eróticas:

> A) Histórias de João e Maria, centradas no inferno da vida a dois;
> B) Contos epistolares;
> C) Histórias da cidade de Curitiba;
> D) Contos intertextuais de caráter parafrástico-paródico, que retomam tema e/ou estilo de um texto literário consagrado ou um gênero discursivo característico (relatório policial, prece invocatória, relato jurídico);
> E) Ministórias e haicais, contos de extensão mínima, radicalmente fragmentários, concentrados na apresentação de uma única imagem por meio de uma ação reduzida ao mínimo e compostos, por muitas vezes, a partir de fragmentos de contos já publicados;

É certo que podemos situar nesse quadro a particularização da ficção erótica. Há, para Franco Junior (*apud* SILVA, 2007: p. 13), dois grupos de estudiosos que se dedicam à literatura de Dalton. O primeiro destaca o traço realista-naturalista de suas histórias, vinculando-o à crítica social das mazelas, paixões e perversões da classe média baixa. O segundo grupo considera que o traço realista-naturalista responde apenas pelo referente nos contos e que a repetição nas histórias de Dalton, juntamente às elipses e aos cortes obsessivos a cada nova edição de suas obras, cumpre uma função metacrítica no trabalho do escritor.

Chalhub (1993) não estabeleceu relações do erótico com o discurso lírico, que é uma das propostas deste trabalho. Franco Junior (1999), por sua vez, não destacou o erótico nem elencou os contos líricos como uma das cinco vertentes essenciais da obra do autor.

Esse posicionamento de diferentes pesquisadores revela que os textos de Dalton ainda não estão criticamente esgotados e têm outras formas de serem avaliados. Como o estudo de Chalhub é de 1993, a avaliação do erótico aí será útil na análise das narrativas de *Novos contos eróticos* (2013), pois sintomatiza, pelo contraponto, se houve alguma mudança na linguagem do contista e na forma de se dedicar aos temas.

A reverberação crítica do lirismo em Dalton implica reconhecer, no plano formal, um uso particular (poético) da linguagem e a opção por estruturas textuais mais afinadas com o gênero poético.

Analisando o conto "Lamentações de Curitiba", Wilson Martins se dedica longamente à análise da Curitiba versada por Dalton e às questões relacionadas à literatura urbana. Detêm-se sobre a cidade, mas não aborda, nesse conto, o humor do contista paranaense nem o seu lirismo, que encharcam o texto da primeira à última frase. Minúscula, a única referência ao lirismo está nos "pinheiros poéticos" (MARTINS, 1994: p. 138). Sobre a obra *Pão e sangue* (1988), Martins (1996: p. 289) afirma que Dalton pode ser chamado de minimalista. O crítico nota, mas não analisa suficientemente, a presença dos haicais e de alguns contos escritos em versos e sem pontuação. "Acrescente-se que eliminou a distinção teórica dos gêneros, intercalando reflexões, aforismos e poemas entre as historietas da vida curitibana". Observou, ainda, a presença de "reverberações poéticas" no conto "Canção do exílio", organizado em versos, sem pontuação, e parodiando o clássico poema de Gonçalves Dias.

> Não permita Deus que eu morra
> Sem que daqui me vá
> Sem que diga adeus ao pinheiro
> Onde já não canta o sabiá
> Morrer ó supremo desfrute
> Em Curitiba é que não dá (...)
> (TREVISAN, 1988: p. 78)

Sobre a publicação de *Ah, é?* (1994), repleto de reflexões, continhos e epigramas, Martins (1997: p. 317) afirma que o contista encerra uma fase em sua carreira investindo em outras técnicas ficcionais. "De fato, há um novo Dalton Trevisan nas narrativas que vem publicando na imprensa local, diferente, se não oposto, ao criador de 'haicais' que até agora apresentava como aspiração (...) o 'novo' Dalton Trevisan é um narrador soberbo". Ora, Wilson Martins nota algo diferente na escrita do curitibano, uma proposta literária que chega a ser o contrário do que Dalton foi até aquele momento, mas não diz o que é exatamente. De fato, em 1994 Dalton dava um salto estilístico e estrutural com

Ah, é?, prosa francamente hibridizada com a poesia. Não dava mais para ignorar que havia algo explicitamente diferente com aquele escritor, depois de *Ah, é?*.

Mas a lembrança poética em Dalton é bem anterior, embora menos enfática. Na apresentação de *O pássaro de cinco asas* (1974), Antônio Houaiss timidamente acena para a poesia. Sem citar exemplos de passagens que justifiquem seu posicionamento, sua observação se perde, infelizmente, em linhas demasiadamente genéricas e superficiais.

> Dalton Trevisan se impôs, urbi et orbe, como alguém à parte, pelos temas e problemas, por caracteres e comparsas, pelo mais rasteiro cotidiano e as mais singulares situações. Transfigurando ou redocumentando tudo isso, na mais miraculosamente adequada narrativa e linguagem (que ele aperfeiçoa quase dia a dia), enlaça poesia e náusea, concupiscência e enfaro, esperança e derrota, pequenez e piedade, tristeza e alegria chocha – num curitibanismo que é também paranaensismo, espantosa, terrível, tristemente brasileiro (HOUAISS, 1974: p. 5).

Se para Houaiss a poesia de Dalton está associada à náusea, para o jornalista curitibano Geraldo Mazza (1988: [?]) em crítica publicada no jornal *Correio de Notícias*, a poesia do contista paranaense está relacionada à maneira peculiar de retratar a capital do Paraná: menos glamurosa que a dos cartões-postais, com seus botecos triviais e pontos turísticos ignorados no dia-a-dia:

> Ninguém teve expressões tão poéticas sobre essa geografia irresgatável do 14 Bis, Burro Brabo, Chá de Engenharia, o circo (como esquecer o Chic-Chic xingando a mãe, com histrionismo, nos movimentos labiais de quem o chamava de “careca”), a ponte preta, o relógio hibernando da praça Osório, e no fim viajamos todas as Curitibas, inclusive as que ele se recusa a viajar (MAZZA, 1988: [?]).

Em crítica publicada no “Suplemento literário” do *Minas Gerais*, Ralph Niebuhr (1972: p. 2) dedicou um olhar menos superficial aos elementos líricos do contista paranaense, avaliando a relação com a morbidez das histórias. No conto “Quarto de hotel”, apontou a existência de "elementos líricos cuja função é tornar, pelo contraste, ainda mais triste a tristeza do protagonista”. Em outro conto, "A asa da ema", notou que "os elementos líricos são usados para sublinhar o horror básico da existência dos personagens”.

Em sua leitura, insuficiente, é certo, para dar conta da evolução ficcional de Dalton, Niebuhr (1972: p. 2) afirma que, embora o impulso lírico explicitamente faça parte do artesanato literário do ficcionista, quase nunca é o elemento dominante de sua prosa. E aponta o conto "Ponto de crochê" como a história em que os elementos líricos, juntamente com o tom mórbido da trama, chegam a dominar o conto. Para o crítico, "o elemento lírico é, quase sempre, usado como uma técnica para dar ênfase à condição

basicamente triste dos personagens de Dalton, e por extensão, de todo ser humano".

Ao avaliar *A guerra conjugal* (1969), Miguel Sanches Neto (1996) destaca a importância da união entre o lirismo e o grotesco para a literatura do ficcionista curitibano:

> José Saramago afirma que "provavelmente a língua é que vai escolhendo os escritores de que precisa". Se assim for, a língua portuguesa necessita de Trevisan para representa-la em suas pequenas e repetitivas manifestações, em que o lirismo e o grotesco são faces de uma mesma moeda estilística. Dalton é essencial para a nossa língua (e consequentemente para a nossa cultura) por ter, com sua obra, resgatado um veio linguístico que era totalmente desconhecido ou inexistente.

Hermilo Borba Filho (1996), na orelha de *Mistérios de Curitiba*, aproxima o contista paranaense de dois mestres, de diferentes épocas, do conto brasileiro: Machado de Assis e Breno Acioli. Ao compará-lo com a dupla de contistas, o crítico vai recorrer à verve poética das páginas de *Mistérios de Curitiba*. "Trevisan coloca-se entre os dois com suas inovações e poder poético". Infelizmente, o crítico não esmiúça nem justifica o que ele chama de "poder poético". E, sem dar mais detalhes, encerra o texto, quase três parágrafos depois, mencionando a rede de personagens construída na "Curitiba do poeta".

Na crítica sobre *Violetas e pavões* (2009), Massi (2012) identifica três tipos de registros literários na obra. Um dos tipos de narrativa é mais experimental, composto por textos breves e que "imitam o corte de poemas", capturando a voz de um personagem acusado, diante do delegado. Nestes textos, é evidente a semelhança com a linguagem dos depoimentos de polícia. O outro tipo de texto é um depoimento mais detalhado, um relato travestido de desmentido, como "esta história aí no papel não é verdade" ou "na verdade eu tava dormindo de favor na casa desse rapaz". Por fim, há uma série de cartas de amor, todas escritas sempre por mulheres. Estes textos começam com uma linguagem culta e carinhosa, e, no decorrer da narrativa, se transformam "em plena libertinagem". Segundo Massi, o autor curitibano já explorava esse gênero em sua obra, hoje renegada, *Sonata ao luar* (1945).

> Diante da solidão, as suas heroínas empunham as mil varas das variações de linguagem, querem conhecer a erudição enciclopédica do kamasutra (sic), dissolver as fronteiras entre lirismo das alcovas e gozo místico. A descrição faz a delícia do realista: os detalhes miúdos, a estilização da língua, a pornografia do pormenor. Reconhecemos a mão do autor. O dedo sacana de Dalton (MASSI: 2012).

Para Vera Marquêa (2008: p. 46), Dalton se apropria de um "corte poético" na década de noventa, com a publicação de *Ah, é?* (1994) e *234* (1997). Contos como "a cigarra

anuncia o incêndio de uma rosa vermelhííísima" – metáfora da chegada da primavera –, "uma nuvenzinha branca enxuga no arame do varal" – o dia amanhecendo –, e "bolem na vidraça uns dedos tiritantes de frio – a chuva", abordam a natureza sob uma nova perspectiva, dentro da produção do contista, segundo a pesquisadora:

> A natureza entra na obra, não mais para compor o ambiente do vampiro, mas para dar fluência, limpar as teias de aranha do seu habitat e introduzi-lo numa vida normal. A poesia, como a arte de definir pela indefinição, explica pelo silêncio como se brinca com a mágoa do mundo e a atração da morte. A natureza é o alvo e o palco acertados pelo silêncio (MARQUÊA, 2008: p. 123).

Voltada aos estudos de Berta Waldman (2008: p. 125), Marquêa retoma a metáfora de um discurso-vampiro sugando almas, verbos e conjunções. Com o passar do tempo, numa escrita cada vez mais concisa, Dalton atinge, finalmente, o campo poético. A continuação da metáfora, pouco graciosa, do tal discurso-vampiro, é assim tratada no livro da pesquisadora: "O vampiro foi seduzido pela linguagem e capturado pela palavra poética. A poesia chega, à revelia do autor, e entra pelas portas da frente sem que ele perceba".

É certa ingenuidade imaginar que Dalton, autor tão meticuloso, não tenha premeditado seu encontro com a poesia. Em sua análise, Marquêa nota a articulação do lirismo do contista curitibano com elementos da natureza.

> Os fragmentos alcançaram a frase curta que se dispõe na página abordando de forma intensa a realidade da vida. Se essa literatura ficou mais otimista, embora em nenhum momento abandone o projeto realista inicial, é pelo corte poético. A poesia, por ser a arte da concisão por excelência, dá um colorido antes impensado na obra do autor (MARQUÊA, 2008: p. 46).

Até 2008, a crítica estabelecia relações dos elementos poéticos de Dalton, com a natureza, com a Curitiba provinciana, invocando o grotesco e o humor. Nem mesmo Berta Waldman, até então, havia se preocupado sistematicamente com a presença da poesia na obra do ficcionista paranaense.

A contribuição de Waldman para a fortuna crítica de Dalton é inegável. Foi, afinal de contas, talvez a primeira pessoa a submeter a literatura do curitibano à abordagem acadêmica. Observa alguns pontos cruciais da literatura de Dalton, como o humor, e explora o silêncio de seus contos, as referências bíblicas, os intertextos, além de analisar os discursos do narrador e dos personagens, os quais, em diversos momentos, estão tão sobrepostos que se confundem e se completam, dificultando o trabalho do leitor em identificar o autor de algumas falas.

O livro de Waldman é de 1989. Embora estejam identificados aí alguns pontos chaves na literatura de Dalton, o estudo está datado, visto que o contista mantém, até hoje, um ritmo intenso de produção, publicando uma média de um livro inédito por ano. A grande lacuna que Waldman não preencheu é a questão do lirismo. Ela chega a apontar, quando analisa as elipses, para a existência de uma "poética do silêncio":

> Assim, o emudecimento não coincide com a passividade ou desistência de conhecer e criar. Ele se identifica, antes, com a inibição voluntária de uma linguagem que pretende representar a imagem de sua própria ausência, e com o *desejo poético* de captar uma outra, mais plena, ou, de alguma maneira, menos precária. Nesse sentido, a aporia de uma 'poética do silêncio' que concebe o indizível como alvo, sabendo que ele é o avesso da linguagem, consiste que este é simultaneamente negado e afirmado toda vez que se tenta apreendê-lo pela palavra. Empenhado em capturar, na rede do fluxo das palavras, essa realidade evasiva, o autor vai empurrando a linguagem até o limite de suas possibilidades (WALDMAN, 1989: p. 29).

Em recente artigo publicado no jornal *Cândido* (2013), editado em homenagem a Dalton, Waldman reconhece que seu estudo está datado e que já havia pensado em atualizá-lo para uma nova edição. No entanto, segundo a pesquisadora, ao alterar o livro teria de praticamente reescrevê-lo inteiramente. Ela não revela explicitamente quais pontos deveriam ser modificados, mas o fato de gastar quase 90% daquele artigo na questão do lirismo na obra do Dalton já nos dá uma grande pista: articula, ainda que de forma muito breve, algumas questões sobre a lacuna que ela deixou em seu estudo pioneiro:

> (...) nos seus melhores contos, o método é francamente poético, e não estranha que a literatura do autor exerça influência não só na prosa, como também na poesia brasileira contemporânea, como é o caso de Francisco Alvim (WALDMAN, 2013: p. 7).

Para a autora, Dalton radicaliza a redução de linguagem a partir de 1974, com a publicação de *O pássaro de cinco asas*. Na obra, o contista toma como alvo o haicai, suas 'ministórias', completamente diferentes dos haicais orientais. E passa, então, a mesclar poesia com prosa: "atrás da narrativa, a poesia; atrás da poesia, a narrativa. Nos dois casos o texto avança para além dos limites do gênero a que se vincula, provocando sua ruptura" (WALDMAN, 2013: p. 7). Em comum com a prosa e a poesia de Dalton, há, de acordo com a pesquisadora, "um certo de coloquialismo que o leitor identifica como o estilo de Dalton Trevisan" (WALDMAN, 2013: p. 7). Em sua trajetória, o escritor em momento algum nomeou seus contos versificados de "poemas". Quanto aos haicais, preferiu

sempre chamá-los de “ministórias”. Sobre a preferência conceitual do autor, Waldman arrisca uma hipótese:

> Essa ambivalência é, com certeza, expressiva do momento como o autor enxerga a literatura. De um lado, 'desieraquiza'-se o espaço nobre da poesia que desce da torre do prestígio literário, de outro lado, o autor frustra a expectativa de que o futuro do conto seria a novela ou o romance (WALDMAN, 2013: p. 7).

A hipótese de Waldman bem que pode ser viável, porém Dalton nunca abordou publicamente esse assunto. Nessas horas, a reclusão midiática do autor impede que possamos afirmar, com certeza, que essa seja a única razão a motivá-lo na hora de conceituar seus próprios textos.

A partir das avaliações de estudiosos e resenhistas, é possível observar que o discurso da poesia existente na prosa de Dalton foi relacionado sempre ao grotesco, à tristeza e ao horror da existência dos personagens, à maneira de retratar Curitiba e a natureza. Não houve, até o momento, tanto quanto saibamos, algum crítico ou estudioso que se dedicasse a analisar o discurso lírico nas narrativas eróticas do contista curitibano, com a postulação concomitante da intertextualidade, da paródia. E mais: com a reivindicação de uma mudança de rumo.

Há uma diferença significativa na literatura de Dalton, para Massi (2012), com a publicação de *Violetas e pavões* (2009). As cartas escritas por mulheres começam em tom confessional, numa linguagem culta e carinhosa, e logo derivam para a libertinagem. Esse registro literário já aparecia no primeiro e renegado livro do autor, *Sonata ao luar* (1945), “mas, agora estamos diante de um virtuose, um tarado cerebrino, um renomado punheteiro na arte da ‘palavra puxa palavra’”. Com *Violetas e pavões*, as personagens femininas, em meio à solidão, revelam nas epístolas o desejo de conhecer “a erudição enciclopédica do kamasutra (sic)” e de “dissolver as fronteiras entre lirismo das alcovas e gozo místico”. Dalton, portanto, não está se repetindo exaustivamente. Há algumas mudanças em suas obras recentes, como notou Massi (2012). Para compreender essas mudanças e atingir o objetivo deste trabalho, que é analisar o discurso da poesia no quadro das informações eróticas, será necessário rever os aspectos mais reivindicados pelos críticos que analisaram as obras do contista paranaense. É o que se segue.

2. INTERMEZZO TEÓRICO

2.1 Da categorização literária

O estudo do lirismo na contística de Dalton requer uma pequena reflexão sobre a questão dos gêneros literários, complexa desde sempre. A suposição da ficção lírica implica reconhecer o hibridismo discursivo-categorial. Também pede essa reflexão a necessidade de encarar, aqui, contos do Dalton que colocam em xeque a própria noção categórica desse tipo de narrativa curta, o conto, tal como o define e entende certa tradição.

Uma reflexão acerca dos discursos lírico e prosaico pode começar por uma ligeira exposição teórico-evolutiva sobre a categorização literária. A origem dos gêneros literários aconteceu de uma forma natural, resultado da condição humana dos sujeitos. Afinal de contas,

> os conceitos de lírico, de épico e de dramático são termos da ciência literária para representar com eles possibilidades fundamentais da existência humana em geral, e há uma lírica, uma épica e uma dramática porque as esferas do emocional, do intuitivo e do lógico constituem a própria essência do homem, igual em sua unidade e em sua sucessão, tal como aparecem refletidas na infância, juventude e maturidade (STAIGER, 1993: p. 213).

A discussão sobre os conceitos de gêneros, que vem desde a antiguidade greco-latina, é uma das mais antigas da teoria literária, ou "poética". Complexa, rendeu divergências e oscilações com o passar dos anos e ainda desperta o interesse entre acadêmicos e críticos profissionais, principalmente. As mudanças concernentes aos gêneros tradicionais (lírico, épico, dramático) foram tantas que Manuel de Aguiar e Silva (TOFALINI, 2013) chegou a questionar se tais gêneros existem ou não, quais são suas funções e seus valores. Sabemos que muitos refletiram sobre essas questões, com acordos e desacordos. A dificuldade na definição de gêneros está relacionada aos problemas de natureza ética, estética, filosófica e social. Consequentemente, isso "impede a existência de uma única interpretação objetiva, nítida e indiscutível do que sejam gêneros literários" (COELHO, 1993 *apud* TOFALINI, 2013: p. 69). Boa parte dos debates buscou saber se o gênero textual era resultado do fato de a obra de arte ser uma recriação da realidade, transfiguração do real, ou, até mesmo, criação de uma nova realidade. E tudo isso era difícil de ser definido em termos exatos, visto que, com o passar dos anos, a posição do homem era modificada constantemente. No universo das letras, portanto, "os gêneros, bem como a própria ideia de literatura, são fenômenos dinâmicos em constante processo de

mudança" (COSTA LIMA, 1983 *apud* TOFALINI, 2013: p. 70).

Platão, em sua *República*, parece ter sido o primeiro a se dedicar ao tema. Traçou o esboço dos gêneros, embora sem o nome pelo qual ficaram conhecidos, ao propor uma divisão tripartite de "poesia". A primeira divisão era composta por tragédia e comédia, ou seja, remetia à ideia do "teatro", ao "dramático". O ditirambo, que seria equivalente à poesia lírica, ficou na segunda divisão, enquanto a poesia épica compunha a terceira divisão, conforme Moisés (1968).

Os princípios fundamentais foram expostos, ainda que de forma incompleta, nas páginas da *Poética*, de Aristóteles. Assim como Platão, Aristóteles, ao analisar a diferença entre os gêneros, leva em conta a linguagem poética. Para o pensador, a produção "poética" estava separada apenas entre o narrativo e o dramático. A poesia lírica não foi considerada porque não pertencia à "poesis" (ação). Somente com críticos renascentistas foram retomados os pressupostos aristotélicos, e a lírica foi inserida como uma terceira categoria. A tríade composta por lírica, épica e dramática prevalece até hoje (CUNHA, 1975). A influência de Aristóteles e de Platão foi tão relevante que Croce afirmou: "Não parece que na Antiguidade, depois de Aristóteles, a doutrina dos gêneros poéticos recebeu amplo e rico desenvolvimento" (CROCE *apud* MOISÉS, 1968: p. 196). Juízo, contudo, superado em parte.

Moisés (1968, p. 39), em um esquema simplificado, organiza, como outros críticos, os "gêneros" literários em poesia e prosa. As "espécies" seriam as configurações secundárias dos gêneros, suas divisões. Poesia, logo, divide-se em duas espécies: a *lírica* e a *épica*. O conceito da segunda categoria não se limita aos versos de acontecimentos históricos de relevância nacional e universal; compreende, também, poemas de Dante, Baudelaire e Fernando Pessoa, poetas que, na sua subjetividade, refletiam uma coletividade, as aspirações e ideias de um povo, uma raça. Por *lírica* – a poesia confessional – entende-se comumente os poemas que exploram os conflitos da individualidade, facilmente assimilados por adolescentes e adultos, com versos remoendo os sentimentos. Casimiro de Abreu, Garret e Lamartine são alguns exemplos de poetas líricos.

As espécies do gênero poético, *lírica* e *épica*, estão organizadas em formas e moldes estruturais variados (métrica, rima, estrofe, entre outros). As formas da poesia *lírica* são, comumente, o soneto, a ode, o rondel, o triolé, o rondó, a balada, o vilancete. A poesia épica, para Moisés (1977: p. 40), está no poema, no poemeto e na epopeia. Quanto à prosa, é exemplificada com a novela, o conto e o romance.

Posicionando-se contra a clássica divisão dos gêneros tradicionais, Tomachesvsky

(EIKEBAUM, 1975 *apud* TOFALINI, 2013: p. 70), entre outros, defende que não há uma classificação lógica dos gêneros, visto que estão inter-relacionados e em constante processo de transformação. Para Staiger (1972 *apud* TOFALINI, 2013: p. 71), que também se posicionou contra os conceitos rígidos e normativos, as obras literárias não podem ser classificadas apenas em um único gênero, já que são compostas por outras essências. Para isso, retomou a tríade dos gêneros indicada por Aristóteles e propôs uma diferença entre o conceito *substantivo* e o conceito *adjetivo*. Resumidamente, Lírica, Épica e Drama, na condição *substantiva*, referem-se ao padrão discursivo e estrutural dominante em que se classifica a obra, o que faculta sua categorização, de acordo, por exemplo, com certas características formais. Os poemas que expressam a alma do poeta e têm um tamanho normalmente pequeno pertencem à Lírica. A Épica será composta pelo relato predominante de ações, enquanto o Drama será constituído pela representação da ação, movida por um dinamismo de tensão. Os *adjetivos* lírico, épico e dramático identificam certa essência, certas marcas secundárias na obra, resultante do tratamento estilístico. Um quadro de Edvard Munch, um solo de sax de John Coltrane e um filme de Ingmar Bergman também são líricos, embora não sejam poemas líricos. As obras literárias, conforme Staiger, pertencem a uma determinada categoria, mas são compostas, também, pela "essência" de outros gêneros (CUNHA, 1975). O lirismo, portanto, vai além do poema *lírico* porque *adjetivamente* participa em diferentes graus e modos de outros gêneros *substantivos*. Essa plasticidade conceitual explica, em parte, a crescente fusão de substâncias e formas categoriais (*substantivas* e *adjetivas*) a partir do Romantismo, principalmente.

A complexidade envolvendo as discussões sobre os gêneros literários em si alcança os debates que buscam isolar um deles. Sobre a poesia, sua conceituação costuma saltar do texto para o poeta (sua subjetividade, sua intenção) com a mesma rapidez com que diferencia poesia e prosa. E assim o sentido do que seja poético pode "anteceder" o texto (no exercício subjetivo do autor) ou procedê-lo (na leitura). Para o romântico Walter Scott, todo o romancista deve ser visto como um poeta, mesmo que, em nenhum momento de sua trajetória, tenha escrito um único verso. Ao se deparar com as páginas de *Madame Bovary*, Edmund Wilson reconhece, surpreendendo alguns, a grande presença de poesia naquelas páginas. Afirma que a única diferença entre a obra de Flaubert e a *Eneida*, de Virgílio, é que a primeira obra foi escrita em prosa; a outra, em verso. Nesse tipo de caso haveria "apenas uma diferença de técnica" (RICARDO, 1953: p. 47).

Sabemos, no entanto, o quanto pode ser problemática a questão da "intenção" autoral, sem contar o estado (a formação) do leitor ante certos textos. Lefebve (1980: p.

153), estendendo a problematização aos conceitos de poesia e de prosa, concorda que há tanto "sentimento *poético*" num poema de Baudelaire como numa narrativa de Tchékhov. Defende que o discurso da poesia e o discurso da prosa apresentam as mesmas características de materialização e de valor conotativo do discurso. "Discurso da poesia e discurso da narrativa, embora com estruturas diferentes, operam da mesma maneira e são capazes da mesma *poesia*" (LEFEBVE, 1980: p. 167). Essa identidade de "operação", conforme sugere Lefebve, não estaria necessariamente nas "estruturas". Considerando que há uma intenção literária e um efeito literário comuns à prosa e à poesia, Lefebve nota a presença da poesia na prosa já no pré-romantismo. Com Rousseau e Chateaubriand, a poesia surge na caracterização dos objetos abordados no texto, como as imagens de montanhas, da noite, da floresta, das ruínas e de túmulos. "Poderíamos dizer que a poesia se *semantificou* ou *referencializou*: o código dos símbolos vem estruturar a prosa e poetizá-la" (LEFEBVE, 1980: p. 155, grifo do autor). O raciocínio nos faz lembrar o valor *adjetivo* de certos discursos inseridos em contexto maior, *substantivo*.

Nem todo mundo reagiu e reage com complacência à mistura da poesia com a prosa. "O que é um 'poema em prosa', senão uma confissão de impotência", questionou Voltaire (*apud* RICARDO: 1953). "O termo poema em prosa não comporta uma simples aliança de palavras? E a obra a que é aplicado não assume o aspecto de um monstro híbrido?", sugere Y. G. Le Dantec (*apud* RICARDO: 1953). A questão de entendimentos diferentes é esperável, devido a um assunto tão complexo. Hoje em dia, embasados em um número crescente de textos, os críticos não consideram mais o texto híbrido (prosaico e poético) como uma anomalia literária. "Simplesmente, para nós, a fronteira que outrora separava prosa e poesia alterou-se" (JOHNSON, 1982: p. 112). E, como completa Lefebve (1980), que parte do princípio de que não há gêneros autóctones ou puros, mas, sim, híbridos, a distinção entre poesia e prosa na época clássica era evidente porque os teóricos, até então, pensavam mais no aspecto formal do texto do que no efeito produzido por ele.

Isso nos faz lembrar das proposições de Staiger, que se desdobram na voz da crítica. A "linguagem poética", conforme Júdice, (1998: p. 21), não é composta apenas pelas características formais do texto (verso, estrofe, rima, métrica, etc), visto que um texto em prosa, em alguns casos, ganha o status de poético. Joaquim Manuel Magalhães também destacou a importância desse aspecto:

> Qualquer texto em prosa, não deveríamos esquecer-nos nunca, é tanto quanto um poema uma questão de ritmo. Isto esquecem quase sempre os maus prosadores, que julgam a prosa um mero equivalente do chamado discurso da troca comum, o que nunca a atenção textual a que chamamos a prosa alguma vez foi (MAGALHÃES *apud* JÚDICE, 1998: p. 21).

Há uma estrutura discursiva poética, que foi desenvolvida por Lefebve (1980), conduzindo o leitor ao sentimento (ou à experiência estética) do poético, operação desenvolvida, em termos mais visíveis, pelo menos, por uma retórica específica. Para Júdice (1998: p. 21), a "linguagem poética" pode ser contemplada a partir de uma série de características que surgem na leitura, "ao apercebermos-nos de repetições fónicas, de jogos musicais, de estruturas rítmicas que organizam a estrutura interna do texto na sua materialidade linguística". Para ele, a poesia decorre da linguagem em si, nasce com a autonomização do discurso em relação ao real e, em seguida, há um progressivo afastamento da linguagem. Saussure afirmava que a adequação do signo ao objeto é feita por meio da ligação de fonemas (significante) à imagem mental (significado). A frase "o gato mia", por exemplo, não oferece problemas, enquanto "o gato voa", embora esteja escrita corretamente em termos linguísticos, foge à objetividade. Uma terceira versão da frase, "o gato voa a miar asas", evidencia o afastamento da linguagem e do mundo, que aumenta a tensão semântica do enunciado. O que o linguista discute é a relação entre o discurso e o referente real; o discurso com expressões não problemáticas no plano discursivo é apenas uma das possibilidades discursivas, havendo zonas de discurso em que essa preocupação não existe nem precisa se manifestar. Na "linguagem poética", o fenômeno da incompreensão resulta da existência de subcódigos e não de uma proposta de transgredir a norma.

Todorov (1982: p. 7) evita o termo "linguagem poética", adotado por Júdice e outros teóricos, e opta por "discurso da poesia", tal como Lefebve. Para aquele, "linguagem poética" é um termo impreciso, porque leva a pensar que a poesia tem status de língua e porque nunca se sabe, então, se a prosa "artística" deflui ou não da linguagem poética.

Essa reflexão ligeira dá a medida da complexidade inerente ao estudo das categorias literárias, às suas demandas *adjetivas* e *substantivas*, certamente mais tensas com as revoluções literárias do século XX. Fica, dessa breve exposição, a sugestão segura das peculiaridades inerentes ao discurso da poesia (sua retórica) e ao da prosa; da fusão regular (em graus variáveis) desses discursos em determinados textos. Considerando o que interessa diretamente a este trabalho, que é averiguar o hibridismo discursivo na narrativa de Dalton, nos orientamos, no que serve diretamente, pelos preceitos expostos e reencaminhamos nossa atenção para as duas categorias, a poesia e a narrativa – em particular, o conto –

entendendo que o trabalho com a narrativa curta avança no sentido, inclusive, de descaracterizá-la em relação às suas formulações tradicionais.

2.2 Da prosa

De acordo com o latim, *narratio* significa relatar, ação de narrar. Na crítica literária, o termo "narração" é, às vezes, usado com abusiva extensão semântica, como sinônimo de história, fábula e ação[5].

O romance, o texto dramático e o conto, entre outros gêneros, vieram da narrativa oral. A vida dos povos está submersa em narrativas[6]. Os mitos, as histórias das origens, objetos e lugares compõem a narrativa de uma nação. Do programa policial de TV ao relacionamento amoroso na novela, passando pela piada na mesa do bar e pela peça em cartaz no teatro, tudo depende de estratégias de narração, de estruturas narrativas. As histórias precisam de personagens, do tempo, da ação, do espaço, do enredo, elementos básicos de uma narrativa, pelo menos aquela concebida na tradição. "Entendemos por narrativa [ficcional] todo o discurso que nos apresenta uma história imaginária como se fosse real, constituída por uma pluralidade de personagens, cujos episódios de vida se entrelaçam num tempo e num espaço determinado" (D'ONOFRIO, 1983: p. 27).

Mieke Bal (1990), recenseando estudos anteriores, estabelece diferenças entre os conceitos de texto, história e fábula: texto narrativo é definido como aquele em que um

---

[5] Para Moisés (2004), o ideal é que o termo "narrativa" designe a denominação genérica, enquanto "narração" seja reservado para significar o recurso expressivo da poesia épica tradicional ou da prosa de ficção, juntamente com a descrição, o diálogo e a dissertação ou comentário. A narração, portanto, é o relato de fatos ou acontecimentos, envolvendo ação, movimento e transcorrer do tempo. Na segunda metade do século XX, com a crítica formalista, "narração" perdeu o significado tradicional e passou a ser vinculado, genericamente, ao sentido de "ato enunciativo". Genette (1979) fala em "voz" condutora do discurso, situada no tempo da enunciação. Um pouco mais e chegamos à noção de narrador, outra "estrutura" da narrativa.

[6] Barthes afirma que o conceito de narrativa vai além do texto literário, abarcando as atividades humanas:

> Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas essas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura, no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no fait divers, na conversação. Além disso, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades... internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida" (BARTHES, 1973: p. 19-20).

agente relata uma narração; a história, uma fábula apresentada de uma determinada maneira; a fábula, por sua vez, formada por uma série de "acontecimentos" – a transição de um estado a outro, lógica e cronológica relacionada ao que os atores, os personagens, causam ou experimentam. Junto a esses "acontecimentos", os atores, o tempo e o lugar constituem o material da fábula: são os seus elementos que se organizam segundo os princípios de causalidade e de cronologia linear (TOMACHEVSKI, 1973). Para analisar um texto, Bal sugere a investigação de algumas categorias, como "acontecimentos", atores/personagens, tempo, lugar, níveis de focalização e níveis de narração. Um dos teóricos que mais invoca é Genette, que estuda as relações entre narrativa e história, narrativa e narração, história e narração. Esses três itens (história, narrativa, narração) são níveis de consideração de um mesmo objeto que ele chama de "realidade narrativa". Aspectos de *ordenação*, o estudo da articulação temporal, aspectos de *frequência* (relação entre narrativa e diegese), aspectos de *modo* (desenvolvimento das questões do ponto de vista) e de *voz* são abordados na teorização de Genette (1979). Basicamente, o estudo dele está direcionado às investigações do tempo, do modo e da voz.

Ratifica-se, nessa breve incursão teórica, o modo de ser do discurso estrutural da narrativa, agora por um viés mais formalmente estruturalista. Há muitas formas de narrativas, orais e escritas, literárias e não literárias, em prosa e em verso. Neste trabalho, e em especial neste tópico, o foco são narrativas literárias em prosa, em particular contos de Dalton, como já aqui informado. Diferentemente do romance, tido como uma narrativa mais extensa, com maior número de conflitos, tempo e espaço dilatados, e um grande número de personagens, o conceito mais frequente de conto está relacionado a uma estrutura compacta e rápida. "Trata-se, pois, de uma narrativa unívoca, univalente (...) Contém um só conflito, um só drama, uma só história, uma só ação" (MOISÉS, 1968: p. 112). É um entendimento tradicional, que lembra, em certa medida, a formulação estrutural, para a categoria, de Tomachevski, quando propõe um modelo abstrato de sintaxe narrativa (equilíbrio, nó, peripécias, clímax, desenlace, reequilíbrio). De acordo com Carl Grabo, citado por Moisés (2004), os contos são classificados em seis modalidades: de ação, de personagens, de cenário ou de atmosfera, de ideia e de efeitos emocionais. O primeiro e mais difundido pode ser notado em histórias policiais e de mistério. Em termos bastante simples e até redutores, os contos de personagens são menos comuns, com o foco do autor direcionado aos personagens, e não às ações que estes realizam. No conto de atmosfera, o cenário ou a ambiência tem um papel mais relevante do que os personagens e o enredo. No conto de ideias, os autores se dedicam a veicular doutrinas filosóficas, políticas,

estéticas, entre outras. Voltaire, no século XVIII, escreveu alguns contos de ideias embasados em sua filosofia. O último tipo de conto estimula alguma sensação no leitor, pânico, surpresa, como nas obras de Poe (MOISÉS, 2004). Moisés (2004), completando as classificações de Grabo, inclui o conto tradicional, arquitetado com um epílogo que resolve um enigma. A narrativa é composta rumo a um desfecho inesperado, embora coerente com a fabulação. Edgar Allan Poe, um dos primeiros a refletir sobre o gênero, sugeriu mais ou menos esse encaminhamento ao pensar uma teoria da unidade de efeito, que, resumidamente, defende que uma narrativa seja lida de uma só vez, numa só assentada, e que proponha um efeito único. Caso contrário, "os interesses do mundo que intervêm durante as pausas da leitura modificam, desviam, anulam, em maior ou menor grau, as impressões do livro" (POE, 2001: p. 3). O começo desse tipo de narrativa deve, então, determinar o desenlace final. Mesmo em contos em que não há clímax enigmático, o percurso dramático é suspendido no momento em que há um desfecho natural de uma determinada ação, encerrando o circuito iniciado ao princípio do conto.

Essas categorias, esses conceitos mais tradicionalistas de conto e de narrativa são questionados por escritores iconoclastas modernos ou pós-modernos que se dedicam a contrariar práticas e esquemas estabelecidos. Dalton, na literatura brasileira contemporânea, é um dos autores que se dispõem a inventar e reinventar as formulações da narrativa curta, ora contrariando a noção estrutural do conto tradicional, ora fazendo da "substantivação" prosaica a "substantivação lírica", ou seja, enveredando pelas trilhas da poesia.

Essa discussão sobre gêneros, de modo geral, e sobre o conto em particular, servirá para a análise das marcas formais de poeticidade presentes nos contos eróticos de Dalton. Lembra Moisés (1968, p. 129) que o conto está próximo, também, da poesia – esta, em sentido bem específico: "Perpassa o conto uma tensão poética que desencadeia no leitor sentimentos comovidos ou perplexos acerca da vida. Uma espécie de poesia das coisas, o enternecimento diante do reiterado esforço humano de superar os limites da própria condição". Como se nota, haveria uma intenção autoral definida a priori por seu olhar especial. Na outra ponta, mediado pelo texto, o leitor experimentaria o sentimento da poesia. De onde que o conceito de poesia acaba extrapolando os limites materiais do texto. Esse entendimento como que autoriza a invocação do poeta, do autor, com os riscos que isso inclui. É certo que incomodaria alguns chamar Dalton de poeta. Mas entendemos que essa qualidade se adensa a partir de *Ah, é?* (1994). Podemos pensar num prosador que se compraz, a partir de certo momento, na poesia. Parece, pois, razoável considerar o hibridismo discursivo. Por isso, segundo essa ordem de raciocínio, tratamos na sequência do

gênero lírico.

2.3 Da poesia: natureza, características, retórica

Nascida na Grécia, na Ilha de Lesbos, a lírica[7] esteve sempre ligada à coreografia e à música. A palavra lírica deriva do latim, lira (do grego, lura), instrumento que acompanhava a recitação dos coros gregos e dos poetas. Cabia ao instrumento musical compor uma atmosfera acolhedora para que os versos fossem declamados (MOISÉS, 1968: p. 61). Feito para ser cantado, o poema era organizado geralmente em estrofes iguais, com sentido e esquema rítmico. O termo "estrofe" vem do grego *strophé*, que significa "ação de voltar". E era exatamente para isto que servia a organização das estrofes, para que se pudesse retornar à frase musical: uma divisão exigida pela repetição do canto (SPINA, 1982: p. 61).

Definir o que é poesia lírica sempre foi um desafio, como vimos, em parte, na abordagem dos gêneros literários. Carlos Reis (1997: p. 306) recorda que "o devir multissecular da História, da Cultura e da própria produção literária tem diferentes (por vezes contraditórias) concepções do que é o ato de 'criação poética', ato de onde precisamente resulta a 'poesia lírica''. Esse modo lírico, de acordo com Reis (1997), tem algumas propriedades que vão além do discurso lírico propriamente dito:

---

[7] Na época alexandrina e em Roma, a poesia lírica deixou de ser dançada e cantada para ser apenas lida: era o tempo dos versos de Horácio e Catulo. Na Idade Média trovadoresca, entre os séculos XI e XIV, voltou a ser dançada e cantada, desta vez acompanhada pelo alaúde, a flauta, a guitarra e outros instrumentos. No século XV, a lírica se distanciou da música e da coreografia, e passou a ser apenas recitada. Depois de tantas adaptações, a dobradinha da poesia com música foi retomada, no século XIX, pelos poetas simbolistas (MOISÉS, 1968: p. 61). Fora da Europa, os mais recuados e numerosos documentos da poesia lírica estão entre os egípcios. Os *Textos das Pirâmides*, por exemplo, datam do século III a.C. Na era cristã, os hebreus se dedicaram a poemas líricos com uma vibração poética, dando continuidade à tradição que remonta ao século X a.C, com a "Canção de Débora" (MOISÉS, 2004). Entre os gregos, egípcios e hebreus, a lírica esteve associada, em suas primeiras ocorrências, às práticas religiosas. Os críticos romanos, porém, deram ênfase ao aspecto estético, considerando-a uma poesia de natureza musical, com o objetivo de ser acompanhada pela lira e entoada por alguém. Na Idade Média, concomitantemente à reflorescência do influxo teológico sobre a lírica, a junção com a música resistiu como característica principal desse tipo de poesia. Só no Renascimento houve o corte da relação entre poesia e música. Consequentemente, os padrões clássicos dominam o cenário cultural até o século XVIII, e, com a revolução romântica, a lírica ingressa na modernidade, sendo reconhecida "como o mais puro e sublime fenômeno da poesia" devido à "decisiva preeminência da magia linguística sobre o conteúdo linguístico, da dinâmica imaginativa sobre o significado das imagens", e ao fato de "a alegria e a serenidade terem abandonado a literatura", cedendo espaço à "melancolia e o sofrimento cósmico" (FRIEDRICH *apud* MOISÉS, 1958: p. 17, 25, 30).

> Os textos líricos concretizam um processo de 'interiorização', centrada num sujeito poético eminentemente egocêntrico; os textos líricos representam uma atitude marcadamente 'subjetiva', com consequências no plano técnico-compositivo; do ponto de vista semântico e técnico-compositivo, os textos líricos regem-se pelo princípio da motivação (REIS, 1997, p. 314).

Esse entendimento corrobora certa tendência crítica de ver o lírico como uma manifestação criativa ligada durante muito tempo (e ainda sobrevive assim) à expressão dos sentimentos, como a alegria, a tristeza, o amor, a inquietação, com o predomínio do "eu": uma forma particular de compreender o mundo. O lirismo foi definido como "uma qualidade da obra poética, sobretudo a Poesia, marcada pelo subjetivismo sentimental, quanto ao fundo, e, por um máximo de elementos musicais no texto literário, quanto à forma" (CAMPOS, 1978, *apud* TOFALINI, 2013: p. 65). Para Hegel, a poesia lírica deve ser considerada a partir dos seus "conteúdos", termo equivalente ao "objeto" na teoria poética de Aristóteles. Outras duas diferenciações, para o filósofo alemão, estão no "modo de apresentação" e na capacidade de o texto lírico "evocar a consciência, a potência da vida espiritual". O pensamento de Hegel influenciou uma série de teóricos, de Emil Staiger a Alfredo Bosi. De acordo com a retomada que dele fez Moisés (1968: p. 63), a primeira característica do lírico está relacionada ao trato que o autor dá às metáforas em seu texto. E aqui já vamos mais diretamente à forma, à linguagem:

> A primeira característica do lírico é a ambiguidade do conteúdo expresso e da linguagem nele utilizada, resultante do fato de o poeta autocontemplar-se permanentemente e, portanto, de autoflagelar-se narcisista e masoquistamente. E resultante, ainda, do próprio esforço de reduzir à equação poética os conteúdos de seu mundo interior: a metáfora *representa*, *distorce* o conteúdo, tornando-o ou revelando-o ambíguo (MOISÉS, 1968: p. 63).

Destacando a particularidade da linguagem adotada pelo poeta lírico, Staiger (1993: p. 21) compara o conteúdo comunicado por Goethe, com seu forte discurso lírico, aos versos épicos de Homero para justificar a diferença entre o lírico e o épico (do qual teria nascido o romance).

> No estilo lírico, entretanto, não se dá a "re"-produção linguística de um fato. Não se pode aceitar que na 'Wanderers Nachtlied' estivesse de um lado o crepúsculo e do outro a língua com todos os seus sons, pronta a ser aplicada. Antes é a própria noite que soa como língua. O poeta não 'realiza' coisa alguma. Ainda não há aqui um defrontar-se objetivo (Gegenuber). A língua dissolve-se no clima crepuscular e o crepúsculo na língua (STAIGER, 1993: p. 21).

Nessa “dissolução” da língua no objeto, trabalhada pela linguagem e pela manipulação da mensagem, Staiger (1993) encontrou o fundamento para identificar a lírica. Mas há, ainda, outros aspectos que diferenciam o texto lírico de outros tipos de textos, como o narrativo, por exemplo. Nesse particular, é notável a persistência da crítica em identificar a poesia opondo-a à prosa. E esse encaminhamento da questão nos interessa mais de perto porque alimenta nossa reflexão sobre os contos de Dalton de uma determinada fase, aqueles que mesclam poesia e prosa.

O conceito de narrativa, para Hegel, implica a representação de “uma esfera da vida real, com os aspectos, as direções, os acontecimentos, os deveres etc., que ela comporta” (SILVA, 1979: p. 234). Há, para o filósofo, portanto, uma relação muito próxima do narrador com o mundo objetivo. Diferentemente da narrativa e do drama, a lírica não se dedica ao mundo exterior e objetivo, nem à interação do homem com o mundo.

> O que forma o conteúdo da poesia lírica não é o desenvolvimento de uma ação objetiva alargando-se até aos limites do mundo em toda a sua riqueza, mas o sujeito individual e, por conseguinte, as situações e objetos particulares, assim como a maneira segundo a qual a alma, com os seus juízos subjetivos, as suas alegrias, as suas admorações, as suas dores e as suas sensações, toma consciência de si própria no seio deste conteúdo (HEGEL *apud* SILVA, 1979: p. 228).

Fortemente emocional, íntima e sentimental, a lírica, como se nota e, segundo certa tradição crítica, reflete o mundo particular, interior, do poeta, ou do “eu-lírico”, o estado de alma dele. Está enraizada na revelação do próprio eu, na tonalidade e no ritmo impostos pelo poeta: “ao [sujeito] lírico é impossível exilar-se de si mesmo, alhear-se da sua interioridade” (SILVA, 1979: p. 228). Enquanto a lírica tem esse caráter “estático”, o drama e a narrativa, pelo contrário, são compostos por uma sintaxe narrativa articulada, pressupondo, por exemplo, fábula, e explicitando o enredo. Aliás, a lírica não épica nem se proporia a narrar fatos referenciais, como quer Hegel.

A disposição da sintaxe narrativa, com personagens e acontecimentos seria, a princípio, refratária ao universo da poesia: “o poeta como que se imobiliza sobre uma ideia, uma emoção, uma sensação, etc., não se preocupando com o encadeamento causal ou cronológico destes estados de alma" (SILVA, 1979: p. 230). O dado narrativo, que pode, sim, compor “adjetivamente” o poema substantivamente lírico, serviria, por exemplo, para revelar a subjetividade do poeta, um determinado painel de sua intimidade, como, aliás, aponta Hegel em trecho aqui citado. É o que admite Moisés:

> O poeta lírico está preocupado com o próprio 'eu': o conteúdo da poesia lírica é, pois, a maneira como a alma, com seus juízos subjetivos, alegrias e admirações, dores e sensações, toma consciência de si mesma no âmago deste conteúdo (MOISÉS, 1968: p. 61).

O que predomina, na lírica, é o tempo presente. Para o poeta, a retomada de lembranças e a antecipação de um fato serão presentificadas graças ao seu dom de recordar, retomando, novamente, a voz interior que já soara em seu íntimo. O poeta lírico se dedica, "as mais das vezes, a remoer um único sentimento: o amor" (MOISÉS, 1968: p. 66).

> O poeta lírico nem torna presente algo passado, nem também o que acontece agora. Ambos estão igualmente próximos dele; mais próximos que qualquer presente. Ele se dilui aí, quer dizer ele "recorda". "Recordar" deve ser o termo para a falta de distância entre o sujeito e o objeto, para o *um-no-outro* lírico (STAIGER, 1993: p. 59).

Mesmo que o poeta aborde outros temas, como a natureza, a lírica servirá sempre para externar o universo interior do poeta. É por isso que, conforme Moisés (1968: p. 62), Vítor Hugo, Guerra Junqueiro e Castro Alves se propuseram a escrever poemas épicos, mas, no final das contas, fizeram poemas líricos: "falta-lhes desprender-se de si próprios no contato com a realidade".

> Em vários casos ou níveis de realidade, se observa essa tendência do 'eu' para abarcar ou deformar os objetos do mundo exterior (...) Por isso, quando cotejamos a descrição ou a narração poética com a paisagem ou a história que lhe deu origem, experimentamos um sentimento de estranheza: a paisagem *não parece* a mesma, a história se alterou substancialmente (MOISÉS, 1968: p. 62-63).

Apropriando-se de um leque de metáforas, que distorcem a realidade, o poeta a transforma em ambígua. Nesse processo, conforme Moisés (1968: p. 63), o poeta cumpre uma das características fundamentais do lírico: a relação de ambiguidade do conteúdo expresso e da linguagem apropriada. "Os mais antigos instrumentos da poesia, a comparação e a metáfora, são aplicados de uma nova maneira, que evita o termo de comparação natural e força uma união irreal daquilo que é real e logicamente é inconciliável" (FRIEDRICH, 1978: p. 18).

A musicalidade da linguagem é uma das características mais típicas da composição lírica. Os ritmos e os meios sonoros, como a aliteração, a rima e a assonância, compõem uma camada que potencializa o sentido das imagens. Pelo sabor sonoro de um verso, é possível medir a qualidade de um trecho lírico. "O valor dos versos líricos é justamente essa unidade entre a significação das palavras e sua música" (STAIGER, 1993: p. 22). Daí o cuidado redobrado do poeta com a combinação dos fonemas, do ritmo e outros aspectos musicais que serão utilizados no verso. "Às vezes, o som duro ou estranho de um único nome torna burlesco ou bárbaro um poema inteiro" (BOILEAU, s/d: p. 48).

Há, portanto, uma retórica da lírica, um discurso da poesia, assentados por certa tradição crítica e ainda viva. Para Moisés, o caráter sonoro da música, sua característica não-vocabular, traduz a intimidade e as emoções do poeta que se dedica ao lírico, um gênero

que, por si só, também é não-narrativo.

> Na impossibilidade de explicitar o recheio de sua interioridade, mas diligenciando não perdê-lo ou destruí-lo, o poeta lança mão do subterfúgio da metáfora. Esta, diluindo as cargas significantes ao limite do esvaziamento total em consequência de querer dizer várias coisas ao mesmo tempo, conduz a uma rarefação semelhante à da nota musical (MOISÉS, 1968: p. 65).

Em meio a tantas especificidades, o poeta lírico tem de recorrer a uma retórica, com articulações e estratégias peculiares. É preciso salientar, porém, que a lírica não equivale à poesia, nem lirismo a poético, mas é comum entender-se o poético como o lírico, como um discurso e uma estruturação (em termos intratextuais) definidores de poeticidade. Em termos extratextuais (as intenções, a sensibilidade do autor e a resposta emocional do leitor), podemos pensar tanto em subjetividade poética quanto em subjetividade lírica. O poeta lírico não busca a mesma linguagem de um romance, nem almeja a mesma clareza e objetividade para descrever o que se passa, como notou Staiger (1993: p. 39): "A linguagem lírica parece desprezar as conquistas de um progresso lento em direção à clareza, da construção paratática à hipotática, de advérbios a conjunções, de conjunções temporais a causais". A liberdade imagética da lírica é assim proposta por Friedrich:

> a lírica foi (...) definida como fenômeno mais puro e sublime da poesia que, por sua vez, colocou-se em oposição à literatura restante e arrogou-se a liberdade de dizer sem limites e sem consideração tudo aquilo que lhe sugeria uma fantasia imperiosa, uma intimidade estendida ao inconsciente e o jogo com uma transcendência vazia (FRIEDRICH, 1978: p. 20).

O discurso lírico, portanto, pode ser compreendido também como oposto ao prosaico. Os teóricos mais tradicionalistas diziam que é possível distinguir um poema de um texto em prosa sem mesmo ler o seu conteúdo, apenas batendo o olho no formato dos escritos.

> A distinção entre poesia e prosa é de algum modo exterior, isto é, formal; e quem externamente busca essa diferença, e seguindo naturalmente a impressão do ouvido e da vista, qualifica de poesia as formas de falar com aparência simétrica, e de prosa as de aparência assimétrica, evidentemente não anda muito desacertado (AMORA, 1971: p. 71).

Capaz de expressar o estado da alma do autor, com um discurso muito específico, o lirismo, *adjetivamente* falando, costuma valorizar a obra em prosa. Haveria, ainda, a "intenção" ou inspiração autoral. Álvaro Lins escreveu que *Vidas secas* era o melhor

romance de Graciano Ramos, o mais humano, exatamente por ser o único em que ele "atingiu o estado de poesia" (LINS *apud* RICARDO, 1953: p. 18). Ao defender que *Dom Casmurro* é a obra-prima de Machado de Assis, José Maria Belo justificou seu juízo afirmando que o autor atingiu "o máximo de sua arte poética" (BELO *apud* RICARDO, 1953: p. 18). Embora Álvaro Lins fale em "estado de poesia" e José Maria Belo prefira "arte poética", ambos os críticos se apropriam destes diferentes termos para abordar o estilo e a entonação de Graciliano Ramos e de Machado de Assis.

Não é de hoje que a poesia participa da prosa, presença *adjetiva*, que pode variar de intensidade. "Esse fato se justifica porque, além de não serem estanques, pois nem sempre sabemos onde termina o 'eu' e começa o 'não-eu', e vice-versa, ambos se nutrem da mesma seiva subjetivista e deformadora da realidade" (TOFALINI: 2013, p. 84). Dessa forma, quando a prosa apresenta elementos poéticos, costuma ser chamada de "prosa poética", e quando a poesia contém elementos da prosa, é chamada de "poema em prosa". Há, conforme Tavares (*apud* TOFALINI, 2013: p. 85), quatro principais características que fazem um texto ser considerado "prosa poética": "conteúdo lírico emotivo; recriação lírica da realidade; utilização artística do poético; e linguagem conotativa – as palavras possuem a capacidade de sugerir ideias, visões, imagens por meio de imitações sonoras, melódicas e rítmicas".

Ricardo (1953: p. 41) observa algumas ocorrências dessa hibridização, a começar por José de Alencar, que escrevia com um "estilo poético". A página de *Canaã* em que Graça Aranha descreve a personagem feminina em meio aos pirilampos é considerada um "assunto poético". Álvares de Azevedo, com sua "prosa poemática", e Aníbal Machado, com seu "poema em prosa", também foram analisados pelo crítico. Álvaro de Campos tinha o prosaísmo como "elemento de expressão no poema". Os textos de Machado de Assis eram poéticos pelo "simples fato do romancista ser poeta". A narrativa que se apropria de recordações da infância, como *O menino do engenho*, de José Lins do Rêgo, também é composta por poesia. Trata-se, como se nota, de entendimento demasiado elástico, pouco operacional em certo tipo de análise, como a que buscamos fazer aqui. Mas Cassiano Ricardo aponta, às vezes, recursos mais diretos de poeticidade. Há algumas estratégias poéticas utilizadas pelos autores no processo de hibridização da prosa com a poesia, como o emprego de metáforas, da metonímia, da sinédoque e da ironia. Cassiano ainda enumera seis outros tipos de estratégias:

> 1) a técnica imagística, a imagem na eficácia da expressão; 2) a criação vocabular que assinala (por ex.) a obra de um James Joyce, ou a prosa multidimensional de um Hemingway, e que corresponde ao plurissigno no poema de hoje; 3) a memória involuntária e a imaginação poética, na captação do real; 4) a verdade poética, como a entende Novalis: quanto mais poético, mais verdadeiro; 5) a poesia como gnose, método de conhecimento sucedâneo, no romance, da análise dos caracteres; 6) o poético como recurso didático, no sentido de conduzir o leitor através da complexidade do romance moderno (RICARDO, 1953: p. 44).

Resta ver, no quadro da ficção brasileira pós-Modernista, como se situa a virada de Dalton para o poético[8]. É o primeiro passo para a abordagem de seus contos, levando em consideração as bases teóricas que acabamos de expor.

2.4 Da retórica poética: figuras analógicas e figuras de contraste

Dalton, tal como outros autores, parece querer subverter, nessa fase nova, essa noção tradicional da narrativa, já que alguns de seus contos são organizados em versos – com ou sem estrofes – e sua prosa, em alguns momentos, vem carregada de elementos poéticos. Há em suas obras mais recentes (de *Ah, é?*, 1994, para cá) a reincidência sistemática no poético. Para entendermos essa mudança, requer uma sondagem teórica preliminar.

A investigação da retórica poética sujeita-se aqui a duas ordens de interesse, que julgamos suficientes para o estabelecimento daquilo que mais comumente identifica a poesia, o discurso lírico, a estrutura lírica. O primeiro ponto de aferição é a sugestão recorrente dos teorizadores literários, o que eles determinam como formas (e abordagem) identificadores do texto poético. A segunda fonte identificadora é a retórica poética, o conjunto figurativo e imagético que costumam associar ao discurso da poesia.

Em *Teoria da literatura*, Amora (1971) define os elementos que compõem o discurso da poesia, por ele chamado de "linguagem poética". Há nela todos os elementos formais da prosa, como ritmo, entonação, andamento, altura e timbre, além de mais duas categorias: o "ritmo melódico", sucessão de segmentos discursivos formados pelos ictos e pelas pausas melódicas, e as "combinações fônicas". Ao tratar especificamente da poesia, Amora destaca o segmento melódico, a cesura, o verso (simples e composto) e a

[8] A presença do lirismo chegaria a evitar que uma narrativa seja um fiasco literário. Antonio Candido, ao avaliar *Janelas fechadas*, de José Montello, escreveu que o verbalismo da obra não chega a comprometer o romance porque "o cunho poético o redime". Em meio a essa polêmica categorial, também discursiva, emerge, como vemos, um jogo terminológico que passa a considerar a poeticidade fora do texto.

estrofe. Combinações sônicas (rima, aliteração e eco), figuras de linguagens (pleonásticas, elíticas, de ordem inversa, de comparação e de contraste) e tropos (metáfora, sinédoque e metonímia) são alguns dos aspectos identificadores do poético. Hênio Tavares (1967), mais detalhista, embora adote o mesmo método identificador, analisa a formação do discurso da poesia a partir da compreensão do ritmo, do metro e da escansão, das figuras de dicção (elisão, sinérese, diérese, hiato, ectilipse, sinafia, anacrusa, hiperbibasmo), figuras de morfologia (prótese, epêntese, paragoge, rípio, aférese, síncope, haplologia e apócope), tipos de metro (isométricos e heterométricos), vinte e uma variedades de tipos de estrofes (do monóstico à alostrófica), som, tipos de versos (monorrimos, polirrimos, brancos) e dezenove categorias de figuras de harmonia (aliteração, assonância, eco, onomatopeia, entre outras). Tavares estabelece duas separações entre os poemas. Nas "espécies narrativas", enquadram-se a Balada, a Canção de Gesta, a epopéia, o Poema Alegórico Moral e outras opções. Nas "espécies líricas", o autor reúne mais de quarenta categorias, como o acalanto, a canção redonda, o poema piada, o haicai, a lira, a trova, o soneto.

Ao indicar algumas possibilidades de interpretação do poema, Goldstein (2000) divide seu livro em seis capítulos principais, dedicados, nessa ordem, aos ritmos do poema, ao sistema de metrificação, aos versos, às estrofes, às rimas e às figuras de efeito sonoro. A autora, assim como os dois estudiosos citados anteriormente, defende que o nível fônico deve ser relacionado aos demais aspectos estruturais do texto, a fim de que o poema seja interpretado como um todo. Mesmo que um sujeito faça a leitura de um determinado poema em silêncio, na calada da noite, trancafiado em seu quarto, poderá perceber e sentir as oscilações musicais, resultado da combinação de palavras utilizadas pelo autor. Para a poesia, essa oralidade é uma das características mais importantes. Na tradição literária, os conceitos de metro, verso e ritmo estão sempre ligados uns aos outros. Há normas que estabelecem esquemas para composição do verso, que podem ser em pés ou segmentos, escritos com sílabas longas e breves. Por meio do sistema silábico, as sílabas revelam-se fortes em cada variedade de verso. E o ritmo é o resultado dessa alternância de sílabas com vogais longas e breves, e sílabas fracas, que não são acentuadas, e as fortes, que levam acento.

Até o início do século XX, os críticos valorizavam, em primeiro lugar, a contagem silábica dos versos. Porém, com o rompimento dos paradigmas literários, a partir do Modernismo, principalmente, com os poemas sendo compostos sem a necessidade da

simetria, a noção da contagem silábica foi associada às unidades rítmicas livres, que, então, puderam dar conta das novas produções textuais. A mudança ocorrida nos ritmos dos poemas reflete uma transformação social: passamos de rotinas mais padronizadas para um cotidiano quase imprevisível e sem tantos cerceamentos de padrões.

Os pressupostos métricos foram adequando-se, ao longo do tempo, para acompanhar cada período literário. Às vezes, estabelecia-se um determinado esquema rítmico. Com o passar dos anos, modificavam-se os tipos de metro, em meio a algumas hibridizações. Havia, ainda, as inovações, das quais o Modernismo é um dos grandes representantes.

Por métrica, compreende-se um "suporte ou ponto de apoio", que o poeta decide se irá ou não se apropriar ou acatar em seu processo de composição. "A métrica é, de certo modo, exterior ao poema. Graças à criatividade do artista, depois de pronto, o poema tem um ritmo que lhe é próprio" (GOLDSTEIN, 2000: p. 12).

O ritmo pode ser resultado do tipo de verso usado na construção do texto e, também, dos jogos de repetições orquestrados pelo autor. Cada poema tem um novo ritmo, fruto do conjunto de recursos apropriados pelo poeta. Para metrificar há mais de um tipo de versificação. Com os gregos e os latinos da Antiguidade clássica, o esquema era quantitativo, considerando a alternância entre sílabas breves e sílabas longas. Com o tempo, esse esquema foi, de certa forma, substituído pelo critério da intensidade, relevando a combinação de sílabas não-acentuadas e acentuadas. Em português, conta- se o número de sílabas dos versos e, em seguida, identificam-se as fortes de cada verso. Há, contudo, algumas influências, ainda hoje, do sistema latino.

Ao declamar um verso, observando em qual sílaba caem as sílabas fortes, ocorre a cesura, que, em geral, divide o verso em partes, segmentos rítmicos. Considerando versos de uma a doze sílabas, há casos em que as rimas aparecem no final dos versos, marcando a semelhança fônica de forma regular. Quando não há rimas, porém seguem as regras métricas, são brancos. Os polimétricos, versos regulares e de tamanhos diferentes, com sílabas fortes seguindo as regras métricas tradicionais, e os livres, versos que não obedecem a regra alguma, seja com relação ao metro, à posição das sílabas fortes e às rimas, completam as variedades de versos.

As rimas podem ser classificadas das seguintes formas: de acordo com a posição no verso (interna ou externa); com a semelhança de letras (consoantes rimam com consoantes e vogais; toantes, com vogal tônica); distribuição no poema (cruzadas, emparelhadas, interpoladas e misturadas); categoria gramatical (pobres, com a mesma

categoria gramatical; ricas, com categoria gramatical diferente) e extensão dos sons que rimam (pobres, com identidade da vogal tônica em diante; e ricas, com identidade desde antes da vogal tônica) (GOLDSTEIN, 2000).

Em seu livro, Goldstein destaca como figuras de efeito sonoro a aliteração (repetição do mesmo som consoantal), assonância (repetição do mesmo som vocálico), anáfora (repetição de palavras) e onomatopeia (em que o som repetido se aproxima do som do objeto rotulado). A nível semântico, a autora retoma as categorias de comparação (figura que aproxima dois termos, por meio de uma locução conjuntiva), metáfora (que, de forma simplificada, pode ser compreendida como uma comparação sem locução conjuntiva), alegoria (sequência de metáforas, aproximando elementos que não têm parentesco), sinestesia (recurso que aproxima diferentes impressões sensoriais), metonímia (emprego de um termo por outro, numa relação de ordem), sinédoque (troca de uma palavra por oura, numa relação de compreensão) e antítese (aproximação de ideias contrárias).

Esses três autores, exemplos de uma tendência teorizante forte, ao repetirem certos parâmetros para a compreensão da poesia e de poema, reiteram, em conjunto, uma proposta de retórica poética de certo modo tradicional na medida em que especificam uma conduta estilística e a associam a um tipo ou modo de fazer e ler literatura. Há a construção métrica, o tipo de estrofes e versos, acentuação dos versos, as repetições e as rimas, as figuras sonoras, a organização sintática, o vocabulário e o emprego das categorias gramaticais. Logo, o discurso da poesia tem suas diretrizes básicas já solidificadas dentro da discussão teórica e acadêmica. Pensando no que mais serve à nossa leitura de uma fase na contística erótica de Dalton, insistimos, a seguir, no entendimento de algumas figuras retóricas bastante comuns no gosto de Dalton.

2.4.1 Figuras de contraste

Compreende-se por ironia, resumidamente, o contrário do que se quer dizer, sendo possível reconhecê-la, entre outros aspectos, pelo tom de voz do enunciador da ironia. Entre as modalidades de ironia, destacam-se a antífrase (exprime ideias funestas a partir de palavras de sentido contrário), parêmia (reflete numa inflexão zombeteira, um pensamento já estereotipado), sarcasmo (que corresponde à ironia pesada e injuriosa) e eufemismo (abrandamento de expressões rudes ou chocantes).

A antítese é a oposição entre duas ou mais ideias. Para La Bruyère, citado por Tavares (1967: p. 347), é a “oposição de duas verdades uma dando vida à outra”. Figura

do pensamento e do sentir, que opõe nascimento à morte, amor ao ódio, dia à noite. Como nos versos: "Que assim vai alternando o tempo iroso / o bem com o mal, o gôsto com tristeza" e "Maior amor nem mais estranho existe / que o meu, que não sossega a coisa amada / e, quando a sente alegre, fica triste / e, se a vê descontente, dá risada".

O oxímoron é um tipo especial de antítese, consistindo na ligação entre dois pensamentos ou ideias que, na verdade, se excluem. Na lírica dos séculos 16 e 17, como também na poesia medieval, o oxímoron foi usado bastante. Expressões como amarga doçura, morte viva e sol sombrio remontam àquele tempo. Ex: "aparecerão os mortos vivos", "amor é fogo que arde sem se ver", "então, falo melhor quando emudeço, que de matar-me vivo".

Paradoxo, resumidamente, é a opinião contrária ao senso comum, aparentando, às vezes, um erro, mas podendo conter uma parte de verdade – ou ser toda a verdade. É uma forma de originalidade. Ironia, etimologicamente, vem do grego "eironeia", que significa dissimulação, interrogação dissimulada. Polêmica, a categoria é discutida por estudiosos até hoje, todos em busca de um conceito menos refutável. Muecke (*apud* MOISÉS, 2004: p. 246) chega a afirmar nos anos 1970 que é "notória a esquivança do conceito de ironia". Kaufer (*apud* MOISÉS, 2004) insistiu na diferenciação entre "conteúdos irônicos" e análise da ironia como "forma interpretativa".

Da Antiguidade clássica até o século XVIII, a ironia era tida como instrumento de cognificação filosófica e um dos recursos da Retórica. Desde então, até os dias atuais, a figura dissemina-se no território literário, mantendo as principais características. Com Sócrates, a ironia servia como a arte de interrogar alguém. Quando o filósofo apresentava questões dissimuladamente simples e ingênuas ao seu interlocutor, o objetivo era desnorteá-lo, exibindo a fraqueza de suas opiniões. Esse processo ridicularizava os interlocutores, daí a conotação satírica com o efeito da ironia. Quando Sócrates se apropriava da ironia para dialogar com seus jovens seguidores, porém, o resultado era um aumento progressivo da consciência.

Resumidamente, o sentido mais popular de ironia, de acordo com a tradição de estudos literários, é o de dizer o contrário do que propõe a literalidade:

> A ironia funciona, pois, como processo de aproximação de dois pensamentos, e situa-se no limite entre duas realidades, e é precisamente a noção de balanço, de sustentação, num limiar instável, a sua característica básica, do ponto de vista da estrutura (MOISÉS, 2004: p. 247).

A ironia só passa a ser considerada como tal ao ser assim interpretada pelo

enunciador do discurso. A forma como ela será avaliada depende da "comunidade discursiva" (HUTCHEON, 2000: p. 68), dos seus receptores. No campo da ironia, o não dito, o não ouvido e o não visto problematizam a relação mais imediata e natural entre o enunciador e o receptor. Há casos em que alguém que, sem intenção, pronuncia uma ironia e ela é considerada como tal, além das ironias que são pronunciadas com determinado objetivo e, no final, são interpretadas de outra forma. Ou quando a ironia nem chega a ser sentida, devido à lacuna da intenção, que pode resultar (não é nada raro) em situações embaraçosas e humilhantes. Esses desencontros interpretativos fazem parte das "arestas da ironia" (HUTCHEON, 2000: p. 71). "A circunlocução da ironia complica consideravelmente os vários modelos existentes de comunicação intersubjetiva entre um falante e um ouvinte" (HUTCHEON, 2000: p. 22). Para esta estudiosa, a complexa relação da ironia entre enunciador e receptor serve para distanciar o discurso irônico do sarcasmo, embora esses dois discursos trabalhem com a tendenciosidade e com a depreciação que, frequentemente, estão na base do humor e no uso da ironia pelos satíricos (HUTCHEON, 2000: p. 68). Se a ideia for acessível e direta, então não estamos falando de ironia, mas de sarcasmo, aonde a ambiguidade ainda permanece, porém de uma forma mais violenta e agressiva. A manipulação da ironia geralmente está relacionada ao emprego de situações contrastantes, a fim de perturbar o interlocutor, enquanto o sarcasmo, por sua vez, investe na dualidade para aniquilar o interlocutor. "A ironia é uma forma de humor, ou desencadeia-o, acompanhada de um sorriso; o sarcasmo induz ao cômico e ao riso, quando não à gargalhada" (MOISÉS, 2004: p. 247). Nem todos os teóricos, porém, concordam na relação obrigatória de humor e ironia. Esse é "um dos conceitos errôneos que os teóricos sempre têm de enfrentar" observa Hutcheon (2000: p. 20). A ironia e o humor podem, sim, se encontrar, mas não é um fato obrigatório para a composição da ironia, visto que ela pode acontecer sem ser engraçada.

Conforme Hutcheon (2000), há muitos modelos comunicacionais, como os de Weinrich (1966) e Tanaka (1973), baseados na necessidade de um público que não compreenda a intenção do ironista. Alguns estudiosos, como Muecke (*apud* HUTCHEON, 2000: p. 71), afirmam que para a ironia agir é preciso que os interpretadores estejam "conscientes de algum grau de falta de consciência ou de percepção confiante" em alguma plateia. Ou seja, "nenhuma locução é irônica em si" (HUTCHEON, 2000: p. 71). Sem a participação desse grupo que não capta a ironia, "não há contraste entre sentido aparente e presumido e nenhum espaço para o jogo irônico" (CULLER *apud* HUTCHEON, 2000: p. 71).

> Diferentemente da metáfora ou da metonímia, a ironia tem arestas; diferentemente da incongruência ou justaposição, a ironia consegue deixar as pessoas irritadas; diferentemente do paradoxo, a ironia decididamente tem os nervos à flor da pele (HUTCHEON, 2000: p. 63).

Compreender as manifestações da ironia será importante para avaliarmos a manipulação dela por Dalton, observando de que forma o discurso irônico age em seus textos, principalmente nos de cunho erótico. Adotamos a ironia pensando na ideia geral de contraste e até de oposição que há em contos de Dalton, aquilo que configura conflitos mediados pela visão sardônica do narrador (e do autor) pouco condescendente com o comportamento erótico dos indivíduos em contato. Na análise dos textos, avançamos um pouco além do figurativo direto, imediato, centrado, por exemplo, numa frase (onde também pode confirmar-se a ironia). Esse avanço corresponde a uma abertura da visibilidade do conto a fim de explicar o contraste irônico (e mesmo paródico) entre segmentos ou partes maiores do narrativo. Nos ocupamos, nesse momento, a analisar a ironia, lembrando o juízo de Hutcheon (2000), como "forma interpretativa".

Tida como um dos tópicos mais controversos da teoria literária, a paródia[9] serve para referir (no caso) uma composição literária que imita, normalmente de forma cômica ou satírica, o tema e ou a forma de outra obra, ou de parte dela. Pode ainda aproveitar situações fora da arte, notadamente em nossos dias, com a diversificação do mundo midiático e dos modos de divulgação. O objetivo principal costuma ser ridicularizar uma situação, um fato, uma tendência ou um determinado estilo – algo bem conhecido –, apreciado ou dominante (MOISÉS: 2008).

> Na luta contra a ideologia e o estilo vigentes, o satírico e o parodista devem imergir resolutamente na própria cultura. É dela que falam, é a ela que se dirigem. Tal imersão não se faz sem riscos e arrepios: não há nenhum outro gênero que denuncie mais depressa o partido do escritor, as suas antipatias, mas também as suas ambiguidades morais e literárias. O satírico aparece em estágios complexos e saturados da vida urbana; momentos em que a consciência do homem culto já se rala com as contradições entre o cotidiano real e os valores que o enleiam. E a

[9] A origem da paródia remonta à Antiguidade, aos gregos, quando filósofos céticos e cínicos rechaçavam a autoridade de Homero, tecendo paródias às suas principais linhas (MOISÉS: 2004). A Ilíada homérica, após formar gerações de ouvintes, ganhou a imagem inversa com A batalha dos ratos e das rãs, a Batracomiomaquia: em vez de tomar Aquiles e Heitor como heróis, a narrativa cede espaço a protagonistas como Inchabochechas e Rói-Pão, Manjapresuntos e Lambemó. Devido ao estilo tão parecido, alguns filólogos atribuíram, erroneamente, a autoria ao próprio Homero (BOSI, 1989: p. 166). Na Antiguidade, aliás, parodiava-se tudo: o drama satírico, por exemplo, é resultado de um aspecto cômico parodiado da trilogia trágica que o antecedeu. "O parodiar é a criação do duplo destronante, do mesmo 'mundo às avessas'" (BAHKTIN, 2005: p. 127). Com o tempo, as paródias foram resistindo: algumas, eternas parasitas das obras originais, enquanto outras conseguiram atingir um mesmo nível de qualidade e, em alguns casos, chegaram a ser consideradas criações superiores, inclusive, se comparadas às obras parodiadas.

> paródia, 'canto paralelo', só se faz possível quando uma formação literária e um gosto, outrora sólidos, entram em crise, isto é, sobrevivem apesar do cotidiano, sobrevivem como disfarce, véu ideológico (BOSI, 1989: p. 163-164).

Conforme indica o prefixo "para", a paródia pode ser uma obra feita à semelhança de outra, a fim de recriá-la sobre novos parâmetros, explorando as características positivas e que resistem ao tempo, ou ser composta por oposição, para desqualificar o original por meio do ridículo. "A escrita da paródia, é, de raiz, ambígua: repete modos e metros convencionados ao mesmo tempo em que os dissocia dos valores para os quais esses modos e metros são habitualmente acionados" (BOSI, 1989: p. 169). De toda a forma, a paródia reconhece o valor de uma obra, visto que só em raros casos a paródia é dedicada a obras insignificantes (MOISÉS: 2004). E mais: "A paródia pode reforçar as potências do significante sempre que agride o significado a que esteve tradicionalmente unido" (BOSI, 1989: p. 169).

A articulação da paródia, ao estabelecer o diálogo entre situações (normalmente textuais, no sentido mais amplo da palavra texto), supõe um jogo intertextual capaz de aproveitar a ironia. E não se confundiria com o pastiche pela forma como lida com o burlesco, a farsa e o plágio, embora, a este respeito, persista algo de cambiante no plano da teoria. Um dos exemplos mais conhecidos da paródia é o *Dom Quixote*, de Cervantes, que satiriza a novela de cavalaria e, com a loucura do cavaleiro da Mancha, explora a diferença entre o herói de Cervantes e o cavaleiro medieval: essa diferença é o resultado da paródia. Quando Joyce publica seu *Ulysses*, ele também está se servindo da paródia, opondo aspectos de sua história e de seus personagens aos de Homero: a longa viagem do Ulisses homérico se passa em apenas 24 horas para o protagonista de Joyce, enquanto a infiel Molly Bloom se opõe à figura da fiel Penélope, de Homero. A obra de Joyce costuma ser retomada frequentemente para exemplificar a paródia, visto que o gênero, embora seja formulado basicamente a partir de pressupostos de uma narrativa anterior, também abre possibilidades para que sejam escritas obras originais, de personalidade própria (MOISÉS: 2004). Tudo depende da maneira como o autor vai fazer isso. Guimarães Rosa, em *Grande sertão: veredas* (1956) atingiu esse nível de originalidade ao se apropriar da novela de cavalaria, dando um novo registro à sua narrativa, com uma linguagem cheia de neologismo e variações linguísticas, abordando aspectos épicos e míticos que são universais e atemporais.

O procedimento paródico está desde sempre em Dalton. O título de *Novelas nada exemplares*, sua obra de estreia, parodia *Novelas exemplares* (1613), de Cervantes, composta por doze contos escritos no período de 1590 a 1612. Em Dalton, o universo

marginal retratado, entre outros modos, nos contos eróticos, alcançam o grotesco, postura diferente da que vemos nas doze novelas cervantinas, que transmitem mensagens de cunho didático e moralista. Desde então, o ficcionista curitibano não abriu mão da paródia. Só as inúmeras paródias aos textos bíblicos já renderiam um trabalho à parte. As "Lamentações" da bíblia são parodiadas nos contos "Lamentações de Curitiba" e "Lamentações da Rua Ubaldino". Com "Dinorá, moça do prazer", Dalton parodia o "sentimentalismo pastoso e salaz" de John Cleland (MARTINS, 1995: p. 483-484). *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, vira uma paródia no conto "Em busca de Curitiba perdida". O poema "Canção do exílio", de Gonçalves Dias, é parodiado de forma mordaz no conto homônimo de Dalton, que ironiza a provinciana capital do Paraná. As ocorrências em que Dalton recorre à paródia são inúmeras, e se mostra oportuno considerá-la para compreender, no plano dos contos eróticos, a progressão da poeticidade na última fase de Dalton. Além do que, o projeto irônico do ficcionista curitibano não raro se ajusta ao projeto paródico para reforçar sua visão cáustica das vivências eróticas. A leitura poética se converte em uma leitura paródica, valendo o contrário.

2.4.2 Figuras analógicas

Comparação ou símile é o confronto de dois ou mais objetos em que depreendemos algum contato. É o símile um dos recursos básicos da linguagem humana. Já a metáfora é uma comparação sem a presença do termo comparativo: uma comparação elíptica, ou implícita.

No símbolo, a imagem que vale por um sinal. Uma imagem pode invocar-se como uma metáfora uma vez, mas se há uma repetição, pode se converter em símbolo. Para que essa transformação aconteça, a metáfora deve ter reiteração persistente ou valorização universal. Ex: você é um Aquiles, em que há, concomitantemente, metáfora e símbolo. Personagens literários, pessoas e fatos ligados à religião (Canaã, Jó, Jeremias, fariseu), filosofia (sofistas, estoicos, Platão), personagens históricos (Calígula, Napoleão, Cícero) e mitologia (Hércules, Tântalo, Baco).

Alegoria: sequência de metáforas em que se representa um objeto para significar o outro. A mulher com uma balança e uma espada é alegoria da justiça. A alegoria pode ser "pura", que chega a se confundir com o enigma, e "mista", ao propiciar indicações que

possibilitem a associação do que foi figurado com o que está subentendido.

Como se nota, o poético, ou melhor, a figuração poética, também se conforma em âmbito maior, em contextos (textuais) maiores. Esse fenômeno, frequente em Dalton, exige duas palavras, pelo menos, sobre duas figuras expandidas, a ironia e a paródia, ambos operando, em termos amplos, pelo contraste.

Quem primeiro tratou da metáfora parece ter sido Aristóteles. No grego, *methaporá* significa transferência. E é a partir desse conceito de transferência que o pensador formula sua proposta sobre esse transporte da predicação. "A metáfora consiste em dar a uma coisa um nome que pertence a alguma outra coisa, vindo a ser a transferência ou de gênero à espécie, ou de espécie ao gênero, ou de espécie a espécie, ou na base da analogia" (ARISTÓTELES *apud* BOSI, 1989: p. 30). Para o pensador grego, havia diferenças básicas entre imagem e metáfora, embora as duas estivessem articuladas pelo mesmo processo mental.

> A imagem é igualmente uma metáfora; entre elas há uma ligeira diferença. Quando Homero diz de Aquiles 'que se arremessou como um leão' é uma imagem; mas quando diz: 'Este leão se arremessou' é uma metáfora. Como o leão e o herói são ambos corajosos, Homero qualifica Aquiles de leão por meio de uma transposição (ARISTÓTELES *apud* CANDIDO, 1996: p. 89).

Sobre o exemplo aristotélico, Candido (1996: p. 85) nota que a bravura de Aquiles está redefinida, migrada para um espaço poético em que amplia as dimensões lembradas do universo conceitual: "Poder-se-ia dizer que a metáfora quebra a barreira entre as palavras comparadas, criando uma espécie de realidade nova".

O povo tem inclinação para a linguagem metafórica, principalmente para as comparações. Boileau, citado por Candido (1996), afirmava que o arsenal mais rico em imagens não estava na literatura, mas na fala da plebe de Paris no Mercado Central. Os cultos usam menos frequentemente a comparação, mas, mesmo que não percebam, também se apropriam bastante das transferências de sentido em seus discursos. Candido afirma que a linguagem figurada, ou poética, era primitiva, e os homens partiram dela para a linguagem racional. Portanto, as duas linguagens não são diferentes entre si, mas íntimas. De acordo com Candido, é preciso separar a linguagem figurada espontânea – que surge em Dalton por meio dos clichês, por exemplo – da linguagem figurada elaborada, composta com um objetivo definido, que também aparece em Dalton, mas fraturada pelo sentido irônico. Na linguagem cotidiana surgem as duas, mas o inventivo intelectualizado, menos.

Na literatura, as duas modalidades de expressão estão presentes. O poeta escreve com palavras em sentido próprio e em sentido figurado. Mas em ambos os casos, o faz de uma maneira diferente do que na linguagem cotidiana.

> As palavras em sentido próprio são geralmente dirigidas pelo poeta conforme um intuito que desloca o seu sentido geral; as palavras com sentido figurado são usadas com um senso de pesquisa expressional, de criação, de beleza, explorados sistematicamente, o que lhes confere uma dignidade e um alcance diversos dos que ocorrem na fala diária (CANDIDO, 1996: p. 70).

Quando Octavio Paz (1982) separa os aspectos poéticos do poema, está propondo basicamente a mesma coisa que Candido. Há uma série de imagens formadas por crianças, loucos, sábios, idiotas, namorados e solitários: expressões que surgem do nada, em conversas triviais, mas desaparecem tão rapidamente como surgiram. "A fala é a substância ou o alimento do poema; não é, porém, o poema" (PAZ, 1982: p. 42):

> O poema é uma tentativa de transcender o idioma; as expressões poéticas, ao contrário, vivem no processo do vaivém das palavras nas bocas dos homens. Não são criações, obras. A fala, a linguagem social, concentra-se no poema, articula-se e levanta-se. O poema é linguagem erguida (PAZ, 1982, p. 43).

Para Antonio Soares Amora (1971: 139), a metáfora é a apropriação de uma expressão, de uma palavra, em um sentido diferente do próprio. Está baseada na "semelhança entre coisas ou fatos":

> Em síntese, a elaboração de uma metáfora consiste no seguinte: temos no espírito duas coisas semelhantes: *A* e *A'*; a primeira deve ser designada pelo termo *a* e a segunda pelo termo *a'*; se, percebida a semelhantes entre essas coisas, designarmos a segunda, *A'* pelo termo *a'*, praticamos uma metáfora, usamos o têrmo *a* no sentido figurado ou metafórico.

Citado por Bosi (1989), Max Black defende que a peculiaridade da metáfora é a interação de signos diversos. Ao analisar a metáfora "homens são lobos", conclui que não há uma equivalência prévia dos termos relacionados e aponta para a notação semântica que a cultura dos povos costuma atribuir ao lobo, como os aspectos violentos, e que está transposta para o comportamento humano. De acordo com Charles Balley, a consciência do autor, sua intenção, difere a metáfora literária da rede de metáforas cotidianas, triviais, clichês que compõem a linguagem das pessoas. Conforme Candido (1996: p. 90), as metáforas comuns e literárias ganham forma de acordo com o seguinte esquema: semelhança, comparação subjetiva, transposição, formação de uma nova realidade semântica de caráter simbólico. A

metáfora, para Candido (1996: p. 88),

> se baseia na analogia, isto é, na possibilidade de estabelecer uma semelhança mental, e portanto uma relação subjetiva, entre objetos diferentes, abstraindo-se os elementos particulares para salientar o elemento geral, que assegura a correlação. Mais radical do que a imagem, suprime o elemento comparativo e opera uma transfusão de sentido entre objeto e objeto.

Como imortalizou Aristóteles, "uma boa metáfora implica uma percepção intuitiva da semelhança entre coisas dessemelhantes" (ARISTÓTELES *apud* BOSI, 1989: p. 30). De acordo com Ortega y Gasset (1991: p. 59), “a metáfora é provavelmente a potência mais fértil que o homem possui”. A origem da metáfora, segundo Gasset, está relacionada à necessidade de abordar o tabu. A fim de evitar a realidade, as pessoas recorriam a esse recurso. O polinésio, por exemplo, que não pode nomear nada do que seja do rei, refere-se às tochas em seu palácio-cabana como "o raio arde nas nuvens do céu". Podemos observar, aqui, que a origem da metáfora – e, consequentemente, o seu funcionamento – pode não ser tão diferente na referencialização do erotismo, geralmente resultado, também, da proibição, do cerceamento de determinados comportamentos.

Aos escamotear um determinado sentido, mascarando-o com outro, a metáfora induz o homem a contornar certas realidades:

> Obtido nessa forma de tabu, o instrumento metafórico pode logo ser empregado com os fins mais diversos. Um deles, o que predominou na poesia, era enobrecer o objeto real. Usava-se da imagem similar com intenção decorativa, para ornar e recamar a realidade amada. Seria curioso inquirir se na nova inspiração poética, ao fazer-se da metáfora substância e não ornamento, cabe notar um raro predomínio da imagem denigrante que, em vez de enobrecer e realçar, rebaixa e vexa a pobre realidade” (GASSET, 1991: p. 59).

Há metáforas explícitas, cujo predicado é o verbo “ser”, mas há, conforme Pound, casos em que a metáfora surge sem o verbo “ser”. Sem ele, a metáfora passa a ser implícita, resultado da justaposição de imagens. A ideia desenvolvida por Pound partiu dos estudos de Fenellosa sobre os caracteres chineses, em que um grupo de radicais se compõem para produzir uma única imagem verbal. Um dos exemplos mais conhecidos de Pound, no que concerne à metáfora por justaposição, é o poema de duas linhas sobre o metrô de Paris:

> The apparation of theses faces in the crowd, Petals on a wet, black bought.

Para Frye (2004: p. 84), qualquer predicado do tipo “é”, “é como”, “lembra-me de” ou “sugere”, seria capaz de arruinar o poema e enfraquecê-lo apenas por juntar duas imagens. Parece exagerada, incialmente, a sugestão de Frye. Mas, quando vamos aos livros de Dalton, encontramos essa busca pela metáfora perfeita a que Frye se refere. Antes de chegar a essa questão, no entanto, é preciso observar os usos que Dalton faz em seus textos, ora com metáforas explícitas, ora implícitas:

> Caminho do hotel, conchegados no banco, ela afagou-lhe a barbicha de quinze dias. Segredou que, ao pular da janela, era forte, bonito, livre pássaro de cinco asas (TREVISAN, 1974: p. 16).
>
> Assustei a bichinha, fugiu pela porta aberta... Ai de mim, quem ouve, quem atende o soluço da arara bêbada? (TREVISAN, 1974: p. 36).
>
> O cidadão respeitável, esse? É, sim, lobo raivoso, que espuma e rola no pó da loucura, uivando para duas luas – uma nádega em cheio resplandece entre as caras coloridas da novela (TREVISAN, 1988: p. 102).
>
> Diz minha colega que a gente obedece. Envolve e segura, cuidado! sem massagear. Daí sente na palma da mão – como é mesmo ? – as vibrações e ondas do carrilhão de Quasímodo tinindo por sua Esmeralda, uai (TREVISAN, 2006: p. 107).
>
> Do alto de tua glória
> - ó bunda bundinha bundona –
> as pirâmides de Quéops Quéfren Miquerinos
> me contemplam!
> (TREVISAN, 2010: p. 75).
>
> A curva perfeita do pequeno seio, cacho maduro de moscatel – e dois duma vez! – que embriagam as abelhinhas e os beijos zunindo tontos à sua volta? (TREVISAN, 2011: p. 66).

Quando distante dos clichês, as metáforas de Dalton, geralmente inusitadas e sardônicas, revelam a capacidade de o ficcionista ironizar personagens e situações, e distorcer a cena erótica, lembrando um pouco o enfrentamento de tabus abordados por Gasset (1991). Em seus estudos, Frye (2004) destaca a importância de se trabalhar com as metáforas sem qualquer tipo de predicado, visto que perdem força com termos como “é”, “é como”, “lembra-me de” ou “sugere”. Há uma preocupação de Dalton nesse sentido, e que pode ser comprovada graças à sua obsessiva mania de reescrita dos contos, o que o leva a renegar as edições antigas de suas obras. Esse cuidado excessivo exige, inclusive, na leitura dos clichês metafóricos, certa disposição para uma interpretação que considere a intenção irônica, o desmerecimento do sujeito erótico.

Na primeira versão do conto erótico “Funny Hill”, publicado em 1964, em *Cemitério de elefantes*, há uma metáfora explícita descrevendo o estado da narradora-personagem. O comparativo (“como”) – o símile – cresce com o jogo metafórico que o antecede. A situação agônica da personagem, ao fim da narrativa, intensifica com essa figuração. Jovem, a narradora-personagem está prestes a iniciar sua vida sexual, meio a contragosto, como prostituta.

> - Mata-me, ó bruto apache! Não posso mais. É demais! Eu morro...
> O sangue gelou-se-me nas veias, empalideci como um condenado diante da forca. Nessa altura abandonaram-me as forças (TREVISAN, 1964: p. 46).

Na 18ª edição de *Cemitério de elefantes*, de 2005, o mesmo conto surge com uma série de alterações. Dalton modifica bastante o final, inserindo uma metáfora para definir o estado da narradora-personagem. Ao efetuar a troca, o ficcionista abre mão do elemento comparativo, preferindo o efeito da justaposição de imagens, como se quisesse, enfim, consertar a antiga símile, adequando-a a um formato que considerasse melhor. A poeticidade, com tonalidade paródica, cresce substancialmente:

> - Mata-me, ó bruto apache! Não posso mais. Eu morro... Gelou-me o sangue nas veias, a última duquesa diante do patíbulo (TREVISAN, 2005: p. 53).

Dalton usa metáforas que ridicularizam os personagens e abordam tabus (como os eróticos), isso desde sempre, sejam elas metáforas implícitas ou explícitas. Porém, a preferência do autor parece ser pelas implícitas, aumentando o impacto do jogo imagético. Observar as metáforas de Dalton será importante para avaliarmos a poética nos contos eróticos do ficcionista.

2.5 Do erotismo

A origem etnológica da palavra erotismo está em “eros”, palavra grega que significa amor. Em nossos dias, porém, o termo[10] está mais relacionado à atividade

[10] Mesmo sem toda a vergonha que o termo carregava no passado, ainda é possível perceber – principalmente nos museus, onde a reação é espontânea – que o erotismo ainda hoje causa constrangimentos e situações embaraçosas para as pessoas. Na última Bienal de Artes de São Paulo, em 2011, o artista plástico norte-americano Jeff Kons conseguiu chocar boa parte do público que contemplava suas obras. Ele participou da mostra com dois grandes quadros da série Made in heaven, exibidos um ao lado do outro, em que se retratava com a esposa, a ex-atriz pornô Cicciolina. Na primeira tela, Cicciolina surgia deslumbrante, encarando o público com um olhar intenso, enquanto pratica sexo oral no artista. A imagem, porém, não era vulgar nem depravada. Na segunda tela, Jeff Koons retratou-se penetrando sua mulher, em pé, enquanto a beijava de uma forma delicada e apaixonada. O público, perturbado, reagia de diferentes maneiras em frente às obras. Perturbar

sexual, física, resultante, ou não, do envolvimento amoroso, do que aos sentimentos emocionais e afetivos que compõem a relação. Barthes (2004: p. 15), em suas provocações, questiona: “O lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre?”. Para Hollanda (1973: p. 479), o conceito de erotismo implica “paixão amorosa; amor lúbrico; lubricidade”. Para Bataille (1987: p. 27-28),

> o erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente no ponto em que ele põe a vida interior em questão. O erotismo é na consciência de homem aquilo que põe nele o ser em questão. (...) Seja como for, se o erotismo é a atividade sexual do homem, o é na medida em que ela difere da dos animais. A atividade sexual dos homens não é necessariamente erótica. Ela o é sempre que não for rudimentar, que não for simplesmente animal.

Segundo essa noção de erotismo, as pessoas revelam o que há de substancial, mostrando “sentimentos, partes do corpo e modos de ser que vulgarmente temos vergonha” (BATAILLE, 1987: p. 97). Ao exibir o reverso, o interior de cada pessoa, o erotismo faz com que o ser humano precise lidar com o seu objeto de desejo e, ainda, com o seu próprio interior. E quando o sujeito está decidido a saciar o seu desejo sexual, acaba por canalizar suas energias em algo passageiro.

> Em nossa origem, há passagens do contínuo ao descontínuo ou do descontínuo ao contínuo. Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida (...) Essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação (...) Sem uma violação do ser constituído – que se constitui na descontinuidade – não podemos imaginar a passagem de um estado a um outro essencialmente distinto (BATAILLE, 1987: p. 15-16).

Como se nota, o erotismo nas reflexões de Bataille implica variações e reações comportamentais complexas. Essa busca, por exemplo, pelo sentimento de uma continuidade profunda, tentando se livrar do isolamento (a descontinuidade), é refletida na necessidade do ser humano em manifestar três formas de erotismo: o erotismo dos corpos (materializado), o erotismo dos corações (uma relação correspondida entre o casal) e o erotismo sagrado (o amor a Deus). Ao encerrar seu estudo sobre o erotismo, Bataille (1987: p.

---

também foi o objetivo de Marcel Duchamp, durante toda a sua trajetória artística. Em sua última obra, “Dados: 1 a queda de água, 2. O gás de iluminação”, o gênio franco-americano exibiu uma mulher nua, com o rosto elipsado pelo cabelo louro, abandonada à morte em uma clareira. A mulher segura uma lamparina a gás com a mão esquerda e pode ser contemplada, a partir de uma projeção em 3D criada pelo artista, de pernas abertas para o espectador que a espia por meio de um buraco no muro. O sentimento do público, na época em que a obra foi exposta, era de desespero e agonia. Hoje, a obra de Duchamp não causa espanto algum nem esboça, no rosto dos espectadores, olhares perturbados. É como ler Complexo de Portnoy, de Philip Roth, nos dias de hoje: abordar a masturbação de um jovem já não choca uma sociedade, excluindo, claro, casos como a Coréia do Norte ou outros regimes totalitaristas, repressores e cerceadores.

252) reafirma a importância de analisar o tema. “Enquanto é animal erótico, o homem é para si um problema. O erotismo é em nós a parte problemática. (...) Entre todos os problemas, o erotismo é o mais misterioso, o mais geral, o mais à distância”. No passado, lembra Bataille (1987), o erotismo chegou a ser um assunto que o “homem sério” não podia tratar sem arriscar a sua reputação. Essa situação, referida por Bataille, foi retratada por Tchékhov (2010) no irônico conto “A obra de arte”. Um respeitado médico recebe de um paciente um castiçal de bronze antigo, trabalhado artisticamente. O presente, porém, embora de “bom gosto artístico”, é composto por algumas imagens provocantes:

> no pedestal havia duas figuras femininas em trajes de Eva, em poses que a mim faltam coragem e temperamento adequado para escrever. As figuras sorriam de maneira tão maliciosa que e sua aparência era tal que davam a impressão de que, se não tivessem de sustentar o castiçal, elas saltariam do pedestal e promoveriam na sala algo tão despudorado que é até imoral imaginar, meu caro leitor (TCHÉKHOV, 2010: p. 178).

No conto, o médico é obrigado a aceitar o presente, mas logo dá um jeito de se livrar do objeto erótico, enviando o castiçal para outro amigo. Ao recebê-lo, o amigo do médico admite a beleza da obra, mas também considera a obra indigna e acaba presenteando outro amigo com o objeto. Assim por diante, como numa reação em cadeia, o castiçal vai sendo empurrado às outras pessoas, envergonhadas de exibir uma arte erótica na própria residência.

Para Barthes (2004), a literatura erótica causa excitação não ao revelar o obsceno, mas ao construir um ambiente de expectativa envolvendo aquilo que está para ser detalhado: “Os livros ditos ‘eróticos’ (cumpre sempre acrescentar: de feitura corrente, para excetuar Sade e alguns outros) representam menos a cena erótica do que sua expectativa, sua preparação, sua escalada; é nisso que são ‘excitantes’; e, quando a cena chega, há naturalmente decepção, deflação. Em outros termos, são livros do Desejo, não do Prazer” (BARTHES, 2004: p. 68). Em Dalton, esse “ambiente”, essa atmosfera capaz de suscitar a excitação, costumam forçar o disfórico, o patético (até por envolver violência com frequência), pela intromissão do figurativo irônico, paródico. Parece razoável afirmar que o erotismo na obra de Dalton não pretende excitar o leitor, tal como certa subliteratura massiva. Parece caberem aqui algumas reflexões de Baudrillard sobre a sexualidade em tempos mais recentes.

Baudrillard (2004: p. 28-29) defende que a sociedade está em meio a uma obscenidade radical, onde há “nada de sedução, nada de desejo, nada de gozo sequer, tudo está aí na repetição inumerável, numa acumulação em que a quantidade desconfia acima de

tudo da qualidade". Em seus estudos, o filósofo constatou a morte da sedução numa sociedade que é movida pelo consumo de mercadorias e pela instantaneidade do visual. Com o sexo, então, desvinculado da sedução, o corpo ganha o mesmo status de um fetiche de mercadoria e passa a compor a cultura da demonstração.

Além de ser confundido frequentemente com o erótico, o pornográfico não pode ser tido como equivalente ao obsceno, visto que o tradicional conceito da obscenidade envolve questões como a provocação, a transgressão e a perversão, diferentemente do que acontece com o pornográfico. No pornográfico, há o excesso da realidade, uma hiper-realidade. É o sexo exibido no estado puro, sem vestígios de sedução e da própria virtualidade da imagem. Ao analisar as produções pornográficas, Baudrillard afirma que o excesso de exibição do real, nesse tipo de filme, visa a saciar o desejo do voyeurismo da exatidão, abusando de cenas microscópicas da nudez e da relação sexual.

> Os modelos eróticos ou os atores pornôs não têm rosto, não podem ser belos, feios ou expressivos; isso é incompatível, nudez funcional apaga tudo na espetacularidade única do sexo. Alguns filmes não são mais que ruído visceral num grande plano coital: até o corpo desaparece, disperso nos exorbitantes objetos parciais. Qualquer rosto é inconveniente, pois quebra a obscenidade e restitui sentido aí onde tudo visa a eliminá-lo no excesso de sexo e na vertigem da nulidade.

Além da espetacularização do sexo, como notou Baudrillard (1992), a pornografia tem outra característica que é decisiva para estabelecer o limite com o erótico. É comum nos filmes pornográficos o estereótipo do homem casado, um responsável pai de família, que acaba se metendo numa sigilosa aventura com uma mulher. Nos filmes, a personagem feminina é quase sempre submissa e o homem é autoritário, insaciável. O prazer, oferecido numa obra pornô, está relacionado à ideologia que predomina na sociedade e é pregada na obra.

Se o que o conceito de erotismo é nebuloso e vive em meio às discussões, com a pornografia não poderia ser diferente. Aliás, os dois termos, pornografia e erotismo, são frequentemente definidos como a mesma coisa. É comum a arte erótica ser considerada obra menor, marginal, não séria e até perigosa. Na literatura, o *Decameron*, de Giovanni Boccaccio, foi proibido em 1371 pela Igreja Católica, que via, na obra, a propagação de uma ideologia perigosa que poderia pôr em risco o poder político da Igreja. Na Inglaterra do século XIX, os textos escritos supostamente com o propósito de corromper a moral dos jovens e chocar os sentimentos de decência de mentes equilibradas eram considerados material pornográfico. Nos Estados Unidos, a pornografia era tida como qualquer assunto

ou coisas que exibissem ou representassem visualmente e verbalmente pessoas mantendo relações sexuais. A partir desses pressupostos, Baudelaire, com *As flores do mal*, e Joyce, com *Ulisses*, foram censurados. Flaubert foi processado e, depois de muito esforço, conseguiu se livrar das acusações. O próprio Dalton já teve suas obras proibidas em algumas escolas brasileiras.

Nas definições mais correntes, "nobre", "culto" e "sexo implícito" aparecem ligados ao erotismo, enquanto os termos "vulgar", "massivo" e "sexo explícito" costumam ser atribuídos à pornografia. Essa separação, em nível de senso comum, é extremamente problemática porque, afinal de contas, o erótico passa a ser associado às obras artísticas que estabelecem referências direta e indiretamente à sexualidade, ao passo que a pornografia estaria em obras sobre sexo produzidas com o único objetivo de comercialização e consumo. Discutir erotismo e pornografia, a partir desses pressupostos, é desembocar na velha questão, básica e complicada, sobre o que é a arte.

O termo pornografia vem do grego pornos (prostituta) e grafo (grafar), que significa a escrita da prostituição. Nos dicionários, é definido como "material obsceno de diversos tipos (textos, gravuras, filmes, fotos, objetos)" (BUENO, 1994: p. 517) e "tratado acerca da prostituição; coleção de gravuras ou pinturas obscenas; caráter obsceno de uma publicação; devassidão" (HOLLANDA, 1973: p. 964).

As obras eróticas, por sua vez, costumam ir contra a ideologia dominante. No século XVIII, Bocage engendrava sua poética erótica e satírica criticando a hipocrisia dos burgueses e escrevendo contra os mitos românticos a que seus contemporâneos se dedicavam a louvar. Nos textos de Bocage, a escrita era desbocada. Palavras como "cu" surgiam em seus poemas, para o espanto e a perturbação da sociedade lusitana. Bernardo Guimarães, com *O elixir do pagé* (1958), aborda a história de um homem que não consegue mais ter ereções: "Que tens caralho, que pesar te aprime?" indaga o eu-lírico. Escrevia, portanto, contra a ideologia da virilidade, tão onipresente nas obras pornográficas. E satirizava o estilo e as ideias dos poetas românticos, chegando a parodiar os modelos de alguns contemporâneos. Enquanto o pornográfico se preocupa em explorar o sexo para ser visto, acessado, contemplado, o erótico faz do sexo uma provocação, um instrumento político.

O conceito de erotismo, como vimos anteriormente, vai desde "paixão amorosa; amor lúbrico; lubricidade" (HOLLANDA, 1973: p. 479) até a invocação das partes eróticas do corpo "onde o vestuário se abre" (BARTHES, 2004: p. 15). Onde tais juízos críticos se cruzam com os contos eróticos de Dalton? Lembram um propósito (causar excitação), e

direcionado a alguém, o leitor. A polêmica já começa aqui quando, pensando na figuração do erótico em Dalton, nos inclinamos a entender que quem pretende atingir o gozo (sexual, não literário) dificilmente recorrerá à ficção do curitibano. O nosso interesse neste trabalho é por um entendimento amplo do erotismo, incluindo reações emocionais, afetivas (experiências interiorizadas, até mesmo a imaginação sexualista) e práticas sexuais físicas. Assim, o amor é sinônimo de erótico. O coito é procedimento erótico. Neste sentido, as diferenças entre o que seja pornográfico e o que seja erótico importam pouco.

CAPÍTULO II – EROTISMO E POETICIDADE NA FICÇÃO MAIS RECENTE DE DALTON TREVISAN

1. O LUGAR POÉTICO DA PROSA DE DALTON TREVISAN

Com a explosão das vanguardas modernas em diversos países, cada um com sua terminologia própria, surgem as experiências mais ousadas nas artes plásticas, no cinema, no teatro, na dança, na música e, claro, na literatura. Para Malcolm Bradbury e James McFarlane, citados por Moisés (2004: p. 305), o Modernismo sugere que a história contemporânea é a fonte da significância dos sujeitos atuais: "somos herdeiros, não do passado, mas, sim, do cenário ou do ambiente que nos circunda e nos engloba; a modernidade é uma nova consciência, uma condição sem igual da mente humana". No Brasil, o Modernismo de 1922 engendra, entre outras correntes, o Pau-Brasil (1925), o Verde-Amarelismo (1927), o Grupo da Anta (1927), a Antropofagia (1928). O vanguardismo desemboca no Concretismo (1956), na geometrização do poema, estratégia que chega ao poema processo, já em franco namoro com as artes visuais. A mistura da poesia com a prosa aprofunda-se:

> Com a Semana da Arte Moderna dá-se um fato curioso: é justamente a poesia que, fiel ao seu destino, abre caminho ao romance (...) é pela poesia que se faz a Revolução. Surgem, então, as experiências mais ousadas e o nosso romance retoma as suas raízes líricas, as raízes líricas da nossa realidade humana e social (RICARDO, 1953: p. 14).

Oswald de Andrade, com *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim ponte grande* (1933), destruiu o conceito do que até então se considerava ser um romance[11]. O primeiro, praticamente um contra-romance, é todo escrito em capítulos

[11] Na poesia, o experimentalismo literário de Oswald de Andrade também chegava a chocar o leitor. Haveria nela versos "sem emoção", versos objetivos e focados na exposição direta de fatos, como vimos em Poesia pau-brasil.

"relâmpagos", períodos curtos e frequentemente sem pontuação, exibindo as veleidades revolucionárias do escritor. É difícil enquadrar a obra em um único conceito categorial, já que os capítulos chegam a ser compostos por apenas duas linhas ou por trechos escritos como se fossem poemas de versos livres, à base de uma metaforização contínua. Não é apenas um romance, como não é apenas uma novela ou uma obra de poesia: é uma mistura de elementos desses três gêneros, a ponto de a ideia de hibridismo valer para a totalidade textual.

Uma das obras icônicas da primeira fase do Modernismo brasileiro, *Macunaíma* (1928) foi chamada de "rapsódia", por Mário de Andrade. O autor se apropriou de uma terminologia do campo da música, pretendendo destacar a sua variação de fontes temáticas e estilística. Podia ser um romance, no que concerne aos episódios e aventuras, e uma epopeia, no que tange ao canto exaltador do mito de um povo. A "intenção" poética fecunda o projeto narrativo. Na obra, outro diferencial com relação ao tempo e ao espaço: não há respeito algum à realidade, compondo uma narrativa atemporal e inespacial. "O resultado é um clima surreal, mítico" (MOISÉS, 2007: p. 393). Os projetos metafóricos e simbólicos expandem-se revelando nítidas intenções poéticas.

Quinze anos após a publicação de *Macunaíma*, Clarice Lispector, enquadrada pela historiografia literária no terceiro momento do Modernismo, lançou *Perto do coração selvagem* (1943). Antes dela, o romance psicológico "de 30" misturou tensão psicológica avançada e discurso poético, como com Cornélio Pena. Mas Clarice avança mais. Tal como a rapsódia de Mário de Andrade, o romance de Clarice Lispector rompeu com os padrões tradicionais de romance e de novela, embora em outro sentido, o do conflito psico-emocional descrito liricamente. Lírica e introspectiva, a narrativa de Clarice Lispector explora a dança temporal, com antecipações e suspensões de tempo. Essa articulação complexa, que acrescentou maior valor literário às páginas da obra, dificultou sua inserção no quadro dos gêneros existentes, menosprezando as separações ortodoxas entre as categorias narrativas romanescas. Fará escola, principalmente entre escritoras psicologistas.

Em 1959, Dalton estreia com *Novelas nada exemplares*, um livro de contos. Havia publicado *Sonata ao luar* (1945) e *Sete anos de pastor* (1948), obras que, depois de 1959, passaram a ser renegadas pelo autor. Lançou, antes ainda de 1959, alguns livros em edições artesanais, como se fossem cordéis, e os distribuía a amigos, escritores e críticos literários. Desde aquele 1959, Dalton publicou mais de quarenta livros, entre títulos inéditos e antologias. Escreveu apenas um romance, *A polaquinha* (1985), e uma novela, *Nem te conto, João* (2011). Suas obras foram traduzidas para o inglês, o espanhol, o italiano

e outros idiomas. Mantendo um bom ritmo de produção, Dalton vem publicando uma média de uma obra por ano.

Sabemos que os elementos poéticos sempre estiveram presentes na sua ficção, como notara Sérgio Milliet, já em 1950, ao analisar os contos de *Sete anos de pastor* (1948). Mas houve uma mudança significativa com a publicação de *Ah, é?* (1994). Na obra, o discurso da poesia intensifica-se ao ponto de alguns estudiosos, como Wilson Martins (1997) e Vera Marquêa (2008), atestarem uma mudança significativa de rumo na contística de Dalton. Em 1984, ele lançou a coletânea *Contos eróticos*, reunindo 16 narrativas (todas em prosa), algumas com a presença *adjetiva* do discurso poético, e cinco escritas praticamente inteiras em forma de diálogos. Organizada em ordem cronológica, a antologia começa com um conto extraído de *Novelas nada exemplares* (1959) e termina com uma narrativa de *Meu querido assassino* (1983). Apenas duas obras não tiveram contos emplacados nessa coletânea, *Morte na praça* (1979) e *Mistérios de Curitiba* (1979). Sete anos antes da publicação da antologia erótica, Dalton vencia o 1º concurso de contos eróticos da revista *Status*, com o conto "Mr. Curitiba". O texto, embora eleito o melhor, teve a publicação proibida nas páginas daquela revista. Era erótico demais.

Com *Ah, é?* (1994), Dalton leva a proposta da concisão textual ao extremo e envereda decididamente para a retórica poética. Os textos não têm nome, são apenas numerados de "1" a "187". Contos concisos, epigramas, textos compostos unicamente por uma metáfora, e outras inovações, dão ao conjunto da obra o sentido de novidade. A partir desses textos, a poesia, que é, também, a arte da concisão, surge como um elemento de força, revelando um Dalton disposto a cruzar o poético com o prosaico. Para entendermos melhor o sentido dessa mudança (categorial e discursiva) no quadro dos temas eróticos, parece proveitoso refletir sobre duas coletâneas voltadas a esse assunto. Vinte e nove anos após o lançamento de *Contos eróticos*, Dalton publicou outra antologia, agora batizada de *Novos contos eróticos* (2013). A publicação dessas antologias confirma a importância do erótico como tema predileto. Na de 2013, há 30 narrativas, extraídas dos livros *Capitu sou eu* (2003), *Rita Ritinha Ritona* (2005), *Macho não ganha flor* (2007), *O maníaco do olho verde* (2008), *Violetas e pavões* (2009) e *O Anão e a Ninfeta* (2011). A maioria dos textos é escrita em prosa, mas há, também, dois contos organizados em versos e estrofes (um com pontuação e o outro sem) e uma narrativa organizada só em versos, sem estrofes e sem pontuação. Em diversos momentos, o autor mistura poesia com prosa.

Tal como os ícones das vanguardas modernistas, Dalton também põe em xeque, a seu modo, as estruturas tradicionais dos gêneros textuais pensadas por teóricos como

Gérard Genette (1979) e Mieke Bal (1990). Os contos não são mais estruturados de uma forma tradicional; buscam romper com os paradigmas existentes. As fronteiras entre os gêneros literários já não são mais tidas como limitadas: há uma série de hibridações categoriais e discursivas, em particular envolvendo prosa e poesia. Na contística brasileira contemporânea, pensando nos textos dessa etapa mais recente, Dalton parece não encontrar um paralelo. Podemos pensar, para buscar uma aproximação, em contos de Nélida Piñon, por exemplo, ou alguns textos de Zulmira Ribeiro Tavares.

Compreendido, então, em oposição à prosa, o discurso poético tem sua linguagem própria, carregada de uma subjetividade que traduz o interior do autor. Quando há ocorrências da poeticidade na prosa, a hibridação costuma ser recebida com elogios dos críticos, e, em alguns casos, a mistura dos gêneros é a melhor realização do autor. Interessa-nos, aqui, a reflexão do discurso da poesia para avaliar a apropriação deste discurso na prosa de Dalton, especialmente nos contos eróticos do autor curitibano.

2. CONTENÇÃO ERÓTICO-POÉTICA ANTERIOR: *CONTOS ERÓTICOS* (1984)

Neste capítulo, centramos a atenção direta e sistematicamente na contística mais recente de Dalton, notadamente a partir de *Ah, é?*, de 1994. Cumpre-se aqui, com direcionamento imediato e exclusivo, o objetivo de abordar uma nova fase na literatura de Dalton, considerando, no plano específico da temática erótica, a intensificação (para dizer o mínimo) da poeticidade, entendida principalmente como um discurso de figuração intensa, como uma estruturação textual (em grande parte categorial) devedora, em alto grau, das formas poemáticas.

As coletâneas *Ah, é?* (1994) e *234* (1997) serviriam a separar duas fases ou dois momentos "formais" na ficção de Dalton. Daí a oportunidade de suas abordagens como marcas divisórias. A temática erótica aí presente serve, por si só, a essa determinação. Os "contos" eróticos a partir dessas antologias (e, portanto, também representando a nova fase) réune textos presentes em obras como *Macho não ganha flor* (2007), *O maníaco do olho verde* (2008) e *Violetas e pavões* (2009), de modo que ao considerar aqui a antologia *Novos contos eróticos* (2013), estamos levando em conta essas obras. Já a abordagem da coletânea anterior (antologia *Contos eróticos*, de 1984), por reunir textos pertencentes ao que consideramos a fase anterior, se explica por representar um comportamento criativo

(refratário ao discurso poético) que serve de contraponto àquele novo. Daí ser mais conveniente abordá-la primeiro. Metodologicamente, a abordagem da coletânea se processa pela análise detida de alguns textos, seguida da relação de ocorrências (no plano do erotismo poetizado) figurativas segundo o que podemos considerar as partes (ideais, a princípio) do ritual erótico, que supõe comumente o desejo, a abordagem, a visualização do objeto de desejo, o intercurso, o orgasmo.

A antologia *Contos eróticos* (1984), organizada em ordem cronológica, apresenta 16 narrativas de diferentes livros, começando por *Novelas nada exemplares* (1959) até *Meu querido assassino* (1983). Apenas duas obras não tiveram contos emplacados nesta coletânea, *Morte na praça* (1979) e *Mistérios de Curitiba* (1979). Dos dezesseis contos, só cinco não apresentam sinais de retórica poética ("Trinta e sete noites de paixão", "Visita à alcova de cetim", "O terceiro motociclista do Globo da Morte", "O beijo puro na catedral do amor" e "Meu querido assassino"). Esses, portanto, não carecem de atenção. Nos demais ocorre a inserção do discurso poético (consideravelmente menor, em cada conto, se comparada à antologia erótica de 2013) na voz do narrador em terceira pessoa (com exceção de "Dinorá, moça do prazer" e "Boa noite, senhor"). Por isso, a maioria dos trechos poéticos em *Contos eróticos* (1984) costuma ficar a cargo do narrador heterodiegético, isolada da fala dos personagens. Em *Contos eróticos*, a estratégia do contista é ainda a de amenizar, pela poeticidade, o impacto desses termos, tal como faz em *Novos contos eróticos* (2013), já com a retórica poética francamente aberta ao palavrão.

O obsceno, a nudez e o sexo, que dominam os *Novos contos eróticos* (2013) e garantem as passagens poéticas na obra são mais concisos na primeira coletânea. Surgem termos eróticos, ou "palavra bem feia" (TREVISAN, 1984: p. 101), como "seio", "seinho", "peitinho", "bundinha", "puta" – uma única vez – e "putinha", em cinco contos: "Mister Curitiba", "A travessia do Rubicão", "Lincha tarado, lincha", "Esse mundo engraçado" e "Cântico dos cânticos". Os substantivos no diminutivo indicam mais intenção irônica. De qualquer modo, a ousadia lexical é contida mesmo nos trechos em que a figuração é dispensada, como nos casos indicados. O mesmo se pode admitir – a contenção – na descrição figurada da sexualidade, considerando que Dalton parece ter mais espaço para metaforizar, ainda que rapidamente, outros temas além daqueles ligados ao sexo. É com certo esforço que detectamos, em muitos casos, o erotismo internalizado, emocional, como, por exemplo, no conto "A doce inimiga", que explora a guerra conjugal de um casal. O marido discute em casa com a esposa e tenta superar a provocação no banheiro. Dalton, por meio de uma metáfora, descreve a alma do homem. "Mais calmo, volta para o quarto:

sua alma coágulo de sangue negro" (TREVISAN, 1984: p. 41). Em seguida, descreve, via metáfora, a relação do casal: "dois carrascos condenados a torturar um ao outro" (TREVISAN, 1984: p. 42).

2.1 Figuração em dois contos

No conto "Esse mundo engraçado", as poucas inserções do narrador em terceira pessoa são responsáveis por dois dos três momentos poéticos do texto. O diálogo se passa na residência de João. Sabe-se que Maria enfrenta dificuldades financeiras e João parece pertencer à classe alta. Assanhada e dissimulada, ela relata a João, que é casado, parte de seus enredos amorosos mal resolvidos. Maria mantém um relacionamento com o sargento, mas também há indícios de envolvimento com o dentista. No meio da conversa, o leitor toma conhecimento de que João e Maria também têm um relacionamento já há algum tempo e os dois acabam transando.

> - Tire a calça.
> Só de blusinha, calcinha, salto alto.
> - Agora se vire.
> - Ai, dói a garganta.
> - Essa bundinha, que vontade de morder.
> - ...
> Saudado por trombetas e clarins. O tropel de corcéis relinchantes com bandeiras de sangue. Estremece na parede o diploma de grande cidadão benemérito (TREVISAN, 1984: p. 97).

Na cena erótica, o sexo direto é elipsado, descrito por sugestões. Acompanhamos a nudez de Maria, que fica de calcinha, blusinha e salto alto, mas não vemos a descrição direta do sexo. O silêncio de Maria sugere que ela pratica sexo oral. Em seguida, as metáforas do campo da música e do mundo animal (zoomorfização) interrompem o sexo oral: "Saudado por trombetas e clarins. O tropel de corcéis relinchantes com bandeiras de sangue". A mudança de tom é perceptível. Há um salto estilístico, uma reorientação imagética, que levam ao risível ao mesmo tempo em que parecem censurar as cenas de sexo explícito. O contraste irônico se impõe: um cidadão benemérito com diploma e tudo não passa de um charfudador ordinário. O sexo diminui o indivíduo, de qualquer modo. Não faz parte da proposta artística do ficcionista, pelo menos na antologia *Contos eróticos* (1984), executar em "zoom" linguístico o ato sexual, como num filme de sexo explícito, ou pornográfico. O olhar tem algo bem-humorado, talvez irônico. Como não rir, aliás,

da transa dos dois, apresentada pela mescla de narrador e personagem entre os diálogos de Maria e João? A imagem é sardônica, impressão reforçada pelo trecho que se segue, composto por uma metáfora musical e por uma sequência de metaforizações que resulta em alegoria circense mancomunada com o sadismo:

> - Mexa, você.
> Babujando e gemendo – ai, como é bom gemer – e suspirando.
> - Não fale assim, João. Que me encabula.
> Agora o ritmo de uma rumbeira do famoso Xavier Cugat.
> - Eu te mato, sua putinha,
> Cotorcionista sem osso? Terceira motociclista do Globo da Morte?
> - Credo, João.
> Gloriosa engolidora de fogo? Olho vendado, atiradora de sete facas? Ele geme e suspira. Ela, quieta – ao rufar dos tambores, a trapezista no salto suicida sem rede? (TREVISAN, 1984: p. 98).

Em "Esse mundo engraçado", o discurso poético é mais extenso quando inserido fora dos diálogos do casal (voz indireta, ou indireta livre), conforme vimos nos dois trechos anteriores. Mas o elemento poético, ainda que breve, aparece em dois momentos na fala do personagem João. Não há vestígios de poesia no discurso de Maria.

> - Já que não fala...
> - ...
> - ... se está gostando aperte a mão. Ligeiro toque de três dedinhos frios.
> - Agora sente. Aí não.
> Reclina-se aos poucos no estreito do sofá de couro.
> - Deixa eu ver.
> Afogueada, o cabelo no olhinho vesgo.
> - Ó doce pombinha. Ó jardim das minhas delícias. Reboa no peito o clamor de gritos selvagens (TREVISAN, 1984: p. 98).

Na primeira zoomorfização – e último momento poético do conto –, a definição da mulher como um pássaro ("doce pombinha") indica um contraste irônico, pela situação de oposição que envolve a ternura do pássaro (grafado no diminutivo), entre o jardim de delícias (também imagem do sexo feminino) e a vida promíscua: o olhar que João lança sobre Maria é extremamente sardônico. Os gritos selvagens parecem superar a vaga intenção carinhosa dos diminutivos. No contraste, a oposição reforça os opostos, mas hiperboliza a sensibilidade grosseira do parceiro.

No plano lexical, as cenas eróticas do conto analisado reúnem uma série de termos no diminutivo: "blusinha", "calcinha", "bundinha", "dedinhos", "olhinho" e "pombinha". Todos usados para descrever Maria. A apropriação do diminutivo pode sugerir carinho ou pulsação sexual mais intensa (no jogo contrastivo com o ato em si, físico, agressivo).

Também aqui funciona a semantização poética: o diminutivo "bundinha" atua como um termo carinhoso, enquanto "dedinhos", "olhinho" e "pombinha" agem de forma irônica em três momentos. No primeiro, o personagem pede a Maria que indique se está gostando de praticar sexo oral, agitando a mão em caso positivo. A resposta aparece na voz do narrador: um "ligeiro toque de três dedinhos frios". Em meio ao clima quente do envolvimento sexual, os dedos frios não sugerem, de fato, prazer para Maria. Como personagem, João não se dá conta (talvez, nem se interesse) pela resposta de Maria. Fica-nos também a impressão de que quem parece produzir a ironia, articulado com o narrador, é o próprio autor do conto, debochando dos detalhes da relação. O "olhinho vesgo" de Maria, descrito pelo narrador, ironiza a sensualidade da personagem, antecipando duas metáforas de João, que as pronuncia quase que delirando, em meio ao sexo: "Ó doce pombinha, ó jardim das minhas delícias".

Essa mesma configuração poética encontramos, entre outros contos, em "Lincha tarado, lincha". Originalmente publicado no livro *Lincha tarado* (1980), o conto aborda o relacionamento de um homem (cujo nome não é revelado) com a prostituta Dorinha, que está grávida, e com a própria esposa, Maria. Narrado em terceira pessoa, o conto acompanha a noite do personagem, que se aproxima da prostituta no prostíbulo e, em seguida, segue à casa da moça, onde dorme, e termina com o seu regresso à própria morada, ao meio-dia, ainda de ressaca, tendo de lidar com as cobranças da esposa. "Lincha tarado, lincha" começa com uma pergunta: porquê ele bebe tanto álcool. Sarcástica, a resposta, na voz do narrador, anuncia como será a levada da história: "Burrinha demais para entender. Esteja sóbrio, com ela não fica" (TREVISAN, 1984: p. 80). Segue-se a caracterização grotesca: "No vestido preto de cetim, a múmia da eguinha do faraó na sua mortalha" (TREVISAN, 1984: p. 80). O único elogio é que Dorinha, pelo menos, deixa o cabelo penteado para trás, sem tampar a testa, saciando o desejo do homem – diferentemente da postura adotada pela esposa. Nas próximas páginas, o narrador aborda o envolvimento com a prostituta, comparando-a a Maria, sempre superior em todos os aspectos.

Enquanto costura o texto com ironia, o autor não abre mão da retórica estrita da poesia. Incomodado com o nascer do sol, o personagem masculino sofre os efeitos da ressaca e tenta acordar da melhor forma possível na cama de Dorinha: "Se os malditos pardais não acendessem o sol. De manhã, ali na cama, é barata leprosa com caspa na sobrancelha" (TREVISAN, 1984: p. 82). Nas duas sentenças frasais, com a dupla ocorrência de prosopopéias, o som das palavras costuma encorpar o sentido do trecho, até pelo ritmo.

Há, ao todo, 41 diminutivos ao longo do conto, indicando características psicológicas e comportamentais dos personagens (“burrinha”, “baixinha”, “gordinha”, “gravata de bolinha”, “vozinha”, “putinha”, “quietinha”, “velhinho”), lugares (“inferninho”, “quartinho”, “lampadazinha vermelha”), expressões populares (“Jesus Cristinho”), além de termos como “bastardinho”, “quentinho”, “amorzinho”, “porrinho”, “dinheirinho”, “festinha” etc. Mais de 30 são utilizados para retratar a relação do personagem masculino com a prostituta Dorinha, apresentada como “lixo”, “imprestável”, “coitada”, “baixinha”, “gordinha”, “putinha”, entre outros termos. Quando fala sobre Maria, a esposa do personagem, a ocorrência dos diminutivos diminui para sete casos. Então, surgem outros termos nobres para defini-la (“heroína”, “mártir”) e até mesmo palavras conjugadas no superlativo (“santíssima”), opondo a condição de Maria à de Dorinha. O contraste irônico (caso mais de humor negro) vale como um paradigma ético-linguístico: o “proibido” faz prosperar o verbo, e, com ele, a diminuição do sujeito. Isso vale para a figuração em si. A forma como Dalton articula a oposição entre termos no diminutivo com outras palavras, às vezes no aumentativo, é uma estratégia contrastiva que remete ao cômico[12] (amarrado à ironia), como quando o personagem masculino se propõe a pagar a quantia à prostituta, prometendo “*correntinha* dourada para o tornozelo *gorducho*”.

Em seguida, o narrador reflete, em forma de pergunta: “Uma pata choca, já imaginou, de sapatão e correntinha no pé de unha encravada?” (TREVISAN, 1984: p. 85, grifo nosso). As antíteses saltam aos olhos: “correntinha” *versus* “gorducho” e “sapatão”, “prostituta” *versus* “virgem”, o sagrado (Nossa Senhora) *versus* o profano (prostituição). E dão o tom de grotesco e irônico do conto.

O contraste entre sagrado e profano marca as linhas do “Lincha tarado, lincha”. Quando o narrador pede a Dorinha que tire a calcinha, e ela nega, surge uma pergunta que o leitor não identifica a autoria, tamanha a proximidade entre o narrador e o personagem masculino. A pergunta é uma forma de tentar compreender a negação de Dorinha, que está grávida. “Será por que de sete meses?”. O número sete é considerado um dos números sagrados, devido à constante repetição no texto bíblico. É popularmente tido

[12] Avulta aqui, no plano dessa visada irônica, outra marca estilística de Dalton, agora de fundo temático diverso: a opção por objetos cheios de simbologia redutora do indivíduo, que também passa a ser definido – e negativamente – por objetos que o compõem. Essa articulação de Dalton reaparece na descrição do quarto da prostituta, ironicamente considerada como uma virgem:

> Conhece os quartos, todo iguais. O retrato colorido do galã de tevê. Na penteadeira, os elefantes de castigo, tromba na parede. A bendita lampadazinha vermelha. A velha Nossa Senhora de guerra. No limiar o fogoso dragão de língua bífida. Existe quartinho de virgem mais lindo? (TREVISAN, 1984: p. 82).

como o número da perfeição: a semana tem sete dias, o arco-íris tem sete cores, as maravilhas do mundo antigo são sete, as notas musicais são sete etc. A articulação irônica, nesse trecho, está centrada no numeral. Se Dorinha se recusa a tirar a calcinha porque está grávida de sete meses, o número da perfeição não representa plenitude alguma, pelo menos ao anti-herói do conto:

> - Amor, posso pedir mais um?
> Vive de comissão, a coitada.
> - Antes tire a calcinha.
> Na suave penumbra do cinema poeira – há que de anos – os berros selvagens de *Lincha tarado, lincha*. Todos recolhem a mão, já vai acender a luz.
> - Tudo. Menos isso.
> Será por que de sete meses? (TREVISAN, 1984: p. 81, grifos do autor).

O discurso bíblico é retomado quando o anti-herói prevê a recepção que terá em sua própria casa, imaginando a reação da esposa: "Mesmos gritos, mesmo choro, mesmo ranger de dentes" (TREVISAN, 1984: p. 82). A paródia ao texto religioso desloca o choro e o ranger de dentes da passagem do Apocalipse para marcar o fim do mundo conjugal do protagonista. Em outro momento de aproximação entre o sagrado e o profano, o narrador cita a imagem de Nossa Senhora no quarto da prostituta. E, antes de encerrar a descrição, opõe a condição de prostituta à de uma virgem, articulando sua ironia em Dorinha. "Conhece os quartos, todo iguais (...) A bendita lampadazinha vermelha. Existe quartinho de virgem mais lindo?" (TREVISAN, 1984: p. 82). Ironizado, o quarto de Dorinha tem, ainda, uma cama com um "travesseiro imundo" (TREVISAN, 1984: p. 82), enquanto a cama na casa do anti-herói, diferentemente, apresenta conforto e limpeza: "Ele se relaxa gostoso – ó fronha bordada, ó lençol imaculado" (TREVISAN, 1984: p. 86). A repetição do termo "ó", retomada para louvar o cômodo, funciona como uma paródia dos poemas épicos ou dramáticos, em que os autores clássicos invocam suas musas, como, por exemplo, no conhecido trecho da *Divina comédia*, de Dante: "Ó musas, ó altos gênios, ajuda-me! Ó memória que aponta o que vi, agora se verá tu autêntica nobreza!", além de remeter à oração, especialmente à virgem Maria. A paródia irônica nos textos clássicos também ocorre no momento em que o personagem acorda na casa de Dorinha. A noitada de farra, então, é metaforizada em uma espécie de odisseia proustiana: "Ó longa odisseia do boêmio em busca da casa perdida". O papel do herói, que tradicionalmente marca as odisseias, é, portanto, ironizado, já que o conto apresenta o oposto, um anti-herói boêmio e canalha. E, novamente, é a deixa para o leitor se perguntar sobre a autoria dessas metáforas "eruditas", desse jogo intertextual, por vezes simbólico. Os livros de Proust e os poemas clássicos não são literatura popular. Essa

mesma voz que conhece *Em busca do tempo perdido* e ironiza a retórica clássica, vai ao vocabulário "erudito" e à metáfora menos popular ao descrever a performance do personagem masculino, que dança só de cueca e sapato no prostíbulo: um "velhinho audaz do teatro burlesco". Novamente, aí está o criador, atrás das linhas, debochando de suas criaturas. Parece que o narrador não saberia tanto. Quem mais capaz de comparar uma prostituta à esposa, correlacionando-as à Valéria Messalina, imperatriz romana com fama de promíscua, e Cornélia Africana, matrona romana conhecida como "Mãe dos Gracos", lembrada historicamente por suas virtudes e seu caráter? O autor, Dalton, implícito no texto. Por isso mesmo, o ficcionista isola o trecho em que insere os símbolos por meio de um hífen, encerrando a cena erótica que ele acabara de iniciar: "A camisola não tira, simplesmente ergue até a cintura – metade Messalina e metade mãe dos Gracos. Sempre aquém da Maria, essa mais Graco, mais Messalina" (TREVISAN, 1984: p. 84).

Conforme a história é narrada, Dalton vai compondo, em detalhes, uma teia irônica que, aos poucos, ganha complexidade e enriquece a narrativa. Chega a dar dó da prostituta, que, não por acaso, chama-se Dorinha. O laconismo sintático, por vezes intenso, expressa a dureza de uma visão narrativa indisposta a conciliar, a se compadecer. E isso já se nota nas primeiras linhas do conto:

> - Por que [elipse] bebe tanto [elipse], meu bem?
> [elipse] Burrinha demais para entender [elipse]. [elipse] Esteja sóbrio, com ela não fica. No vestido preto de cetina [elipse], a múmia da eguinha do faraó na sua mortalha. [elipse] Cabelo puxado para trás, exibe na testa a estrela perdida da manhã. Essa, ao menos, atende ao seu pedido. A outra [elipse], lá em casa, só para contrariá-lo usa franjinha – e a testa [elipse] ainda mais bonita. Não satisfeita, as filha também [zeugma] de franjinha (TREVISAN, 1984: p. 80).
>
> [elipse] Tornasse a casa às cinco da manhã ou ao meio-dia, a cena [elipse] uma só. [elipse] Mesmos gritos, [elipse] mesmo choro, [elipse] mesmo ranger de dentes. O fim do mundo com um berro? Antes com [elipse] suspiro de gozo (TREVISAN, 1984: p. 82).
>
> Aos bordos pela rua [elipse], cuidoso de não a olhar. Conhece os quartos [elipse] todos iguais. O retrato colorido do galã da tevê. Na penteadeira [elipse] os elefantes de castigo, tromba [elipse] na parede. A velha Nossa Senhora Aparecida de guerra. No limiar [elipse] o fogoso dragão de língua bífida (TREVISAN, 1984: p. 82).

A apropriação de elipses e zeugmas, além de deixar o texto mais conciso, é uma das estratégias narrativas para Dalton atingir o silêncio. Em vez do dito, a sugestão, um procedimento retórico particularmente poético. Marcas recorrentes do ficcionista, as eslipses e zeugmas aparecem em diversos momentos de *Contos eróticos* (1984).

> [elipse] Falava tanto e tão depressa [elipse], a voz pastosa de saliva. [elipse] Acendi um cigarro [elipse] – não é que os dedos tremiam? [elipse] Perguntou se ela me provocara, mas não respondi. [elipse] Compreendia muito bem [elipse], a mulher sem piedade enlouquece um pobre moço. [elipse] Capaz de matar a loira de olho pérfido (TREVISAN, 1984: p. 10).
>
> - Ai, o senhor me perde. [elipse] Antes a morte! (TREVISAN, 1984: p. 16).
>
> A igreja [elipse] quase deserta [elipse], imagens cobertas de pano roxo. Sem se persignar, Nelsinho avançou pela nave [elipse], o ranger da areia debaixo do sapato. [elipse] Arriado de sua cruz [elipse], ali o velho Cristo [elipse], entre quatro círios acesos. No banco [elipse] as megeras [elipse], véu preto e preta mantilha [elipse], olho à sombra da mão na testa (TREVISAN, 1984: p. 20).

2.2 Rito erótico e retórica poética

Na primeira antologia, a descrição da fisiologia sexual se dá em geral no momento em que o ato erótico acontece. Há poucos casos de metaforização da nudez antecipando o ato sexual, se comparado com *Ah, é?* (1994) e a antologia mais recente.

> Em troca, renunciando aos míseros consolos da solidão, poderia abrir-lhe as portas do paraíso (TREVISAN, 1984: p. 18).
>
> Abriu-lhe as pernas com o joelho. Da posição difícil, o braço torto, formiga na mão. Guloso chupava no seio o leite da carência afetiva. Beijou no rosto duas asas piscantes de borboleta. Depois o sovaco lisinho da tia Lili frestada no banho (TREVISAN, 1984: p. 70).
>
> - O meu seio que tanto elogiou não é firme?
> Ele espreme displicente um depois outro.
> - Duas pedras. Tão duros! (TREVISAN, 1984: p.35).
>
> - Nunca vi... Seinho tão lindo.
> Entre um e outro, não sabia qual:
> - Se aperto, sai leitinho? Aqui eu mato a sede. Ó broinha de fubá mimosa (TREVISAN, 1984: p. 62).
>
> Essa pérola de tua concha nacarada (TREVISAN, 1984: p. 108).

A cena sexual, na primeira antologia, é distorcida em diferentes imagens quase sempre risíveis, vez ou outra resultando na zoomorfização da relação – daí o efeito grotesco do texto:

> - Você acaba comigo. Vou ter um ataque.
> Enterrando as patinhas, mosca se afogando na compoteira de ambrosia:
> - Não. Você me mata. Não faça isso (TREVISAN, 1984: p. 62).

> Não é que flutuava acima do lençol? Submissa, ela seguia as instruções, com algum espanto (TREVISAN, 1984: p. 52).
>
> Em vez de beijar, apanhou com dois dedos, botou na boca. E quedou-se, olho aberto (TREVISAN, 1984: p. 71).
>
> E viu mesmo o fero dragão vermelho tatalando a asa e cuspindo fogo na língua bífida (TREVISAN, 1984: p. 72).
>
> Com este dedinho titilo o clitóris – o Abre-te Sésamo de tua gruta do prazer (TREVISAN, 1984: p. 108).
>
> Sabe o que é... Como direi? A maior homenagem que o homem presta à mulher. Já descrita no Cântico dos Cânticos. De joelho e mão posta. Uma asa trêmula de borboleta, já sentiu? Desde o biquinho do seio, correndo no umbigo, até as voltas de tuas coxas. No abismo de rosas um turbilhão de beijos loucos. Entende, meu bem? (TREVISAN, 1984: p. 108).
>
> De mansinho ela mordisca o lábio e titila de leve com a língua. Morcego da loucura na nuca, a cimitarra do delírio rasga-lhe o ventre (TREVISAN, 1984: p. 43).
>
> O quarto estremecia com a passagem atropeladora do trem: é o trem ou sou eu, suspenso a dois palmos do colchão? (TREVISAN, 1984: p. 53).
>
> Era tarde: ligeiro a cavalgava dominando os frágeis punhos (TREVISAN, 1984: p. 61).

As mulheres de Dalton raramente atingem o orgasmo nessa primeira antologia, algumas até desconhecem a sensação de chegar ao ápice da relação. O gozo é quase uma exclusividade do homem. Cabe a ele explicar à mulher como é: “A mulher que atinge o fim, meu bem, abre as portas do paraíso. Vê Adão e Eva nus. Eva sem a folha de parreira. Do Adão nem quero falar” (TREVISAN, 1984: p. 107). O homem comanda. A mulher, por sua vez, obedece. Quando a personagem feminina é narradora, o sexo sempre é sentido como algo negativo: à força, em “Dinorá, moça do prazer”, grotesco, em “A noite da paixão”, conto em que a mulher atinge, em rara passagem, o ápice sexual: “Um grito selvagem de triunfo, beijava-o possessa, olho aberto. Ele apertou a pálpebra, não ver a careta diabólica de gozo” (TREVISAN, 1984: p. 27).

Dalton tem uma forma peculiar de falar sobre sexo, sem se prender às simples descrições do fato. O uso dos diminutivos, as situações contrastivas, as metáforas risíveis e os interdiscursos (bíblicos e literários, basicamente) são alguns dos recursos mais explorados na retórica erótica da primeira antologia.

Em algumas passagens dos contos, constatamos o discurso indireto livre. Essa técnica discursiva é bastante comum em Dalton. Berta Waldman (1989: p. 26) viu nessa prática uma “irresponsabilidade” com relação ao que se fala nas narrativas: o narrador se

identifica de tal forma com um personagem que não fica claro ao leitor quem é o emissor de determinadas informações. A mistura de vozes confunde a pessoa da fala erótica, o que compromete, no discurso erótico, mesmo o narrador heterodiegético, que vira cúmplice do erotismo, de sua visão, com suas consequências, como a visada irônica.

> Descansa a mão na curva deliciosa do joelho. Epa, já se põe de pé.
> - Está arisca.
> Ah, desgracida... Todo esse discurso de arara bêbada. Quantos anos corre atrás de menina arisca? (TREVISAN, 1984: p. 34).

Aquela "irresponsabilidade", esse tratamento difuso de vozes intercambiando-se, que Waldman (1989) notou, uma das características de Dalton, diminuirá na antologia *Novos contos eróticos* (2013). Na coletânea mais recente, em que predominam as narrativas em primeira pessoa, os personagens atuam como narradores e expõem, eles mesmos, seus sentimentos, quase sempre saudosistas, recordando um amor e seus encontros sexuais. Os contos de até 1984 têm inserções líricas consideravelmente menores em relação às histórias de *Novos contos eróticos* (2013) e exploram os enredos um pouco além do envolvimento amoroso e sexual dos personagens. As mulheres são sempre submissas, como em "A doce inimiga", e nem se dão conta disso. Sobram, em alguns momentos, metáforas para situações que não são eróticas. Já vimos como se dá a inserção lírica nas narrativas formadas por diálogos, em *Contos eróticos* (1984). Nos demais contos, a hibridação do discurso prosaico com o discurso da poesia surge na voz do narrador, quase sempre em terceira pessoa.

Nessa primeira antologia, Dalton parece buscar o inenarrável, o impensado, na gana de escrever de uma forma inédita sobre assuntos já abordados: apropria-se dos clichês, não retrata o sexo "seriamente" e zomba dos rituais eróticos. Metido no papel de voyeur, o leitor dá de cara com descrições de sexo que ora funcionam como recurso cômico, ora poético, ora estrategicamente como uma mistura de ambos: "O humor é uma das maiores armas da poesia", já escreveu Octávio Paz (1982: p. 48). Essas estratégias aparecem na outra antologia, mas o desempenho poético intensifica-se, alcançando por vezes a condição *substantiva*.

Com o tempo, Dalton expandiu a nudez e a descrição do sexo em seus contos, o que os tornaram mais líricos, e focou as histórias no relacionamento sexual dos casais, minimizando o interesse por outros temas: é o que se nota ao comparar os *Contos eróticos* (1984) com os *Novos contos eróticos* (2013). Sem palavras de baixo calão, a antologia de 1984 hoje não choca o leitor mais puritano, diferentemente da antologia recente, que

chegou, inclusive, a ser proibida em alguns colégios brasileiros. Entre os textos presentes nesta antologia (representantes de uma proposta criativa nova), e aqueles da antologia anterior (passadistas, de certo modo), temos a experiência radical de *Ah, é?* (1994). Com ela, podemos falar em um novo Dalton.

3. MUDANÇA DE RUMO: *AH, É?* (1994)

Em *Ah, é?* (1994), há 187 textos, desde contos na forma "dramática" (dialógica), até epigramas e aforismos. São textos concisos, nomeados apenas com números de 1 a 187. Do total, 91 abordam a questão do erotismo, enquanto os outros 96 são dedicados a outros temas, como a velhice, a violência urbana, a natureza, entre outros. Interessam, aqui, aqueles 91.

Os contos eróticos não incidem no jargão tido como vulgar, ou grosseiro, o que mostra ainda certa contenção linguística. Isso, contudo, não implica uma guinada da visão cética para a romântica. A figuração, a ironia mesmo sem o glossário do calão, continua a desmerecer o fato erótico. Há, também, um franco contato com a poeticidade.

Para Marquêa (2008: p. 22), a partir da década de oitenta surge na obra de Dalton "uma visão liricizante do mundo (...) coisa antes impensada". O encontro do ficcionista curitibano com a poesia teria acontecido "à revelia do autor", que estaria em um "novo ambiente de significação", em "um momento de trégua, para um pouco de descanso". Segundo Marquêa,

> o trabalho com a linguagem que vai perdendo aos poucos a conexão com a articulação da prosa, da narrativa corrente, provoca o encontro com a poesia. Por ter caminhado rumo à síntese, o autor ganhou controle sobre a palavra, mas o perdeu sobre a narrativa (MARQUÊA, 2008: p. 22).

Fortemente embasada em Berta Waldman, Marquêa (2008) propõe atualizar o "discurso-vampiro" – a "construção do vazio" concebida por Waldman, e tanto criticada por Wilson Martins. Quando Dalton deixa de adotar esse tipo como personagem e tema, de acordo com Marquêa a partir de *Lincha tarado* (1980), o "Vampiro" passa a encarnar a conduta estilística do contista, que fica ainda mais econômica, concisa.

Marquêa usa a metáfora vampiresca ao afirmar que "a poesia se afirma no momento em que a linguagem entra no seu processo de vampirização[13]. A concisão

[13] Sustentar a metáfora do "Vampiro" relacionando-a constantemente ao processo literário de Dalton, como fez

perseguida pelo autor, a fragmentação discursiva e a vontade de silêncio que brotam na fonte da fragmentação vão instaurando sub-repticiamente a poesia".

Antes dos primeiros haicais, publicados em *Lincha tarado* (1980), Dalton já havia publicado diversos contos concisos em que também explorava a "ideia de configuração configurada na página" (MARQUÊA, 2008: p. 40), mas sem batizá-los, até então, de "haicais".

> Em livros anteriores, o procedimento do fragmentário era utilizado apenas como recurso para efetivar o tipo de narrativa na sua forma adequada como a sucessão de bilhetes enviados em "Ismênia, moça donzela" de MP, onde a moça escreve uma série de bilhetes ao namorado que a abandonou. Nessa produção, anterior à década de 80, a ideia do fragmento será gestada, tanto na disposição gráfica do texto na página quanto, no interior da própria construção discursiva, como podemos observar no livro *A faca no coração* (FC), publicado em 1975 (MARQUÊA, 2008: p. 42).

Muitas vezes, os contos mínimos publicados nos últimos livros do autor "são frases retiradas de contos mais longos e, que ao serem isoladas na página, vêm-se banhadas de uma luz completamente nova, que reflete e reordena toda a sua força, tragicidade e ironia" (MARQUÊA, 2008: p. 120). Para a pesquisadora, é a partir de *234* (1997) que Dalton recorre à poesia, recurso que até pouco tempo era "impensável" (MARQUÊA, 2008: p. 46) em sua obra. Os textos "a cigarra anuncia o incêndio de uma rosa vermelhííísima" – metáfora da chegada da primavera –, "uma nuvenzinha branca enxuga no arame do varal" – o dia amanhecendo –, e "bolem na vidraça uns dedos tiritantes de frio" – a chuva –, abordariam a natureza sob uma nova perspectiva. Segundo Marquêa,

> a natureza entra na obra, não mais para compor o ambiente do vampiro, mas para dar fluência, limpar as teias de aranha do seu habitat e introduzi-lo numa vida normal. A poesia, como a arte de definir pela indefinição, explica pelo silêncio como se brinca com a mágoa do mundo e a atração da morte. A natureza é o alvo e o palco acertados pelo silêncio (MARQUÊA, 2008: p. 123).

As coletâneas *Ah, é?* (1994) e *234* (1997), que reúnem textos com uma concisão

---

Waldman (1989), leva Marquêa (2008: p. 125) a fazer algumas observações talvez um pouco arriscadas. Sobre a poesia na literatura de Dalton, a autora retoma a desgastada metáfora vampiresca e defende que "o vampiro foi seduzido pela linguagem e capturado pela palavra poética. A poesia chega, à revelia do autor, e entra pelas portas da frente sem que ele perceba". Até aceitamos que a sedução estilística e estrutural corresponde a uma postura vampiresca, mas refutamos a tese dessa suposta irresponsabilidade do autor insinuada pela tratadista. É difícil imaginar que um criador tão minucioso e cuidadoso como Dalton não pudesse prever os desdobramentos e o resultado de seu próprio texto.

radical, apresentariam uma perspectiva mais otimista na literatura de Dalton, resultado, para Marquêa, da presença poética.

> Os fragmentos alcançaram a frase curta que dispõe na página abordando de forma intensa a realidade da vida. Se essa literatura ficou mais otimista, embora em nenhum momento abandone o projeto realista inicial, é pelo corte poético. A poesia, por ser a arte da concisão por excelência, dá um colorido antes impensado na obra do autor (MARQUÊA, 2008: p. 46).

3.1 Poesia: alcance maior

Em *Ah, é?*, há textos, poucos, afastados da poeticidade discursiva (explícita), das formas categoriais da tradição lírica, como no texto "54" (TREVISAN, 1994: p. 43):

> Você pode contar nos dedos as pequenas coisas da vida: o azedinho da pitanga na língua do menino, a figurinha premiada de bala Zequinha, um e outro conto de Tchecov, o canto da corruíra bem cedo, o perfume da glicínia debaixo da janela, o êxtase do primeiro porrinho, o beijo com gosto de bolacha Maria e geleia de uva, um corpo nu de mulher.

Não há, no texto, narratividade, pelo menos aquele que faz, por exemplo, um conto tradicional. Embora não apareça uma retórica específica da poesia, há, contudo, uma poesia que surge a partir da emotividade, das lembranças das mitologias da infância e da juventude. O erotismo, no beijo e no corpo nu de mulher, também compõe a confissão, que é poética em si mesma.

Para além da temática erótica, ocorre a configuração poética em outros temas, a atestar, independentemente do fato erótico, que a intensificação da poesia, em Dalton, a partir de *Ah, é?*, alcança assuntos variados. Imagens do cotidiano não erótico também servem como material literário, como local de figuração. O olhar de cronista de Dalton, capaz de perceber poeticamente a delicadeza em cada mínima cena do cotidiano, se mostra em alguns textos sobre idosos, sobre a relação de um menino com o cachorro, sobre uma noite de insônia, todos eles suscetíveis de serem "sentidos" como poemas (epigrama, haicai).

> Tiritando ao sol, pires perdido sem xícara, o viúvo chupa deliciado uma bala azedinha (TREVISAN, 1994: p. 7).

> A velha insônia tossiu três da manhã (TREVISAN, 1994: p. 108).

> O cão olha para o menino: o sol que move a lua, os planetas – e o seu rabinho (TREVISAN, p. 1994: p. 64).

Topi: o som de um só rabinho que bate palmas (TREVISAN, p. 1994: p. 79).

Nesses textos, em que o erotismo se ausenta, não há o grotesco, o submundo de personagens marginais. A velha insônia que tosse de manhã é metaforizada de uma forma graciosa. Também gracioso, o viúvo se deleita saboreando a bala azedinha, debaixo do sol. Sua felicidade, porém, parece incompleta, visto que é comparado, pelo narrador, a um "pires perdido sem xícara": uma metáfora inusitada e bem-humorada da solidão. Não há, aqui, as tantas guerras conjugais que costumam marcar as conturbadas relações amorosas da maioria dos personagens de Dalton. O menino que brinca com o cachorro e a alegria do cachorro Topi, concisamente definida como "o som de um só rabinho que bate palmas", comprovam a diferença dos textos do ficcionista curitibano, que costumava, até *Ah, é?* (1994), abordar nas narrativas as figuras "da face mais trágica da miséria humana no sentido mais material do termo" (MARQUÊA, 2008: p. 2013). Insistamos um pouco mais no plano dessa mudança considerando ainda a expansão da figuração a outros temas que não o erótico.

Ezra Pound afirma que há três modos retóricos para "carregar de energia" a poesia: a fanopeia é composta basicamente por metáforas, imagens, e comparações; a melopeia, por música – seja ela dissonante ou antimúsica; e a logopeia, por sua vez, ocorre quando há o predomínio da "dança entre as palavras" (PIGNATARI, 1977: p. 35). A fanopeia surge por meio da inserção de alegorias e de imagens, destacando os aspectos visuais: "solta do pessegueiro a folha seca volteia sem cair no chão – um pardal" (TREVISAN, 1994: p. 16). Concernente aos elementos musicais que caracterizam a melopeia, podemos notar a preocupação de Dalton em diversos momentos de *Ah, é?* (1994), como no texto "116": "a CHUva soVIna CONta e reCONta SUas moEdas nas LAtas do quinTAL" (TREVISAN, 1994: p. 82, grifos nosso). A música, no caso o compasso, o ritmo, além de enriquecer o texto, colabora para o produção de sentido das palavras. A forma como as sílabas tônicas graves e agudas são distribuídas na frase, sobressaindo-se e intercalando-se às sílabas átonas, sugere a musicalidade dos próprios pingos da chuva a cair nas latas do quintal. Elaborado cuidadosamente, o ritmo do texto revela o cuidado do autor em seu processo de escrita: som e sentido se completam, produzindo, juntos, a imagem. "O ritmo está ligado intimamente à ideia de alternância: alternância de som e silêncio; de graves e agudos; de tônicas e átonas; de longas e breves, - em combinações variadas" (CANDIDO, 1996: p. 46). Já a logopeia, "dança entre as palavras", é o resultado da combinação da forma e do conteúdo

das palavras, que eleva a obra pela capacidade de sua beleza estética, como no texto "68". Devido às três metáforas no texto ("doce inimiga", "brasa viva", "agulha de gelo"), marcados pela antítese e pela elipse, o leitor provavelmente terá de voltar para uma segunda leitura, se quiser compreender a intenção do ficcionista, escrevendo sobre cachaça ou pinga: "cada vez que você engole, a doce inimiga dói, brasa viva e agulha de gelo" (TREVISAN, 1994: p. 53). Dalton, ao explorar sua retórica poética, faz uso dos três modos abordados por Pound.

Segundo Marquêa (2008), há, em Dalton, o desejo de afirmar uma visão multifacetada do mundo, explorando o diverso e o plural, a partir de um único objeto assegurado pela literatura. Para comprovar sua ideia, a pesquisadora cita o texto "70": "No carnaval das ilusões perdidas, você faz tua fantasia de luxo com treze mil e uma asinhas de mosca..." (TREVISAN, 1994: p. 70). Nesse "conto mínimo", a multiplicidade reside na metáfora das treze e mil e uma asinhas de mosca.

> Há um lirismo de contenção nesse conto que não é regra na obra de Dalton Trevisan, bastante moderno, no sentido de conjugar o mau gosto das asas de mosca com a fantasia de um carnaval virtual das ilusões perdidas. A festa em que tudo é permitido alarga o campo das ações, que dentro desse tempo sagrado já não prescreve leis ordinariamente observadas (MARQUÊA, 2008: p. 85).

Para a pesquisadora, o conto define o que é a literatura para Dalton: o universo marginal, tema da narrativa, ganha nobreza por se tornar parte de um campo cultural que considera o feio e o grotesco como material legítimo da arte. E há, ainda, outra imagem que confirma a ideia de que o texto pode ser considerado modelar na obra de Dalton: "A citação d'*As mil e uma noites* se multiplica indefinidamente nas treze mil e uma asinhas de mosca. O autor assim reafirma que dentro do contar não há outro caminho a não ser desdobrar sempre a ilusão de que se dizem coisas novas" (WALDMAN, 2008: p. 85).

Quando fala sobre a natureza, Dalton também recorre à poesia e ao humor em *Ah, é?*, como vimos anteriormente no texto da chuva, que, humanizada, contava e recontava as moedas nas latas do quintal. Há, ainda, metáforas da natureza sem a influência do humor: "Bolem na vidraça uns dedos tiritantes de frio – a chuva" passa uma imagem melancólica do fenômeno atmosférico. Metaforizado em folha seca, o pássaro de Dalton (TREVISAN, 1994: p. 16) difere-se da vegetação morta ao alçar voo, antes de chegar ao solo: "Solta do pessegueiro a folha seca volteia sem cair no chão – um pardal". Os dois textos são dominados pela retórica poética e se aproximam da definição que

Marquêa (2008: p. 23) faz sobre a relação da poesia com a natureza nos textos de Dalton.

> A poesia, como a arte da concisão por excelência, como criação e produção de imagens, como princípio que organiza o discurso de maneira diferente do discurso ficcional, permite a personificação dos fenômenos da natureza. Numa esfera discursiva em que se convencionaram as relações entre pessoas, em primeiro plano, a natureza entre para reafirmar que o alvo continua sendo os desejos e a nostalgia experimentados pela condição humana.

Como os textos são fragmentados, há momentos em que o leitor parece ser desafiado a decodificar as metáforas: "Corta essa, cara. De que serve fazer bem uma gaiola se nenhum passarinho quer entrar?" (TREVISAN, 1994: p. 108). Ou, então: "Desista, cara. Já tentou riscar no papel o voo fácil da corruíra catando ao vento ossinho de borboleta?" (TREVISAN, 1994: p. 43). São aforismos, na linha dos haicais brasileiros, que não chegam a compor um conto. A corruíra, com seu jogo fônico de vogais fechadas e abertas, é seguida do verbo "catar" conjugado no infinitivo, estabelecendo, assim, a repetição da consoante "c" e resultando no elemento musical do texto. A presença do silêncio, que marca esses dois aforismos e praticamente todos os textos de *Ah, é?*, também é relevante para a literatura de Dalton, conforme já salientaram Wilson Martins, Miguel Sanches Neto, José Castello e Berta Waldman.

> O autor elegeu o caminho de formalização que compõe perfeita analogia com a matéria que trata, a ponto de constituir o *discurso-vampiro*, isto é, a narrativa cuja meta é o silêncio, espaço onde as pessoas se destroem, onde os vampiros vivem. Apontando para a palavra única, para a pausa, Dalton Trevisan constrói no discurso a imagem que conta ela mesma a história que pretende se apagar, desaparecer, para deixar em seu lugar simplesmente o que designa e, desse modo, quem sabe, revelar com maior ênfase, sem a mediação da palavra, a realidade vampirizada (WALDMAN, 1989: p. 13, grifo do autor).

Ainda há, em *Ah, é?*, o ineditismo e a transposição que Milliet (1950: p. 153) notou em *Sete anos de pastor*: "imagens que invejo pelo ineditismo e a justeza surrealista da transposição". Mas, agora, há uma mudança significativa. O que Dalton faz em *Ah, é?* soa radicalmente diferente dos outros livros: ele vai contra a noção mais tradicional de conto e se apropria do discurso da poesia mais francamente – utilizado, ainda que em menor grau, durante toda a sua trajetória literária. Ao leitor desacostumado com suas ironias, Dalton parece ter se apropriado do que Borges chamou de "convicção na poesia". Os elementos líricos, que antes serviam para o humor, o grotesco, sugeririam, então, a transmissão dos sentimentos do autor, como nas delicadas metáforas da natureza, da corruíra

que, quando canta, muda toda a paisagem. “Somos levados a sentir que ele foi tocado pelo pôr-do-sol, que precisava daquela metáfora para nos transmitir os seus sentimentos” (BORGES, 2001: p. 100).

A “convicção na poesia” é, para Borges, uma das diferenças entre a prosa e a poesia. No primeiro gênero, o trabalho do autor é fazer com que o leitor creia no personagem que está no romance ou no conto. Na poesia, porém, “o que realmente importa é o fato de acharmos que elas (as metáforas) correspondem à emoção do autor”. Porém, tudo faz parte de um complexo processo irônico nos textos de Dalton, que sempre retrata o sexo e os envolvidos com desmerecimento, escarnecendo-os, satirizando-os. Isso constatamos também em *Ah, é?*, apesar do lirismo idílico presente em textos como o que apresentamos. Centremos a atenção nas formulações poéticas presentes nas configurações eróticas.

Notamos uma radical mudança para o poético já no texto “1”, do *Ah, é?*, composto apenas por um aforismo: “O amor é uma corruíra no jardim – de repente ela canta e muda toda a paisagem” (TREVISAN, 1994: p. 5). Este sinal que se diria romântico parece seguir na contramão da escrita de Dalton, que, conforme Castello (1999: p. 241), retrata um “mundo sempre impuro, baixo, infame, (...) atravessado pela miséria e pela grosseria, emporcalhado pela avareza, (...) lamentável e repugnante”. Além de supostamente escapar desse universo disfórico, o autor põe em xeque a estrutura tradicional do conto, que, para alguns teóricos, pressupõe tradicionalmente, em termos simples, começo, meio, fim, ou, mais detalhadamente, equilíbrio – nó –, peripécias, clímax, desfecho, reequilíbrio. O ficcionista limita-se a uma única metáfora. Para o leitor que não conhece Dalton e que esbarra na imagem da corruíra, do jardim, do canto, há a sensação de que o ficcionista se entrega a uma perspectiva romântica – fato que seria inédito em sua trajetória literária. Mas se considerarmos as “arestas da ironia” de que fala Hutcheon (2000), compreendendo os contextos do enunciado original e do enunciado de *Ah, é?* (1994), podemos chegar à tonalidade irônica.

Originalmente, o trecho da corruíra fazia parte do conto “A faca no coração”, do livro homônimo, de 1975. Nele – escrito em forma de diálogos –, João lamenta ter sido deixado pela mulher, Maria. “O amor é uma faca no coração, cada dia se enterra mais fundo para que não deixe de sangrar” (TREVISAN, 1975: p. 99). Citando provas de amor banais, afirma que jamais bebeu um copo de água sem oferecer metade à esposa e que, à noite, o cobertor era todo dela. Lamenta ainda o fato de os três filhos não gostarem dele. A fala de João bem como sua figura são patéticas. O personagem usa óculos com lentes

rachadas e uma "gravata fúnebre" (TREVISAN, 1975: p. 101). João é aconselhado a encontrar outra companheira: "Quanta mulher, João. Uma viúva, uma desquitada infeliz, tanta professora bonitinha" (TREVISAN, 1975: p. 101). Essas e outras situações soam como ironia apenas para o leitor, pois os personagens não percebem. A partir daí, João, que até então relembrava a ex-mulher, se interessa por uma viúva: "trinta anos mais nova. *Apetitosa*" (TREVISAN, 1975: p. 101, grifo nosso). Sua intenção é unicamente sexual. E o conto, em seguida, termina com a metáfora da corruíra no jardim fazendo oposição à metáfora inicial da faca no coração: "Acho que me engracei pela viuvinha. O amor é uma corruíra no jardim – de repente ele canta e muda toda paisagem" (TREVISAN, 1975: p. 102). A facilidade com que João se interessa pela viúva poria em dúvida a questão da veracidade de seu profundo amor por Maria. O contraste irônico salta aos olhos. João pode não ser tão coitado como quer fazer passar. A princípio, a metáfora da corruíra está originalmente inserida em um contexto altamente irônico, que envolve infidelidade, erotismo e guerra conjugal.

Agora, em *Ah, é?* (1994), descontextualizada, a metáfora ganha outras possibilidades interpretativas, distanciada do tom derrotista e lamentoso de João. Transformada num aforismo poético, deixa abrirem-se mais amplamente suas sugestões polissêmicas, que podem induzir o leitor à ideia de perspectiva romântica. É o que sugere Marquêa (2008) quando admite essa infusão poética como sinal de mudança criativa. Mas, considerando toda a coletânea, e mesmo as outras, a impressão de romantismo parece não se firmar. Vale, para o aforismo metafórico do primeiro "conto", o que diz Borges (2001: p. 26) sobre a poesia ("expressão do belo por meio de palavras habilmente entretecidas"). Não há como ignorar, de fato, a presença dela na metáfora da corruíra no jardim, que canta e dá novo significado ao sentimento, à vida: "todos sabemos onde encontrar poesia. E quando ela chega, sente-se seu toque, aquela comichão própria da poesia" (BORGES, 2001: p. 27). A ironia, ausente aqui, não interfere no sentido positivo dessa metáfora.

Para Cassiano Ricardo (1953: p. 25), a função da metáfora é "ajudar o autor e o leitor a evocar uma coisa não conhecida, ou um sentimento difícil de descrever, recorrendo à sua semelhança com objetos conhecidos". Ora, se essa metáfora com a imagem da corruíra no jardim tivesse sido escrita por Manoel de Barros, em *Compêndio para uso dos pássaros* (1960), por exemplo, dificilmente teríamos uma interpretação erótica do aforismo, ao menos o erotismo da obscenidade. Afinal, a metáfora é uma estratégia para verbalizar situações difíceis de serem descritas, como o amor. Em outros momentos, não

custa lembrar, Dalton, ao se apropriar da mesma estratégia usada pelos poetas, está organizando sua articulação irônica.

O amor em *Ah, é?* (1994), ao contrário do que sugere o aforismo inicial da corruíra, evita a perspectiva romântica. Há momentos em que o contraste irônico modifica explicitamente essa visão, desvirtuada pelo erotismo disfórico, como no texto "128": "Amor – ó lírio ó petúnia ó rosa que perfumam *no escuro o quarto vazio*" (TREVISAN, 1994: p. 91, grifo nosso). No texto "87", o amor é retratado por uma metáfora inchada de erótico: "Uma sanguessuga das gordas é o teu amor, grudada na minha nuca" (TREVISAN, 1994: p. 64). No conto "80", em "do meu coração ela fez almofada furadinha de alfinetes" (TREVISAN, 1994: p. 60), o jogo antitético está em uma única palavra – "furadinha" – reverberando comicidade irônica. Em outro conto, sacana e calhorda, o narrador justifica, cordialmente, o seu pedido de silêncio à pessoa amada: "não fale, amor. Cada palavra, um beijo a menos" (TREVISAN, 1994: p. 65). O que de fato importa são os beijos, o envolvimento físico. Nada mais. Assim, e de modo geral, o ficcionista curitibano encara o amor e seus praticantes: ironizando-os. Logo, a guinada poética, a figuração – tão intensa nessa coletânea – não parecem suficientes para mudar a visão disfórica do fato erótico.

Recorrentes na literatura do ficcionista curitibano, os símbolos, aliados à ironia, funcionam em *Ah, é?* (1994) como estratégias do recurso cômico. A sensação dessa imagética (espécie de ampliação do projeto de leitura da metáfora) acontece quando ampliamos nosso campo de visão textual (considerando, por exemplo, partes maiores dos textos). É o que acontece de ordinário na interpretação alegórica. Os contos de Dalton forçam essa expansão interpretativa pela variedade de sugestões, como nos jogos intertextuais. Dalton retoma no texto "5" o lendário encontro do filósofo Diógenes de Sinope, o cínico, com Alexandre, o Grande. De acordo com a lenda, o bravo conquistador de terras teria se aproximado da morada do filósofo, que, conhecido por pregar o desapego às coisas materiais, residia em um barril. Admirador de Diógenes, Alexandre teria perguntado ao filósofo algo como: "o que você quer que eu te dê?". E, devido à posição em que estava o rei da Macedônia, tampando os raios de sol que chegavam ao barril, Diógenes teria apontando para o sol e respondido: "Que não me tires o que não me podes dar".

No conto de Dalton, essa simbologia ironiza a situação de um sujeito de quarenta anos que pouco se importa com suas condições financeiras, com ambições, com o futuro, submerso em uma rotina mesquinha. "Aos quarenta anos você pede menos que Diógenes,

nem reclama da sombra de Alexandre na soleira do tonel" (TREVISAN, 1994: p. 8). Se o leitor não tem conhecimento do mito, o texto de Dalton parece um pouco desconexo. Esse é um dos problemas quando a ironia se apresenta: a dependência da comunidade discursiva em relação às informações externas. O símbolo se junta à ironia, que não é apenas uma comunicação intersubjetiva (falante e ouvinte). Com a ironia, é preciso avaliar as relações dinâmicas entre o texto, o dito ironista, as circunstâncias que compõem a situação e o interpretador (HUTCHEON, 2000: p. 21).

Neste sentido, a ficção de Dalton, e em especial aquela posterior a 1994, amplia a demanda figurativa, poética. A articulação figurativa no texto "5" é semelhante à do texto "99": "Com a mulher e os filhos no barraco de duas peças você não é menos reinador que o césar Tibério na ilha de Capri" (TREVISAN, 1994: p. 71). A comparação é com o imperador romano, que em 26 d.C retirou-se para a ilha na costa da Campânia, longe de Roma, transformando o local em novo centro do poder. A ironia, no texto, está no contraste das realidades entre a luxuosa morada do imperador e "você", narratário que espelha a situação do personagem, um sujeito que "reina", com a mulher e os filhos, num "barraco de duas peças".

O texto apresenta ao leitor um convite à cumplicidade: "aos quarenta anos você pede menos que..." e "você não é menos reinador...". De sua parte, o autor se mostra, se impõe. As referências históricas (Alexandre, Diógenes, Tibério) dificilmente fariam parte do conhecimento dos personagens miseráveis, marginais e das classes baixas que compõem boa parte da literatura de Dalton. Até soaria inverossímil tal remissão. Com essas inserções, há uma mudança de status em relação a alguns contos de *Ah, é?* (1994), e cabe ao leitor real indagar-se quem, afinal de contas, é o responsável por esse tipo de conteúdo erudito. Por meio do narrador, de quem então se aproxima, o próprio Dalton parece articular sua presença no texto, impressão que se reforça por essas metáforas e símbolos com pretensões irônicas.

Retornando ao texto "5", notamos que, como metáforas, pedir menos do que Diógenes e aceitar a sombra de Alexandre podem ser interpretadas como uma série de coisas. Devido à insistência do ficcionista em se dedicar ao tema erótico em *Ah, é?* (1994), podemos considerar as metáforas como uma remissão à relação sexual: acomodada, sem qualquer regalia, miserável. Daí o sentido da ironia no discurso de Dalton.

Em alguns contos eróticos de *Ah, é?*, Dalton costuma arquitetar suas narrativas por situações de contrastes, como no texto "10". Narrado em primeira pessoa, no passado, o texto

mostra um garoto que, em seu aniversário de dez anos, ganha um pote de balas Zequinha. Com o presente em mãos, o menino vai até à cozinha à procura da copeira, que tem "o dobro da idade e tamanho":

> Quer uma bala, Ana? *Quero*. 'Então levante o vestido.' Ela ergueu um tantinho – e eu fui dando bala. Acima da covinha do joelho uma nesga imaculada. Em grande aflição: 'Levante mais um pouquinho.' Ai, se pudesse ver a calcinha. Com a lata cheia de balas, um colibri nanico nas asas da luxúria (TREVISAN, 1994: p. 11, grifo do autor).

A preferência pelas palavras no diminutivo, que podem indicar carinho, também indicam excitação ironizada (pelo autor). Como o garoto foi presenteado com uma lata de balas, podemos observar que não se trata de um personagem de uma classe desfavorecida, e que têm condições até para se impor com o presente, a ponto de negociar para ver as belezas da moça. O papel da criança, em sua tensão sexual, é ironizada na metáfora de um pássaro: "Com a lata cheia de balas, um colibri nanico nas asas da luxúria".

Podemos notar, também, a elipse de verbos e substantivos dominando o texto "10". Nas dezesseis linhas do conto, há trezes elipses de verbos, substantivos e pronomes, além de uma ocorrência da zeugma, em que se omite um termo (o substantivo "lado") em razão do recente uso dele:

> No aniversário dos dez anos [elipse], o melhor presente [elipse]: uma lata de balas Zequinha. Fui para a cozinha atrás da copeira [elipse], o dobro da idade e tamanho. "Quer uma bala, Ana?" Quero. "Então levante o vestido." Ela ergueu um tantinho [elipse] – e eu fui dando bala. Acima da covinha do joelho [elipse] uma nesga imaculada. Em grande aflição [elipse]: "Levante mais um pouquinho." Ai, se [elipse] pudesse ver a calcinha. Com a lata cheia de balas [elipse], um colibri nanico nas asas da luxúria. A Ana [elipse] descalça no terreiro, eu [elipse] no degrau da escada. [elipse] Boca da noite, o lampião da cozinha alumiava as pernas, ela suspendia o vestido com a mão esquerda, [elipse] um lado mais que o outro [zeugma] – nunca verás [elipse], criança. Sim, eu vi [elipse]: duas coxas inteiras, fosforescentes de brancas. E o que eu fiz nem precisa dizer (TREVISAN, 1994: p. 11-12, grifo nosso).

No final do texto erótico, o garoto contempla, por meio de uma hipérbole, as "duas coxas inteiras, fosforescentes de brancas". E mais não diz sobre aquele escambo com a copeira, deixando as conclusões à imaginação do leitor. A ironia do texto, muito bem organizada por Dalton, encaminha a trama no sentido de revelar a nudez da copeira. Enquanto isso, a escrita de Dalton, em vez de revelar os detalhes, esconde-os nas silepses e na zeugma. Ironicamente, a estrutura do texto caminha contra a revelação do strip-tease

proposto pelo narrador-personagem. Dessa forma, as situações de contrastes, que dominam o texto, se dão na relação do garoto de dez anos (munido de diminutivos) com a copeira – diferença etária – e na oposição entre o pobre e o rico – diferença social.

As figuras de sintaxe (elipse, zeugma e silepse) são recorrentes nos textos de *Ah, é?* (1994). O procedimento elíptico é um recurso frequente na poesia. A estranheza, às vezes, da sintaxe de Dalton, pelas elipses, sinaliza para esse efeito poético, frequentemente buscando a concisão e, por vezes, mistério da mensagem:

> *- Me dá o peito, mãezinha? Um pouquinho só, antes de dormir. Mesmo sem leite?* (TREVISAN, 1994: p. 33, grifo do autor).
>
> Bem quieta, os seios empinados: bonitinha, sim, mais nada. (TREVISAN, 1994: p. 82).
>
> Ao acordar, o distinto chama as filhas. Que uma lhe lave os pés. Outra penteie o cabelo (TREVISAN, 1994: p. 29).
>
> - Desculpe, querida. Meu naco de pão. Fique. Meu copo de vinho. Só um pouco. Minha última ceia (TREVISAN, 1994: p. 91).

3.2 Ritual erótico e retórica poética

Na classificação erótica das figuras de *Ah, é?* (1994), podemos dividir o envolvimento (o rito) sexual em três partes: desejo/excitação, a fisionomia sexual e o ato sexual. Em desejo/excitação, há metáforas gastronômicas e metáforas relacionadas à natureza. É quase sempre o homem que está excitado. Não há palavras consideradas de baixo calão:

> Um colibri nanico nas asas da luxúria (TREVISAN, 1994: p. 11).
>
> Só de vê-la – ó doçura do quindim se derretendo sem morder
> – o arrepio lancinante no céu da boca (TREVISAN, 1994: p. 72).
>
> Exibe-se em toda a força do homem (TREVISAN, 1994: p. 77).

Como a proposta do *Ah, é?* é reunir textos enxutos, Dalton não hesita em ir direto ao assunto, sem perder de vista a intermediação metafórica. É variada a forma em que aparece o erotismo envolvendo os seios. Sempre há humor e um tom inusitado. O surgimento da metáfora costuma seguir um padrão: primeiro, há o aviso da nudez, e, em seguida, a distorção da imagem.

> Teu seio mais lindo – já viu dois gatinhos brancos bebendo leite no pires? (TREVISAN, 1994: p. 71).
>
> Não se contém e babuja o seio, peregrino que bebe água na concha da mão (TREVISAN, 1994: p. 86).
>
> Nunca vi... Seinho tão lindo. Entre um e outro, não sabe qual:
> - Se aperto, sai leitinho? Aqui eu mato a sede. Duas broinhas de fubá mimosa (TREVISAN, 1994: p. 82).
>
> Outra vez pendurado no biquinho rosa, gira-o de olho perdido:
> - Qual o segredo do cofre? Me conte, anjo. A combinação, qual é? Ah, me conte (TREVISAN, 1994: p. 83).
>
> Ele mordisca o seio direito:
> - Aqui o pão.
> Depois o esquerdo:
> - Aqui o vinho (TREVISAN, 1994: p. 38).

As coxas femininas também são retratadas por meio de metáforas. Embora em menor número, se comparadas à figuração dos seios, as coxas seguem praticamente o mesmo esquema da imagem distorcida pela visão disfórica, como em "coxa nacarada, instrumento de tortura, porta do paraíso" (TREVISAN, 1994: p. 76), onde avulta o paradoxo; e "sim, eu vi: duas coxas inteiras, fosforescentes de brancas" (TREVISAN, 1994: p. 12), aqui, uma hipérbole sem negatividade. São poucas as descrições das coxas, como acontece, aliás, com as invocações físicas ligadas ao sexo masculino. Além do aforismo "o falo ereto – única ponte entre duas almas irmãs" (TREVISAN, 1994: p. 10), não há outra referência tão explícita ao pênis. Dalton, em *Ah, é?* (1994), não parece disposto a escrever sobre essa parte do corpo, fazendo crer, como quer Marquêa (2008), que regredisse do anti-romantismo. E, quando o faz, não recorre a termos "vulgares", "marginais". Prefere "falo", termo da norma culta pouco usado no cotidiano das pessoas. Em outro momento, quando precisa descrever a ereção de um personagem, o ficcionista limita-se a sugerir, pela perífrase: "exibe-se em toda a forma do homem" (TREVISAN, 1994: p. 77).

No momento em que o ato erótico é exibido – estamos ainda no conto –, com um personagem a babujar o seio, por exemplo, a metáfora surge imediatamente, elipsando aquele erotismo explícito (por assim dizer): um peregrino a beber água na mão de alguém. Figuração risível, incomum, nada excitante. Logo após a beleza do seio ser revelada ao leitor, o narrador ameniza bastante o erotismo: diante da nudez feminina, o sujeito se compara aos gatos que bebem leite no pires. O sexo, sob o prisma do humor, se transforma em retórica poética. Essa postura estética do autor se repete em outros contos da mesma coletânea. A linguagem, a despeito dos temas eróticos, é sempre cuidadosa: Dalton não se

deixa levar pela imagem vulgar e cruamente descritiva. Na hora “h”, por exemplo, a figuração parece querer evitar a nudez. No texto “7” (“o falo ereto – única ponte entre duas almas irmãs”), o aforismo erótico trata o “falo ereto” como uma “ponte entre duas almas” ligando os corpos. A metáfora alcança um sentido contrastivo (ainda mais uma vez) ao opor idealmente (e ao mesmo tempo unindo pela “ponte”) a matéria física, concreta (o falo) e a matéria espiritual (a alma). Há, ainda, a questão de afinidade e do sentimento incestuoso. Como não há mais informações, cabe ao leitor decidir como interpretar as “irmãs”. Tal como se nos apresenta, trata-se de um “conto” (entre outros poucos) que não desabona o erotismo na figuração. O narrador não fala em “caralho”, “rola” ou “pica”, termos popularmente tidos como “vulgares” para se referir ao sexo masculino, e que aparecem em contos de outras coletâneas. Em vez disso, surge o “falo”, em desuso no cotidiano e na ficção de outros contemporâneos brasileiros. Portanto, a pergunta surge novamente: quem fala o “falo”? Por trás dos textos, Dalton surge zombando o deslumbramento dos seus personagens frente à nudez de uma mulher (delirando ante um corpo nu), exibindo, na literatura, o sexo por uma perspectiva diferente dos demais autores contemporâneos.

O sexo nunca é prazeroso às mulheres de *Ah, é?* (1994), independentemente do tipo da personagem: ninfomaníaca, virgem ou esposa. Diferentemente do que acontece em *Contos eróticos* (1984), agora surgem mulheres relatando suas transas. Uma delas, ninfomaníaca, até revela ter atingido o gozo:

> - Na cama o João vem pra cima de mim. Uma transa lá entre ele e a minha perna, não estou nem aí (TREVISAN, 1994: p. 16).
>
> Apaixonada por um por um, transo com outro e gozo pensando no coroa de cinquenta anos – o único que me faz sonhar (TREVISAN, 1994: p. 41).
>
> Deita-se sobre ela – e entra nela. Que dá um berro de agonia: o cigarro aceso na palma da mão (TREVISAN, 1994: p. 102).
>
> Ali no matinho o palco de minhas sete mortes. Sem pressa ele me desfruta (...) Serve-se à vontade, mais de uma vez se regala (TREVISAN, 1994: p. 113).

3.3 Formas categoriais poéticas

Para além da retórica poética, e com ela, os textos de *Ah, é?* (1994) avançam decididamente nas soluções estruturais das formas poéticas, tal a insistência com que

reincide no aforismo (muitas vezes ajeitados a epigramas), no haicai, nos poemas minutos (lembrando Oswald de Andrade) e mesmo nos poemas de versos livres. O sentido do poético, nem sempre plasmado na figuração (fenômeno também comum ao evento poético), se apresenta por vezes na intenção, na busca de um efeito (de mensagem e comunicativo) singular. É aquela já citada forma de existência do poético. Vejamos inicialmente o caso do aforismo emoldurado em epigramas.

Desde o século V a.C., o aforismo já era produzido com a proposta da concisão – na época, abordando um saber medicinal baseado na experiência e que podia ser considerado um tipo de norma. Montesquieu (séc. XVIII), Schopenhauer e Nietzsche (séc. XIX) também chegaram a publicar aforismos em suas obras filosóficas. Com o tempo, o conceito de aforismo passou a ser compreendido como um sinônimo de máxima, como algo que ocultasse algum elemento místico, afetivo, alógico e irracional (MOISÉS, 2004: p. 13). Um aforismo bem conhecido é o texto de Hipócrates: "a arte é longa, a vida, breve". Não se trata necessariamente de uma forma poemática, mas pode assim ser considerada dependendo do contexto. Em *Ah, é* (1994), há uma série de aforismos, a maioria em contato com a figuração, principalmente a metáfora:

> A velha insônia tossiu três da manhã (TREVISAN, 1994: p. 76).
>
> Quem lhe dera o estilo do suicida no último bilhete (TREVISAN, 1994: p. 134).
>
> O escritor é irmão de Caim e primo distante de Abel (TREVISAN, 1994: p. 136).
>
> Os nossos mortos muito segredo têm a contar e você, ingrato, nem uma vez quer ouvi-los (TREVISAN, 1994: p. 95).

O aforismo, na qualidade de agente de juízo conceitual (ético etc), ajusta-se a diversas formas poemáticas, como os haicais e o epigrama. Este, servia entre os gregos para designar inscrições em túmulos, monumentos, estátuas, moedas, retomando algum acontecimento memorável, reforçando a ideia de uma vida louvável, podendo ser escritos em verso ou em prosa. Uma de suas principais características, tal como o aforismo, é a concisão. Com o passar dos anos e com a solidificação do gênero, o epigrama expandiu seus temas, passando a abordar o culto à liberdade, o vinho, o amor, a sátira e até pregando o ódio aos tiranos. A estrutura básica do epigrama é composta por uma quadra, dividida em duas seções, além do nó e o desenlace, podendo, inclusive, ser desenvolvido em várias estrofes. Geralmente, o pensamento principal expresso é festivo ou satírico, agudo ou

picante (MOISÉS, 2004: p. 158-159). Dalton, em *Ah, é?* (1994) reúne epigramas como os seguintes, lavrados também com os efeitos figurativos:

> Só de vê-la – ó doçura do quindim se derretendo sem morder – o arrepio lancinante no céu da boca (TREVISAN, 1994: p. 72).
>
> Seu João, perdido de catarata negra nos dois olhos.
> - Meu consolo que, em vez de nhá Bela, vejo uma nuvem (TREVISAN, 1994: p. 127).
>
> A velhinha meio cega, trêmula e desdentada:
> - Assim que ele morra eu começo a viver. (TREVISAN, 1994: p. 131).
>
> Em toda casa de Curitiba, João e Maria se crucificam aos beijos na mesma cruz (TREVISAN, 1994: p. 136).

Composto por apenas três versos, o haicai também é caracterizado pela brevidade. Pela compactação imagética, ao todo, o modelo tradicional tem dezessete sílabas: o primeiro e o terceiro verso com cinco, o segundo com sete. Semelhante à forma do epigrama, o haicai costuma abordar um pensamento poético ou filosófico, frequentemente inspirado nas mudanças que o ciclo das estações provoca no mundo concreto. O haicai, que originalmente não tem rimas, busca "expressar uma sensação nova, um imprevisto significado de súbito apreendido no espetáculo da vida e da Natureza, pela associação, espontânea e alógica, de aspectos até então distantes" (MOISÉS, 2004: p. 217), como no exemplo do haicai de Matsuo Bashô:

> Noite de primavera:
> As cerejeiras! Para elas A
> aurora despontou!

Dalton, ao praticar os haicais, não seguirá rigorosamente o padrão comum oriental: seus textos pouco têm a ver com a rigorosa métrica tradicional, não aproveitam a rima, e não necessariamente fazem alusões a alguma estação do ano. Valem mais o princípio da economia verbal e o inusitado da formulação da ideia, geralmente exposta pelo apego ao figurativo. A primeira vez em que o ficcionista curitibano sinalizou a produção de "haicais"[14] foi em *Lincha tarado* (1980), nomeando, assim, uma série de nove narrativas, nas quais o princípio da economia discursiva e a busca de um efeito justificariam a rotulação. Naqueles haicais há textos que variam do formato de diálogos a narrativas

[14] Dalton não é o primeiro escritor brasileiro a se dedicar aos haicais. Antes dele, alguns autores, como Millôr Fernandes e Helena Kolody, também fizeram haicais abrasileirados, sem se importarem com os padrões formais orientais.

feitas à semelhança de um Boletim de Ocorrência da polícia. Isolados uns dos outros por um asterisco, os textos chegam a dividir uma mesma página e não há unidade temática entre eles. A única semelhança com aquela categoria poética é mesmo a concisão, que, no caso dos japoneses, é mais rigorosa.

Em *Ah, é?* (1994), os haicais correspondem aos textos mais desenvolvidos que os epigramas e os aforismos. São maiores, narrados em primeira ou terceira pessoa e, às vezes, compostos unicamente por diálogos, como no texto "52":

> - Maria, eu amo você. Não posso viver longe.
> - Você não me ama. Está bêbado. Confunde amor com orgulho.
> - Muito ferido. É um leão que lambe as feridas.
> - Ah, leão, é? Quer saber? O que sou?
> - ...
> - Uma vaca velha atolada no brejo. Perdida, já não se mexe. Sem força de mugir.
> - ...
> - Não é que uma brisa mais doce alivia o mormaço, espanta a varejeira, promete chuva?
> - ...
> - A brisa é você, Maria (TREVISAN, 1994: p. 42).

4. CONTINUAÇÃO DA PROPOSTA MINIMALISTA: 234

Em 1997 – três anos, portanto, após *Ah, é?* –, Dalton Trevisan publica *234*. A obra, como o nome sugere, reúne 234 "ministórias", textos concisos e nomeados de "1" a "234". Ao todo são 107 textos com tema erótico e 127 abordando outros assuntos, como a velhice, a violência urbana, a natureza, Curitiba, o processo de escrita, entre outros, alguns dos quais fornecendo exemplos de discurso poético, como veremos inicialmente.

No primeiro texto de *Ah, é?* (1994), como vimos anteriormente, Dalton provocava seus leitores já a partir do texto "1": "o amor é uma corruíra no jardim – de repente ela canta e muda toda a paisagem" (TREVISAN, 1994: p. 5). Embora aparente, num primeiro momento, ser reflexo de um romantismo até então inédito na obra de Dalton, o texto, devido à presença da ironia, sugere o escárnio dessa retórica e dos personagens românticos. Em meio a essa articulação irônica, Dalton parece se aproximar da retórica dos poetas, que, além da linguagem e do estilo próprios, escrevem seus versos porque acreditam, no fundo da alma, naquilo que está sendo versado. Assim, o ficcionista cumpriria, segundo Bahktin (*apud* TEZZA, 2012: p. 19), "a exigência fundamental do estilo poético", que "é a responsabilidade constante e direta do poeta pela linguagem de toda a obra como sua própria linguagem, a

completa solidariedade com cada elemento, tom, nuança".

Em *234* (2002), Dalton se aproxima ainda mais dessa "verdade" do autor, mas, em vez de se dedicar à metáfora do amor, agora dá início a uma série de meta-contos, que estão distribuídos na obra, a partir do texto "7": "O melhor conto você escreve com tua mão torta, teu olho vesgo, teu coração danado" (TREVISAN, 2002: p. 8). A aparente omissão do enunciador – o recluso escritor, ali, comentando o seu fazer literário – é parte do recurso cômico do texto. No meta-conto "210", o erotismo e a metáfora da corruíra nanica – bem recorrente na obra de Dalton, sempre retomada para escarnecer os sujeitos – também colaboram para a produção de humor: "Haicai – a ejaculação precoce de uma corruíra nanica" (TREVISAN, 2002: p. 112).

Como as histórias são bastante concisas, o sentido, às vezes, pode parecer um pouco enigmático. O que dizer do texto "138"?: "Não, pastor. Eu não tive a graça de ver. Mas o anjo falou com a menina" (TREVISAN, 2002: p. 76). Em apenas três frases, a ministória apresenta dois personagens (anjo e menina), além do narrador e de seu interlocutor, o pastor, também personagens. Cheio de silêncio, o conto não oferece respostas sobre o que o narrador teria a graça de ter visto nem explicita o que o anjo falou à menina. O sentido do texto fica nas mãos do leitor, que preenche o silêncio da forma como quiser. Também enigmático, o conto "9" é composto por uma metáfora em forma de pergunta: "Ah, se o peixe gritasse, quem se atreveria a pescar?" (TREVISAN, 2002: p. 9). A metáfora pode valer para uma série de assuntos, mas é preciso levar em conta que, nesse caso, o texto é precedido e sucedido por dois contos sobre ladrões que estupram suas vítimas. Logo, o texto pode ser encarado como uma continuação, uma provocação perversa dos próprios estupradores que pressupõem o prazer sexual de suas vítimas. O mesmo acontece com o conto "102", que está entre duas ministórias sobre assaltantes: "Como o novelo de lã que rola debaixo da poltrona é denunciado pela pontinha do fio no tapete". Assim, a ministória pode sugerir uma continuação dos textos, expandindo as possibilidades de seu significado.

Em "209", o narrador comenta a origem da metáfora "o som de uma só mão que bate palmas", resgatada amiúde nas obras de Dalton, inclusive em histórias de *Contos eróticos* (1984), *Ah, é?* (1994) e *234* (1997). A metáfora costuma ser apropriada com uma conotação erótica que parece sugerir a masturbação ou até mesmo o som entre dois corpos numa relação sexual, como podemos conferir no conto "161": "*A bem-amada é o som de mil palmas batendo numa só mão*" (TREVISAN, 2002: p. 87, grifos do autor). Voltando ao conto "209", a origem da metáfora, ironicamente, nada tem erótico. O autor, Dalton, teria tido a inspiração – ou a iluminação, termo que ele mesmo utiliza –, a partir de um diálogo com um mendigo

que lhe pede dinheiro:

> *Em vez de palmas, pancadas fortes no portão de ferro. Quem bate? Com o que: pau, prego, vidro, pedra? Tanto insiste, vou atender. Ora, um vagabundo agita no ar a mão fechada. Antes que peça um trocadinho:*
> *- Hoje não tem.*
> *Sair dos meus cuidados por tão pouco. Em resposta, ele ergue na mão direita a manga vazia do outro braço. Neste instante, sou iluminado: o som de uma só mão que bate palmas* (TREVISAN, 2002: p. 111, grifo do autor).

Os leitores menos acostumados ao Dalton provavelmente não relacionariam o verbo "iluminar" a uma das etapas do processo de criação literária. O sentido do texto, então, parcialmente prejudicado, limitar-se-ia, apenas, ao humor da ausência do braço do "vagabundo". Os meta-contos de *234*, inexistentes em *Contos eróticos (1989)* e em *Ah, é?* (1994), surgem em ministórias bem-humoradas e, algumas, com figuras de linguagem:

> "Escolhe as palavras no cuidado de quem, ao morder, sente um espinho na doçura do peixe" (TREVISAN, 2002: p. 116).

> "*Em busca da palavra certa? Fácil, meu chapa. Siga o fio furtivo da pulga que costura o pelo negro do cachorro*" (TREVISAN, 2002: p. 118, grifo do autor).

> "*O conto não tem mais fim que novo começo*" (TREVISAN, 2002: p. 123, grifo do autor).

A natureza, que já ganhava uma influência explícita da poesia em *Ah, é?* (1994), volta a ser retomada poeticamente em *234*, configurando-se muitas vezes como verdadeiros haicais. Ao descrever a chuva, por exemplo, Dalton recorre a imagens inusitadas e risíveis, como "agulhas brancas ligeirinhas costuram o ar. Chove" (TREVISAN, 2002: p. 12), "a chuva engorda o barro e dá de beber aos mortos" (2002: p. 13) e "a chuva se derrama pelo chão, contas brancas de colar espirrando por todo lado" (2002: p. 89). Concernente à natureza, o silencioso olhar poético do ficcionista se estende, ainda, aos pássaros – "*As folhas da laranjeira batem asas numa gritaria. Pardais*" (2002: p. 120, grifo do autor) –, ao vento – "*O vento desfia sobre os telhados a cabeleira branca da chuva*" (2002: p. 121, grifo do autor) – e aos animais – "Ofuscada ao sol, a borboleta branca bate as pálpebras" (2002: p. 86) e "Zizia a cigarra ou um caco de vidro cintila ao sol?" (2002: p. 119).

Comparado aos outros livros analisados até aqui, *234* é o que investe mais na temática de Curitiba, reunindo quase uma dezena de textos. Não há benevolência no olhar que o ficcionista lança à cidade: é ácido e irônico, revelando uma capital bem diferente da imagem pregada pelas propagandas oficiais: "Curitiba é uma boa cidade se você for o palavrão

berrado em todas as bocas" (TREVISAN, 2002: p. 77); "Em cada esquina de Curitiba um Raskolnikov te saúda, a mão na machadinha sob o paletó" (2002: p. 56); "Curitiba é uma boa cidade se você for o sapo coaxante na chuva" (2002: p. 66). Ao satirizar a capital, Dalton aproveita para dialogar com a poesia, articulando uma sequência de metáforas incomuns no texto "87", escrito em versos, quase sem pontuação:

> *Curitiba,*
> *ó maldito vaso de água podre*
> *figo fervilhante de bichos*
> *ó cedro retorcido de agulhas*
> *hiena comedora de testículos quebrados*
> (TREVISAN, 2002: p. 76, grifo do autor).

A violência e o erotismo dominam a maior parte de *234* (2002). Não é à toa que a capa da obra, desenho de George Grosz, retrata dezenas de homens como se estivessem num campo de batalha, no meio das ruas, junto a alguns casais que se tocam e estão prestes a se beijar. No livro, há espaço, também, para uma série de pequenas cenas cotidianas, em que o olhar poético de Dalton retrata a velhice, a solidão e a insônia, eventualmente de uma forma sardônica.

> Velho: uma caneca trincada de louça, o nome *Saudade* quase apagado (TREVISAN, 2002: p. 59).
>
> O velho acorda no meio da noite. O galo cego no peito bicando o milho às tontas (TREVISAN, 2002: p. 20).
>
> Saudade. O aperto da mão de uma sombra na parede (TREVISAN, 2002: p. 36).
>
> Como dormir se, para os mil olhos da insônia, você tem só duas pálpebras? (TREVISAN, 2002: p. 61).
>
> *No oco da noite, sou o caruncho que rói a bolinha perfeita do sono perdido* (TREVISAN, 2002: p. 98, grifo do autor).
>
> No mundo dos cabotinos um toque de modéstia é a gota de sangue na gema do ovo (TREVISAN, 2002: p. 103).
>
> Esse mesmo cãozinho tonto aos saltos e latidos perseguindo a negra sombra de uma borboleta branca (TREVISAN, 2002: p. 111).

A maioria das histórias de *234* (2002) é carregada de elipses, independentemente do tema abordado, das ironias sobre Curitiba aos momentos de erotismo e violência. Consequentemente, essa supressão de artigos, preposições e conjunções aumenta a atmosfera do silêncio:

> Os grandes olhos azuis [elipse] lá no fundo. [elipse] Uma peninha [elipse], a gorducha tem de aprender. [elipse] Me lavo e corro de volta. [elipse] Banho com sabonete. [elipse] Me enfeito pra ficar bonita. [elipse] No vestidinho de manga comprida (TREVISAN, 2002: p. 48).

> [elipse] Muito sofreu com ela [elipse], só faz passar vergonha. [elipse] Com as mãos na garganta [elipse]: aquele dia [elipse] o último. Daí [elipse] arrasta para fora o corpo. Seguido pela menina, [elipse] medo de ficar sozinha. Enterra [elipse] bem fundo e espalha em cima galhos e folhas. [elipse] Voltam para casa (TREVISAN, 2002: p. 51).

> Não pense [elipse] tenho medo da vaca velha. Estou preparado para enfrentar qualquer um. [elipse] Seja para morrer [elipse], seja para matar (TREVISAN, 2002: p. 54).

A elipse, uma das principais características de Dalton, suprime verbos, artigos preposições e conjunções do conto “77”:

> *Todos esses anos* [elipse] *um dente mole na ponta da língua. Ela* [elipse], *para sempre. Ai, não* [elipse]: *coro de anjos? Droga* [elipse]: *sinos de Belém?*(TREVISAN, 2002: p. 44, grifo do autor).

> [elipse] *Véspera de Natal. O encontro de dois velhos amigos da faculdade. Um deles casado, com filhos. O outro* [elipse] *solteirão* [elipse], *em visita ao pai viúvo* (TREVISAN, 2002: p. 44, grifo do autor).

O poético e o erótico se misturam em diversos momentos, como no texto “77”. Narrado em terceira pessoa, o conto, ambientado num “inferninho”, na véspera de Natal, mostra o reencontro de dois velhos amigos de faculdade. Um deles é casado e tem filhos. O outro é “solteirão” e está na cidade para visitar o pai, que é viúvo. Entre cigarros e doses de uísque, às onze horas da noite, os amigos passam a celebrar “*os fantasmas do passado*” (TREVISAN, 2002: p. 44, grifo do autor).

Concomitante ao início da retomada das lembranças dos amigos, o conto, que até então exibia um discurso prosaico, vai, aos poucos, se poetizando: “*assombrados de memórias – ó Valquíria ó Dinorá! Pô, saudades de si mesmos. Evocam o bando alegre de colegas. Menos uma, a única*” (TREVISAN, 2002: p. 44). As exaltações à Valquíria e à Dinorá – personagens que nos textos de Dalton são sempre prostitutas –, lembram as invocações das musas, feitas pelos poetas clássicos gregos. Essas invocações, antigamente, demonstravam que os poetas seguiam a tradição poética. A ironia de Dalton, nesse trecho, vai além das formas literárias canônicas, ao parodiá-las, e se estende ao campo da música, com as alusões aos nomes das personagens das óperas “*A valquíria*”, do alemão Richard Wagner, e

de "*Dinorá*", do também alemão Giacomo Meyerbeer. De acordo com o conceito da mitologia nórdica que embasou parte do enredo da ópera wagneriana, as valquírias eram damas de guerra que decidiam quais soldados vencidos no campo de batalha teriam suas almas levadas ao Valhala, o céu dos guerreiros. Em oposição à personagem de Wagner, a Valquíria de Dalton está bem distante do céu, num "inferninho", e caberia a ela levar aos céus (ao orgasmo), os sujeitos derrotados nas guerras conjugais que marcam os personagens de Dalton. Na ópera cômica de Giacomo Meyerbeer, Dinorá perde o marido um dia antes do casamento e se mantém virgem até o final da ópera, quando eles se encontram e se casam. A ironia da Dinorá virgem e fiel, então, assume um contraponto à Dinorá de Dalton.

Enquanto dialogam no "inferninho", tendo à frente a Dinorá e a Valquíria, os amigos refletem sobre uma mulher em especial, que é uma antiga paixão de ambos. Nesse momento, o conto atinge o ápice do poético, com uma série de imagens, prosopopeias, metáforas e elipses que modificam o rumo da narrativa:

> *Arco-íris no vestidinho de musselina branca. Nuvem com unhas vermelhas. O pequeno peitinho – a curva mais perfeita do universo* (TREVISAN, 2002: p. 44, grifo do autor).

A cena de nudez se dá por meio do "peitinho" no diminutivo, que pode indicar carinho ou ironia, e é logo seguida da metáfora "a curva mais perfeita do universo", tirando o foco da nudez que havia sido anunciada. A sequência de letras repetidas numa mesma frase – "s" de "arco-íris", "vestidinho", "musselina"; "n" e "m" de "nuvem", "unhas", "vermelhas"; "p" de "pequeno", "peitinho" e "perfeita" – garantem um ritmo e uma sonoridade agradáveis ao leitor.

O texto termina com os dois amigos "bêbados de solidão" se culpando pela "felicidade perdida", já que nenhum deles ficou com a mulher. É possível observar algumas oposições que marcam o conto. Enquanto a dupla de amigos está no "inferninho", a antiga paixão é relacionada ao céu, associada ao "arco-íris" e à "nuvem". Um dos homens é descrito como "solteirão", no aumentativo, enquanto a mulher idealizada tem "vestidinho" e "peitinho", substantivos no diminutivo. Esse jogo de oposições, muito comum nos contos eróticos de Dalton, acentua o tom irônico.

4.1 Ritual erótico e retórica poética

Com exceção do conto "80", em que a personagem se compara a uma "grande

putinha" (TREVISAN, 2002: p. 46), não há outros termos de baixo calão, nem "palavrões" em *234* (2002). O envolvimento sexual, que é descrito de forma poética, pode ser dividido em quatro estágios: a sedução, as partes do corpo (atributos físicos) e o ato sexual. A maior parte da sedução está relacionada à descrição da mulher, com alguns temos no diminutivo, às vezes com a influência de metáforas e comparações bem-humoradas, o que, para alguns críticos, sinaliza um distanciamento do autor em relação às suas criaturas, mesma postura que explicaria a ironia:

> Tem um, carinha de anjo, perna fina e lisa, o cabelo cacheado (TREVISAN, 2002: p. 35).
>
> Minha perdição: loirinha, quinze aninhos, já viu? (TREVISAN, 2002: p. 14).
>
> Dos teus anos perdidos de escola a única lição para sempre são os joelhos da professora (TREVISAN, 2002: p. 79).
>
> - *Teus olhinhos oblíquos, ai. Duas castanholas estalando os negros cílios* (TREVISAN, 2002: p. 91, grifo do autor).
>
> *Na floricultura o botão de rosa mais fresco são os lábios vermelhos da mocinha* (TREVISAN, 2002: p. 60).
>
> *Ao ver a bem querida, o mesmo coração alegre do ovo espirrando na frigideira* (TREVISAN, 2002: p. 95, grifo do autor).
>
> *A bem querida. Pratinho de arroz-doce com boca de canela e olhos de cravo-da-índia* (TREVISAN, 2002: p. 97, grifo do autor).
>
> *Botão de rosa*
> *ó pura contradição*
> *volúpia de ser o beijo de ninguém*
> *sob tantos lábios*
> (TREVISAN, 2002: p. 99, grifo do autor).

Há poucas passagens extensas sobre a nudez. Sem descrições longas, é tudo muito direto, cheio de elipses: tão logo a nudez é anunciada, a cena já é alterada, quase sempre por meio da influência do discurso poético, distorcendo a realidade (a nudez) com as metáforas risíveis:

> *Mocinha nua. Tão esganado, em vez de chupar a bala azedinha, engole-a com papel e tudo* (TREVISAN, 2002: p. 51, grifo do autor).
>
> *Ali a seus pés, sempre à disposição. Vestidas de preto, sem calcinha nem sutiã. Carentes de sexo e família* (TREVISAN, 2002: p. 67, grifo do autor).
>
> *Todinha nua – pessegueiro em flor pipilante de pintassilgo* (TREVISAN, 2002: p. 16, grifo do autor).

> Mais que a deixasse nua, restava sempre uma nesga secreta para o dia seguinte (TREVISAN, 2002: p. 78).

A nudez é mais generalizada do que nos outros livros analisados até aqui. Mesmo assim, há trechos em que as partes do corpo feminino (seios e coxas) são retratadas poeticamente:

> *Belisca na blusa o biquinho do seio*
> *Raio trêmulo de sol nos olhos*
> *Salta o peixe à flor d'água*
> (TREVISAN, 2002: p. 88, grifo do autor).

> *Covinha no joelho redondo. Cabelo na axila de moça. Leque aberto. Nesga de coxa entre a língua vermelha e a.. Essa palavra mágica, basta pensá-la. O coraçãozinho bate forte com os dois punhos no peito* (TREVISAN, 2002: p. 26, grifo do autor).

O órgão sexual masculino, que aparece em diversos momentos de *Novos contos eróticos* (2013), surge uma única vez em *234*. É uma passagem discreta, em que o termo "pênis" nem chega a ser explicitado:

> Qual epopeia de altíssimo poeta se compara ao único versinho da primeira namorada:
> - Que duro, João! (TREVISAN, 2002: p. 43).

À exceção do texto "45", em que um homem atinge o ápice sexual ao se masturbar com um saco plástico enfiado na cabeça, o orgasmo não é abordado nas ministórias de *234* (2002). Homens e mulheres parecem desconhecer o ápice sexual. Quando o sexo surge, não há alusões às práticas orais ou anais, que chegam a compor algumas histórias de *Novos contos eróticos* (2013). É tudo mais conciso e menos detalhado em *234*:

> Na primeira noite, da anãzinha ele rebenta as trompas, sem dó (TREVISAN, 2002: p. 13).

> *O noivinho tão delicado, meu Deus, essa mesma besta resfolegante ali na cama? Toda noite rasga a tua calcinha. Antes de rebentar aos berros uma das trompas* (TREVISAN, 2002: p. 94, grifo do autor).

> *- Entro na sauna gay. É tudo escuro. Numa tarde transo com nove, sem ver a cara de nenhum* (TREVISAN, 2002: p. 100, grifo do autor).

Como Dalton repete a proposta minimalista de *Ah, é?* (1994), a obra *234* surge com algumas semelhanças. As ministórias, que algumas vezes tem contexto mínimo, podem chegar ao leitor como textos enigmáticos, cabendo ao próprio leitor preencher os muitos

vazios e reconstituir o sentido do enunciado. Tal como em *Ah, é?*, o ficcionista volta a se dedicar poeticamente à natureza, escrevendo sobre a chuva, o vento e os pássaros, sempre com um olhar bem-humorado.

Diferentemente de *Ah, é?* (1994), contudo, as sátiras sobre Curitiba são mais evidentes e volumosas nessa obra, compostas, em alguns textos, com a influência do discurso poético e de metáforas inusitadas. Ganham espaço, também, as reflexões do autor sobre o fazer literário. Avesso a entrevistas, como se sabe, Dalton quebra um pouco esse silêncio e a distância do público ao comentar, ainda que rapidamente, a origem de uma de suas metáforas ("o som de uma só mão que bate palmas"). Ironicamente, a gênese da metáfora – frequentemente associada em Dalton ao tema erótico –, nada teve a ver com o erotismo, mas com um pedinte, sem braço, que lhe pedia dinheiro. Há, ainda, uma série de comentários, conselhos a aspirantes a escritor, como "escreva primeiro, arrependa-se depois – e você sempre se arrepende" (TREVISAN, 2002: p. 122) e "o conto não tem mais fim que novo começo" (2002: p. 123).

Em *234* (2002), a nudez é exibida de uma forma generalizada, sem muitas cenas em "zoom" e sem palavras de baixo calão. Os momentos em que os corpos masculino e feminino são retratados poeticamente existem, é fato, mas são menos extensos do que, por exemplo, em *Novos contos eróticos* (2013). Há homossexualismo, pedofilia, orgia e até zoofilia nas histórias de *234* (2002) – algumas delas sem a presença de elementos poéticos. Quando se encontram, o erotismo e a poesia se hibridizam nos textos, que também são compostos pela ironia, pelas referências à alta cultura, pelas constantes apropriações de palavras no diminutivo e pelos jogos de oposição marcando personagens e situações.

5. CONFIRMANDO O NOVO: EROTISMO E POETICIDADE EM *NOVOS CONTOS ERÓTICOS* (2013)

Há trinta narrativas na antologia *Novos contos eróticos* (2013), quase todas extraídas das obras *Macho não ganha flor* (2007), *O maníaco do olho verde* (2008) e *Violetas e pavões* (2009), todos, como notamos, do segundo momento criativo de Dalton. A maioria dos textos de *Novos contos eróticos* (2013) é escrita em forma prosaica. Três narrativas são organizadas em versos, duas com estrofes e sem pontuação. Dos contos, treze não são refratários à retórica da poesia, portanto, não interessam imediatamente aqui: "O quadrinho", "Macho não ganha flor", "Pintou um clima", "Filho ingrato", "Tudo bem,

querido", "Tio Beto", "A festa é você", "Você é virgem?", "O padrasto", "O maníaco ataca", "O assobio do maníaco", "O maníaco do olho verde" e "Ele". Todos os outros contos da antologia, que mesclam prosa com poesia, serão interessantes diretamente a este trabalho.

A presença da poesia, na maior parte dos casos, marca os momentos de nudez dos personagens ou de sexo. O autor recorre a uma série de metáforas, lançando mão, inclusive, de referências bíblicas, de elementos da natureza, da Grécia Antiga, da literatura, de Curitiba e, em menor número, das artes plásticas e da música, compondo uma figuração intensa e um jogo intertextual que é frequentemente paródico.

Essa mescla de discursos do Dalton já havia sido notada por Miguel Sanches Neto, em 2007, numa resenha para *Macho não ganha flor* (2006). O crítico observou que Dalton fazia "uso erótico das palavras" e sua linguagem estava mais próxima do discurso da poesia:

> cada vez mais, ela deixa de pertencer ao campo da ficção para se aproximar da poesia. Além de narrar episódios de prazer, Dalton sexualizou a linguagem. Há um uso erótico das palavras – palavras que entram em seus contos segundo o princípio do prazer linguístico. Em frases que possuem uma música moderna cheia de silêncios, há passagens onde o poético se im•põe criando imagens e construções dignas da mais alta poesia: "Olha que tarde gloriosa de sol. O vento belisca de leve a cortina do quarto" (pág. 7); "no falo felação faço" (pág. 21); "Nunca mais abraço cafuné mordida tapa amasso agarro beijo nó górdio de língua?" (pág. 24); "Em que velho sapato se esconde a aranha-marrom do teu desejo?" (pág. 25); "Veja, o chuvisco de estrelas no céu – uma bela noite" (pág. 53); "Os dois agora aos berros, com punhais nos olhos" (pág. 78). Por mais sórdido que seja o contexto, a linguagem fulgura com função poética. Com isso, o autor dá um valor literário a expressões coloquiais e gírias, resgatando-as da vala comum (SANCHES NETO, 2007).

5.1 Figuração em dois contos

No caso de "Noivo perneta", a poesia distribui-se em blocos distribuídos ao longo do discurso prosaico. O conto que abordamos agora mais detidamente, segundo os mesmos procedimentos adotados nas abordagens anteriores de contos, e os mesmos interesses, mostra o relacionamento de um jovem casal, por meio da perspectiva masculina.

O narrador inicia a história contando como perdeu a perna, após um acidente de carro, e, em plena lua de mel, teve de aprender a lidar com sua nova condição física. Terá a liberdade de seus movimentos limitada, mas será aposentado e indenizado. O medo de ser abandonado pela noiva o atormenta. Ao lembrar a primeira relação sexual entre eles, o

narrador parte para o discurso poético.

> Nuinha sobre o roupão entreaberto. A princípio, com alguma relutância. Olhinho fechado, a mão negaceante. Ai, os lábios, duas asas trêmulas de borboletas adejando em volta do dardo erétil que se projeta altaneiro em busca do alvo. Sou dos que gostam de trautear essa e aquela ária dramática da ópera. No início, rostinho em brasa, a timidez não lhe consentia o mais fraco dó-de-peito. Muito menos uma simples réplica no dueto (TREVISAN, 2013: p. 107-108)

A mudança do discurso prosaico para o poético pode ser notada a partir da quarta frase: momento em que a descrição da personagem feminina, precedida por um "ai" contemplativo e deslumbrado do narrador, abre a sequência de metáforas surpreendentes, como a das "borboletas adejando em volta do dardo erétil", para o sexo oral, e "a timidez não lhe consentia o mais fraco dó-de-peito" e "muito menos a simples réplica no dueto", para os gemidos do casal. Na quinta frase, o discurso é liricizado a partir da presença do narrador em primeira pessoa, metaforizando, também, os gemidos do casal: "sou dos que gostam de trautear essa e aquela ária dramática".

O resultado é uma alegoria musical que, devido à distorção imagética do significado, não se apresenta para excitar. Dalton, assim, não faz de seu texto uma obra para atingir a excitação do leitor, nem o público busca nele uma opção para resolver seus instintos sexuais. Tudo começa com a prosopopeia (lábios como asas de borboletas) e a hipérbole (pênis como dardo erétil): "**A**i, o**s** l**á**bio**s**, du**as asas** trêmul**as** de borbolet**as** **a**dej**a**ndo em volt**a** do d**a**rdo erétil que **s**e projet**a** **a**lt**a**neiro em bu**sc**a do **a**lvo" (TREVISAN, 2013: p. 108, grifo nosso). Há um jogo sonoro, com repetições de "s" e "a", respectivamente, contribuindo para a musicalidade do trecho. E no "altaneiro" o humor chega à ironia.

Mediando os dois registros de linguagem, um poético e outro não, o narrador recorda, entre outros momentos, como ensinou o caminho do prazer e da sedução à noiva. Para isso, retoma o esforço poético:

> Entregava-se agora sem reserva nem pudor. Uma zona erógena só o corpinho inteiro. Sob a enteada dileta de Calvino se espreguiçava a mais safadinha das filhas de Salomé. Abra-te, ó Sésamo! – e a concha rósea bivalve se abriu na apoteose de múltiplos orgasmos. Era muito minha (TREVISAN, 2013: p. 108-109).

A infusão poética alcança alta voltagem, inclusive com forte coloração paródica. O contraste (antítese) da enteada dileta de Calvino e da mais safadinha das filhas de Salomé revela a função dos símbolos, que, ali, é de parodiar e ironizar, a partir da distorção

do sexo e da contradição de dois elementos discrepantes que se unem para um novo significado. Somado à paródia de Ali-Babá em *As mil e uma noites* para penetrar no esconderijo dos quarenta ladrões ("Abra-te, ó Sésamo!"), o jogo de símbolos gera uma alegoria, à qual se acrescenta, ainda, a metáfora da "concha rósea bivalve" para o sexo feminino, abrindo-se na "apoteose de múltiplos orgasmos" (hipérbole). Esse agrupamento poético, conduzido entre jogos de sons e metáforas, evita o discurso erótico direto para atingir o humor.

A preocupação de Dalton com a figuração analógica justifica-se em Hegel (MOISÉS, 1984: p. 63, grifo do autor): a primeira característica do lírico está relacionada ao trato que o autor dá às metáforas. A ambiguidade resultante também do "próprio esfôrço do reduzir à equação poética os conteúdos de seu [do poeta] mundo interior: a metáfora *representa*, *distorce* o conteúdo, tornando-o ou revelando-o ambíguo". Roland Barthes (2008), em suas análises sobre Racine, notou que as cenas eróticas escritas pelo autor francês eram compostas sempre por meio de uma imaginação em retrospectiva, e a lembrança tinha a acuidade de uma imagem. Semelhante à articulação do narrador de "O noivo perneta", que se manifesta como em

> uma espécie de transe: o passado volta a ser presente, mas sem deixar de ser organizado como uma lembrança: o sujeito vive a cena sem ser submerso nem decepcionado por ela. Essas cenas eróticas, de fato, são verdadeiros fantasmas, rememoradas para alimentar o prazer ou o ressentimento, estando submetidas a todo um protocolo de repetição (BARTHES, 2008: p. 23).

O narrador de "O noivo perneta" lembra que o relacionamento dos dois começou a mudar quando o pai da noiva faleceu e a mãe passou a disputá-la durante a semana. Sob a acusação de que teria corrompido a inocência da filha, o narrador (TREVISAN, 2013: p. 110) recorre a uma metáfora (relacionada à natureza) e a uma hipérbole para explicar: "Ora, simplesmente a conduzi pela mão, um tantinho deslumbrada, ao nosso jardim das papoulas gordas e bêbadas da luxúria". O exagero mais uma vez resvala na ironia.

Alguns parágrafos à frente, o narrador vai atingir o ápice de poeticidade no conto, com uma extensa alegoria, ao rememorar o corpo de sua noiva. Novamente, explorando metáforas incomuns, surpreendentes e risíveis, estruturando, pela ironia, o que seria o ápice erótico:

> 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 hipocambo e lambari de rabo dourado. Búzio com cantiquinho de corruíra madrugadora. Passagem secreta para a gruta encantada. Dunas calipígias movediças. Ninho escondido de penas de beija-flores. Em vôo rasante garça azul de bico sanguíneo (TREVISAN, 2013: p. 111).

Trata-se de poesia (irônica, é certo) pura. Os fonemas explodem quando pronunciados. O tecido sonoro é feito com sílabas e consoantes dançando nos lábios e na garganta do leitor mais atento, em metáforas que estão relacionadas, direta ou indiretamente, à natureza: peixes (hipocambo, lambari), pássaros (búzio, corruíra, beija- flores, garça), lugares (ilha) e elementos e características geográficos (golfo, promontório, baía, península, areia, gruta, dunas). A figuração da ilha sugere a ideia de ambiente natural, sem a interferência humana, com sua geografia tradicional, suas dunas, grutas e toda a fauna e a flora do local afastado da civilização. Dalton transforma a lembrança sexual na alegoria da natureza paradisíaca. Esse imaginário poético é um complexo irônico que se opõe, primeiro, à condição do narrador, que perdeu uma perna pela interferência humana – no caso, um outro motorista provocou o acidente fatal. Depois, o trecho vai contra a natureza da relação do casal, que é separado pela insistência da mãe da personagem feminina. Por fim, a moça acaba por se converter à religião, também por influência maternal. No ideal do autor, parece que o paraíso é longe da urbanização, de outras pessoas. A ideia da ilha pressupõe esse afastamento, a fuga dos malefícios urbanos (dos acidentes automobilísticos à conversão religiosa). Em vez de descrever anatomicamente o corpo da mulher e de detalhar o rito sexual, Dalton escolhe parodiar os clichês do discurso erótico, explorando o humor da alegoria e a retórica da poesia. “Sozinho e solitário”, o narrador encerra o conto sonhando com seu “paraíso achado e perdido” (TREVISAN, 2013: p. 112). Ainda outra vez a intertextualidade.

A musicalidade da linguagem, que Dalton coordena com maestria, é uma das características mais típicas da composição poética. Os ritmos e as articulações sonoras englobam o sentido das palavras e a sua sonoridade: cada sílaba, essencial. “O valor dos versos líricos é justamente essa unidade entre a significação das palavras e sua música”, afirma Staiger (1993: p. 22). Daí o cuidado redobrado do poeta com a combinação das palavras, do ritmo e outros aspectos musicais utilizados no verso.

O conto reúne uma série de termos no diminutivo, com funções diferentes. A maior parte, direcionada à descrição da mulher, é acionada quase sempre durante as cenas eróticas, sugerindo a excitação do narrador: noivinha, nuinha, olhinho, rostinho,

mãezinha, calcinha, corpinho, safadinha, igualzinho, doentinha, tantinho, Cristinho, pouquinho, cantiquinho, sapequinha, bracinho e mocinha. O narrador, referindo-se a si próprio, usa os diminutivos em três momentos (que não são eróticos) para se descrever, indicando ironia: manquinho, sozinho, euzinho. Um dos polos do contraste se apresenta, reforçando o entendimento de que o erótico (aqui, uma repercussão intratextual) costuma se apresentar pela força do contraste, da oposição.

Em "O noivo perneta" predomina uma linguagem seca e concisa, além de reunir marcas que consagraram o estilo de Dalton, como a elipse de alguns termos (substantivos, verbos, conjunções, preposições):

> [elipse] Nuinha sobre o roupão entreaberto. A princípio [elipse], com alguma relutância. [elipse] Olhinho fechado [elipse], a mão negaceante. Ai, os lábios [elipse], duas asas trêmulas de borboletas adejando em volta do dardo erétil que se projeta altaneiro em busca do alvo (TREVISAN, 2013: p. 107).

Nas demais narrativas de *Novos contos eróticos* (2013), o uso de figuras de sintaxe, principalmente a elipse e a zeugma, são frequentes:

> [elipse] Ouve pelo telefone [elipse], fim do expediente, o canto de sereias oferecidas. [elipse] Comete o primeiro erro [elipse]: sempre da mais feia a voz mais doce. [elipse] Tão medonha algumas, que as indeniza pelo táxi e dispensa, com o pretexto de um cliente inesperado. [elipse] Cínicas outras, pedem para telefonar e, rindo, fazem uma, duas, três ligações até um novo programa (TREVISAN, 2013: p. 133).

> Ele [elipse] de pé, eu [elipse] sentado, os dois [elipse] do mesmo tamanho (TREVISAN, 2013: p. 178).

> Tudo aconteceu dos sete aos catorze anos. No começo [elipse] sempre no escuro. Depois [elipse] com a luz acesa. [elipse] Lembro que [elipse] nunca me beijou na boca. Nem me olhava nessa hora o monstro (TREVISAN, 2013: p. 165).

> [elipse] Domingo de sol [elipse], dez da manhã. [elipse] Lidando em casa na maldita pia entupida. [elipse] Palmas e vozes no portão. A mulher me chama [elipse], se posso trocar o chuveiro para uma vizinha. Assim me livro um pouco da desgracida pia [elipse], por que não? (TREVISAN, 2013: p. 23).

A forma como o narrador conduz a narração, inserindo a retórica poética em textos narrativos, se repete em outras histórias do volume *Novos contos eróticos* (2013). Cinco narrativas ("O vestido vermelho", "Prova de redação", "Lábios vermelhos de paixão", "Duas normalistas" e "O mestre e a aluna") recorrem aos nomes populares dos

órgãos sexuais femininos e masculinos, como “buceta” *(sic)*, “pau”, “cuzinho” e “caralho”. Todos os outros contos evitam esses substantivos considerados de “baixo calão”. De acordo com Hollanda (1973: p. 216), o conceito de calão é “linguagem baixa, peculiar a larápios, malandros; gíria”. Nos contos, os próprios personagens de Dalton dão a definição de calão: “nome feio” (TREVISAN, 2013: p. 89), “sacanagem” (2013: p. 91), “palavra porca” (2013: p. 95) e “palavrões imundos” (2013: p. 205). Os personagens, portanto, reconhecem o uso desse vocabulário, modificando o tom da narrativa, sinalizando algo novo, não só em relação às narrativas em que são inseridas, mas, também, à própria obra do autor, agora mais retoricamente (também) erótica. Uma coisa é falar em “falo”, como em *Ah, é?* (1994), ou “seio”, em *Contos eróticos* (1984). Outra, bem diferente, é recorrer a “frases liricamente porcas” (TREVISAN, 2013: p. 154) – aqui, além do reconhecimento do baixo calão, há a admissão do lirismo, da poeticidade.

Um dos contos que exploram bem a mistura da retórica poética com os termos “vulgares” é “O mestre e a aluna”, em que uma estudante relata o encontro com o professor, orientador de sua tese. Os dois se encontram no apartamento dele e a aluna já sabe que a mulher do professor viajara para a Suíça. Quando ele passa o dedo nos lábios dela, a reação é imediata, descrita com um termo popular (no diminutivo, indicando excitação) e uma metáfora relacionada à natureza: “sinto a resposta de pronto na xotinha. Pétalas de rosa já se abrem ao rocio da manhã” (TREVISAN, 2013: p. 200). A sedução resulta numa alegoria, formada a partir de uma metáfora relacionada aos pássaros. “Chupo e lambo, gozoza. Já viu beija-flor no pote de água com açúcar? Aquela asinha frenética o meu coração. Todinha presa na língua – não fosse ela, desferia voo” (TREVISAN, 2013: p. 200-201). Em seguida, ele se despe. A narradora recorre a duas hipérboles para descrever o sexo masculino: “punhal” e “duridana”. “O Mestre corre o fecho da calça. Presto exibe o punhal róseo de mel. Desfraldado, em riste. A duridana em brasa viva tinindo à cata de sua bainha” (TREVISAN, 2013: p. 202). A aluna, agora, vai ao poético para explicar o sexo oral, apropriando-se de metáforas da natureza (flor carnívora) e, novamente, de pássaros (colibri gigante). “Sou o néctar da flor carnívora que suga o bico do colibri gigante” (TREVISAN, 2013: p. 203).

Ela se diz virgem, e o próximo passo é o sexo vaginal (esta é a única passagem referente ao sexo vaginal nas mais de 200 páginas dos *Novos contos eróticos*, que privilegia outras práticas sexuais). Nessa rara passagem, há referências a Ernest Hemingway, autor de *Por quem os sinos dobram*, e ao personagem Quasímodo, de Victor Hugo: ambas as citações funcionam como recurso poético, decorrente do jogo

intertextual: “Entre as pernas eu sinto o badalo de um Quasímodo cego e surdo – os sinos dobram por você, Esmeralda” (TREVISAN, 2013: p. 203).

Até esse ponto do conto, as cenas de nudez cedem espaço a metáforas cômicas, que distorcem, pela ironia latente, o realismo da situação. Os substantivos “xotinha” e “peitinho” são inseridos assim, no diminutivo, indicando excitação. A partir do sexo vaginal, o conto expõe cenas de sexo mais explícitas, com inserção de termos de “baixo calão”, como “buceta” (sic), “picão” (gerando uma antítese, em relação ao sexo feminino no diminutivo) e “foder”:

> Enterra o picão na pequena bucetinha entreaberta (...)
> - Ai, sim, me foda, sim (...)
> -Vou foder, sim, cadelinha. Foder essa buceta de puta. Essa xotinha melada de vadia (TREVISAN, 2013: p. 204).

O próximo passo é o sexo anal. A cena da penetração, para ser amenizada, é escrita com substantivos no diminutivo e, no final, a metáfora inesperada e contrastiva une o sagrado ao profano, fundindo, na figuração poética, a analogia e o contraste:

> - Sabe o que pede uma eguinha como você?
> Não sei. Ai, que medo. O que pode ser.
> - É tomar bem dentro do cuzinho. Estremeço. O cuzinho, ele sim, é virgem.
> - Ah, não. Isso, não. Tudo, menos...
> É tarde: já a cabecinha rodeia e acha sozinha o portal sagrado (TREVISAN, 2013: p. 204).

Diferentemente do que acontece na primeira antologia erótica (1984) e em *Ah, é?* (1994), a aluna atingirá o orgasmo. Ela poderia tê-lo descrito de diversas formas. Escolheu um olhar delicado, incomum e lírico, com substantivos no diminutivo e metáforas do universo da natureza: “E os dois explodimos em entrelinhas piscantes no céu, peixinhos dourados no azul do mar, florinhas de todas as cores vagando no ar” (TREVISAN, 2013: p. 206). Metaforizado na explosão de “entrelinhas piscantes”, em “peixinhos dourados” e em “florinhas”, o orgasmo é descrito como que de forma infantilizada. O ato agressivo, mesmo agora atenuado pela figuração, externaliza outra vez a visão disfórica do encontro sexual, sem deixar de lado marcas do comportamento pervertido, conforme certo entendimento. No plano dos contrastes (e são vários), outra vez o diminutivo revela, além da excitação, o caráter sádico desse comportamento.

Há, apenas nesse conto, 49 termos no diminutivo distribuídos, praticamente todos relacionados ao envolvimento erótico dos personagens: saltinho, escrivaninha, bracinho, olhinho, Sanchinha, bonitinha, devagarinho, xotinha, dedinho, safadinha, todinha, peixinho,

blusinha, euzinha, peitinho, bacorinho, peitinho, biquinho, todinha, calcinha, sainha, rabinho, bundinha, sainha, peticinha, lombinho, sainha, inteirinho, putinha, bucetinha, cadelinha, xotinha, dentinhos, eguinha, cabecinha, sozinha, pobrinha, mãezinha, asinhas, calcinha, bundinha, cofrinho, florinhas, peixinhos, estrelinhas, tantinho e cuzinho (três vezes). Esse alcance contrastivo bem pode ser expresso nas formas antitéticas reduzidas, como, por exemplo, "enterra o picão na pequena bucetinha" (TREVISAN, 2013: p. 204). As situações ainda se dão na oposição de vadia, grande vagabunda e puta com sagrado e martirizado, juntando o profano e o sagrado.

5.2 Rito erótico e retórica poética

Do mesmo modo como vimos na abordagem de *Contos eróticos* (1984), *Ah, é?* (1994) e *234* (1997), os envolvimentos sexuais descritos de forma lírica em *Novos contos eróticos* (2013) podem ser refletidos levando em conta quatro situações do rito erótico: a sedução, a fisiologia sexual, o ato sexual e o orgasmo – pouco explorado nos textos da primeira antologia de 1984, em *Ah, é?* (1994) e *234* (1997). Em todas as situações, a quantidade de exemplos é maior na antologia de 2013, resultando na extensão das cenas eróticas, associadas ao discurso poético:

> Cada vez é o deslumbre
> de uma cauda florida de pavão
> que se desfralda ao meu encontro
> (TREVISAN, 2013: p. 20).

> Arco-íris que tem lábios e me beija,
> com promessa de uma linguinha titilante (TREVISAN, 2013: p. 20).

> Não nenhum resto de pureza
> assim que descerrou os meus lábios
> dardejando a tua língua poderosa
> na minha enroscada em nó cego
> (TREVISAN, 2013: p. 36).

> Vestir o saiote plissado branco de tenista e rebater a bola invisível, expondo uma nesga da calcinha que beija o pompom em flor? (TREVISAN, 2013: p. 96).

> Armadas para matar: boca pintada, blusa branca de botão, gravatinha, sutiã de taça, sainha azul plissada. Você liga o som frenético do coração de um drogado (TREVISAN, 2013: p. 188).

> Do ninho pipilante de boquinhas gulosas retiro o dedo e volteio nos seus lábios. É puro mel que o colibri alucinado suga e o olhinho vesgo revira (TREVISAN, 2013: p. 170).

Em termos mais sistemáticos, apresentados a seguir em substancial exemplório discursivo-poético, considerando, na ordem, a propósito das situações do rito erótico, as referências anatômicas, as indicações do ato sexual, a descrição do orgasmo. No livro, Dalton articula uma série de metáforas inusitadas para o sexo masculino. Diferentemente de *Contos eróticos* (1984), *Ah, é?* (1994) e *234* (1997), a coletânea erótica de 2013 reúne várias metáforas sobre o pênis, e em contexto de retórica poética, frequentemente zelosa do humor, da ironia:

> Eu fico bem rampeira
> Ao gazeio da tua flauta de mel
> Eu fico toda louca
> Aos golpes certeiros do teu ferrão de fogo
> Ereto duro mortal
> (TREVISAN, 2013: p. 33).

> De joelho descabelada mão posta
> À sombra do cedro colosso do Líbano (TREVISAN, 2013: p. 36).

> Satisfaça a tua e a minha fome
> Finca o teu pendão estrelado
> (TREVISAN, 2013: p. 37).

> É possível ser moça de família
> Se me sinto a rosa de Sarom
> Orvalhada da manhã
> Com um só toque do teu terceiro quirodáctilo? (TREVISAN, 2013: p. 36).

> E sinto o punhal de fogo e mel trabalhando a minha xota (TREVISAN, 2013: p. 191).

> Alma gêmea vagando e carpindo no encalço do teu falo ereto (TREVISAN, 2013: p. 156).

> Agora sofra inteiro o obelisco de fogo e mel (TREVISAN, 2013: p. 150).

> Ai, Senhor, como é bom. Você descansa a pica na boca de uma, depois da outra. Canarinho rosado que numa só revoada colhe cento e uma formiguinhas de asas (TREVISAN, 2013: p. 190).

> Contra o pênis ereto, ai de mim, se erguia a espada de fogo do arcanjo vingador (TREVISAN, 2013: p. 20).

> O obelisco impávido colosso ali na minha cara (TREVISAN, 2013: p. 203).

> Pastar e mordicar sem pressa um e outro peitinho – que pouco tempo dispensam aos homens aos nossos mamilos e aréolas! -, sugar essas metades sem defeito de pera? pêssego? taça de vinho rosado? (TREVISAN, 2013: p. 168).

> O cajado de serpes vivas e sarças ardentes (TREVISAN, 2013: p. 197).
>
> Também me ajoelho em adoração desse Pai dos Pais
> (TREVISAN, 2013: p. 190).
>
> O ponteiro único do teu relógio de sol (TREVISAN, 2013: p. 156).
>
> A Vara de Brasa Viva que separou as águas do Mar Vermelho (TREVISAN, 2013: p. 93).
>
> A estaca em fogo do belo forte impávido Ulisses (TREVISAN, 2013 p. 94).
>
> Colibri gigante (TREVISAN, 2013: p. 203).

Quando fala sobre a vagina e sobre as nádegas, Dalton também retoma metáforas risíveis e inusitadas, pouco prováveis de serem pronunciadas numa cena erótica. Alguns excertos têm referências a textos bíblicos e até literários, num jogo figurativo atento aos efeitos (até irônicos) da intertextualidade: a configuração poética-discursiva expande a geografia física das zonas erógenas:

> - Vou foder, sim, cadelinha. Foder essa buceta de puta. Essa xotinha melada de vadia (TREVISAN, 2013: p. 204).
>
> Concha rósea bivalve (TREVISAN, 2013: p. 91).
>
> Nem te comove a lua bochechuda da minha bundinha empinada? Nada te diz a concha nacarada de quatro pétalas? (TREVISAN, 2013: p. 49).
>
> As voltas de tuas coxas portentosas,
> antes colunas dóricas ou jônicas,
> para sustentar esse prodígio de floração carnal.
> No centro delas a penugem
> Do ninho de asinha de colibri
> (TREVISAN, 2013: p. 22).
>
> Ó bunda bundinha bundona! Ó recheio de mel, conhaque e trufa de que é feito o meu sonho! (TREVISAN, 2013: p. 93).
>
> Essa tua nalguinha, meu delírio! Soneto alexandrino exato, ó cesura ó rima rica ó fecho de ouro (TREVISAN, 2013: p. 168).
>
> O cafajeste no ônibus já se encosta e elogia tuas prendas calipígias (TREVISAN, 2013: p. 142).
>
> Veja, ó puto: o Monte Sinai da revelação e o seu duplo (TREVISAN, 2013: p. 201).
>
> Ó alegria, sublime alegria! Espiá-la de pernas abertas – marcha lenta, trote, galope -, intrépida domadora, upa! upa! a rédea nos dentes (TREVISAN, 2013: p. 172).

As cenas de sexo oral, em *Novos contos eróticos* (2013), surgem mais escancaradas, numa combinação de vocabulário que une o vulgar ao "erudito" – daí uma das diferenças em relação a *234* (1997), *Ah, é?* (1994) e *Contos eróticos* (1984), em que os "palavrões imundos", para usar, aqui, a definição de Dalton (TREVISAN, 2013: p. 205), não surgem.

> É ela? é a sua gata angorá? possessa e possuída, aos uivos, em batalhas sangrentas pelos telhados na noite quente do verão? (TREVISAN, 2013: p. 16).

> Eu me sento no teu caralho supimpa. As pernas abertas sobre a poltrona. E sinto o punhal de fogo e mel trabalhando a minha xota. Galopo nas nuvens e deliro de olho fechado. A pomba branca do amor em pleno voo alcançada currada estripada pelo ávido garanhão (TREVISAN, 2013: p. 191).

> Montar o teu corpo cândido e rubicundo é galopar no céu
> entre corcéis empinados relinchantes (TREVISAN, 2013: p. 39).

> O teu exército com fanfarras
> Desfilando na minha cidadela arrombada? (TREVISAN, 2013: p. 39).

> Quando separou os joelhos Abrindo as minhas coxas
> Um querubim fogoso
> De delícias me cobriu
> Com sua terceira asa de sarça ardente (TREVISAN, 2013: p. 38).

> A novinha lambe o teu pau colosso. Viaja por ele com toda a língua. Também me ajoelho em adoração desse Pai dos Pais (TREVISAN, 2013: p. 190).

> Cleópatra rainha do boquete que provoca as devastadoras inundações do Rio Nilo e fertiliza copiosamente as suas margens (TREVISAN, 2013: p. 151).

> A língua bífida pra cá pra lá dardeja na crista da cabecinha e projeta impávido colosso o ponteiro único do teu relógio de sol (TREVISAN, 2013: p. 156).

> À medida que você rebola, a Vara de Brasa Viva que separou as águas do Mar Vermelho (esse doutor tem cada uma!) se insinua de mansinho na tua fonte selada (TREVISAN, 2013: p. 93).

> Ó boquinha redonda de medusa, morde com força. Estrangula sem dó. Me engole todinho no seu sumidouro (TREVISAN, 2013: p. 94).

> Abre as pálpebras do único olho de Polifemo e recebe a estaca em fogo do belo forte impávido Ulisses (TREVISAN, 2013: p. 94).

> Assim, galopa, assim. Bem gostosa na cabeça do meu pau. Messalina de calçada. Rameira rampeira (TREVISAN, 2013: p. 94).

> Bacorinho mamando, suga o leite mais doce (TREVISAN, 2013: p. 201).
>
> Sou o néctar da flor carnívora que suga o bico do colibri gigante (TREVISAN, 2013: p. 203).

Na mais recente antologia de contos eróticos, as mulheres têm voz ativa, narram com louvor suas epopeias sexuais e buscam atingir o orgasmo, além de satisfazer o parceiro. Elas frequentemente se colocam num papel de submissão, que é admitido, e revelam alcançar o ápice da relação, em alguns momentos. Mesmo assim, os excertos dos orgasmos são menores e mais diluídos do que a descrição dos corpos e dos atos sexuais, que dominam os contos.

> Quando a gente pede pra morrer, o doutor oferece a pica bem dura, que ela? Eu? Abocanha e goza, de olhinho fechado (TREVISAN, 2013: p. 92).
>
> E os dois explodimos em entrelinhas piscantes no céu, peixinhos dourados no azul do mar, florinhas de todas as cores vagando no ar (TREVISAN, 2013: p. 2006).
>
> E você começa a ver e ouvir mil estrelinhas de todas as cores. Não no céu. Dentro da gente, tipo os fogos de artifício do Ano-Novo (TREVISAN, 2013: p. 93).
>
> - Agora, diabinha, vai subir ao céu. Escute a trombeta. Veja o querubim. A luz na escada. Os raios. O carro de fogo! (TREVISAN, 2013: p. 95).
>
> Ai, ai, ai. E com a pontinha do dedo roça na asa do arcanjo que passa (TREVISAN, 2013: p. 95).
>
> Sou puro gozo. Só gemido êxtase epifania levitação (...) A minha alma aos uivos subindo num rojão fervente de porra (TREVISAN, 2013: p. 194).
>
> É o sinal: gozo no corpo inteiro, suspensa entre o céu e a terra. Olhe o arco-íris se abrindo nas nuvens. Gozo mordendo o pau gostoso com os dentinhos da xota. Gozo enlevada no ar – veja, mãe, sem as mãos (TREVISAN, 2013: p. 204).

A forma surpreendente (até em favor da ironia) como Dalton manipula a figuração poética em seus contos, para a sedução, as partes sexuais, o ato sexual e o orgasmo, se aproxima da maneira como Barthes (2003) avalia as figuras que preenchem o "discurso amoroso", que tomam o sujeito sem aviso prévio, surgindo de forma desenfreada, como se estivesse em meio a um transe.

> Ao longo de toda a vida amorosa, as figuras surgem na cabeça do sujeito amoroso sem nenhuma ordem, pois dependem a cada vez de um acaso (interior ou exterior). A cada um desses incidentes (que o "assaltam"), o amante recorre à reserva (ao tesouro?) das figuras, segundo as necessidades, as injunções ou os prazeres de seu imaginário. Cada figura explode, vibra sozinha como um som desligado de qualquer melodia - ou se repete, até à saciedade, como o tema de uma música de transe. Nenhuma lógica liga as figuras, determina sua contiguidade: as figuras não pertencem a nenhum sintagma, a nenhuma narração: são Eríneas; agitam-se, chocam-se, apaziguam-se, reúnem-se, afastam-se, sem mais ordem do que uma revoada de mosquitos (BARTHES, 2003: p. XXI – XXII).

Conforme Barthes (2003: p. XVIII), o significado de dis-cursus é a ação de correr de um lado para o outro, são indas e vindas. Há uma semelhança, dessa forma, entre o caminho que dá origem ao termo “discurso” com o deslocamento feito pelo discurso do amante, que parece “correr dentro da própria cabeça”, sem saber para onde ir, com um discurso arquitetado a partir de circunstâncias íntimas: "Seu discurso existe unicamente por ondas de linguagem, que lhe vêm ao sabor de circunstâncias ínfimas, aleatórias". Em Dalton, o erotismo, o seu dis-curso, vale por um intercurso frequentemente amesquinhador. O estado de euforia alienante do personagem (e narrador, dependendo) decorre de uma exacerbação dos sentidos que o discurso, a linguagem, fazem perder a linha, a ponto de desviar o sentido do erótico (pelo humor, pela ironia), para o anti-erótico. Nisso reside, parece, o expressismo, o grotesco, tanto mais que a retórica (inclusive poética) o deseja. Aleatórias e íntimas são as metáforas dos amantes que compõem a retórica poética de Dalton em *Novos contos eróticos* (2013). Há um primeiro tipo de descrição, na primeira coletânea principalmente, que prefere evitar a nudez e o obsceno com nome do vocabulário ameno e da figuração leve. Não há expressões de baixo calão. Dalton como que abre mão do discurso erótico ostensivamente “verbal”, suspendendo-o, ou aliviando-o. Isso não acontece na segunda antologia, por exemplo em “O noivo perneta”. Até mais agressivamente sexuais, pela linguagem, são “O mestre e a aluna” e “Duas normalistas”, contos que, em alguns momentos, recorrem a termos considerados pesados, os “palavrões”. Nesses casos, Dalton costuma atenuar (ou tentar) mesclando a retórica poética, para desvulgarizar o que ele mesmo, “ironicamente”, acaba de vulgarizar. Daí a necessidade de apelar, inchando a semântica descritiva, ao risível, à anedota, às imagens exóticas, às inferências religiosas, às preferências gastronômicas. Nessas idas e vindas eróticas, o próprio texto está tentando sensualizar, de certa forma, o leitor, exibindo e ocultando o que bem quer, no decorrer das narrativas. Talvez, Dalton consiga operar em algum leitor aquele salto erótico, aquele estalo que o conduz, de um segundo para outro, àquela aventura

imaginativa puramente sexual. Talvez.

Outra mudança significativa, com relação à primeira antologia erótica e *Ah, é?* (1994), é a postura das personagens femininas. Nos livros anteriores, as mulheres, nas poucas vezes em que narram, são quase sempre assujeitadas, nem se dão conta de sua condição de sujeito. A única função delas costuma ser satisfazer o homem. O sexo, para elas, às vezes não é prazeroso, e está sempre sujeito ao risco da sanha masculina mais agressiva. Por isso, elas não costumam atingir o orgasmo. Na antologia mais recente, as mulheres são passivas, submissas e têm consciência disso: chega a ser motivo de orgulho, essa posição em relação ao homem. O orgasmo, agora, não é algo impossível, e algumas personagens admitem experimentar essa sensação.

5.3 Um caso de intensificação paródica

Em uma das melhores histórias de *Contos eróticos* (1984), Dalton apresenta o drama sexual de um jovem casal, João e Maria. Na primeira noite, João, que, como a esposa, também é virgem, fracassa. Nas noites seguintes, as tentativas, novamente, todas frustradas. Tenta um encontro num hotel suspeito, quase dá certo. Não tivesse a moça esquecido de chamá-lo com as palavras mágicas: "Doutor Paixão" (TREVISAN, 1984: p. 37). Para que ele conseguisse vencer o bloqueio emocional e transar com a esposa, o casal assiste a filme "proibido", João lê obra pornográfica, que a mulher se recusa a ouvir devido ao "princípio religioso", e experimenta uma injeção afrodisíaca. Mesmo com o empenho, não dá certo: a luz acesa, a luz apagada ou o barulho de um pingo de torneira desconcentravam João.

A história é tragicômica. João tem sua sexualidade questionada, em pensamento, pela esposa. No final da história, ela o abandona e volta para a casa dos pais. E, vendo-se em desgraça, cogita um suicídio, mas muda de ideia, em cima da hora, por causa de uma dor de dente. Ele é retratado como um covarde, postergando o suicídio para, primeiro, ir ao dentista. Sardônico, o criador avacalha o "rapaz fino" e de "gesto delicado" em seu conto. Em determinado momento da narrativa, João tenta justificar sua malfadada performance sexual: "- Não consigo me concentrar. Entre dois beijos canso de repetir *Este leito que é o meu que é o teu...* ou *Minha terra tem palmeiras...*" (TREVISAN, 1984: p. 38, grifo do autor).

Os versos em negrito, citados no conto pelo personagem, são, respectivamente, de autoria do paranaense Emílio de Meneses (1866-1918), influenciado em sua trajetória pelo

Simbolismo e reconhecido por seus versos eróticos, e de Gonçalves Dias (1823-1864), ícone do romantismo e do indianismo. Em *Pão e sangue* (1988), Dalton já havia parodiado a "Canção do exílio", num conto escrito sem estrofes nem pontuação, maldizendo Curitiba. Já Emílio de Meneses teve o famoso verso inicial do soneto "Noite de insônia" ("este leito que é o meu, que é o teu, que é o nosso leito") retomado, ainda, no conto "Violetas e pavões", publicado originalmente na obra homônima e reunido na antologia *Novos contos eróticos* (2013).

Em "Violetas e pavões", um conto escrito em formato de carta, repleto de passagens poéticas, a narradora-personagem faz promessas de uma performance sexual inesquecível ao seu interlocutor anônimo, identificado como "caro Senhor". Variada, a figuração vai de personagens da literatura brasileira a passagens bíblicas. A ausência de vírgulas, que confere um ritmo rápido ao texto, faz parte da retórica da poesia: "Assim encarno para o meu singelo Bentinho a duas vezes pérfida Capitu. Em retribuição beije morda se refocile na sarça ardente dos meus lábios e barbarize, por favor, a mais escrava das tuas Marias" (TREVISAN, 2013: p. 155). Termos como "putinha", "xotinha" e "rabinho" surgem no conto, em meio às inserções líricas. E o contista volta a retomar, como havia feito em *Contos eróticos* (1984), a alusão aos famosos versos de Emílio de Meneses:

> Me responda presto – qual deslumbre se iguala a soerguer o saiote branco franzido da garota de bundinha arrebitada? Os meus, os teus, os nossos catorze versos alexandrinos rematados com rima rica, bofete sonoro, canino cortante, báculo de brasa viva e mel. Caríssimo senhor meu, prometo vinho forte capitoso entre as coxas, uma saia de algodão simplesinha, outra comprida com anágua e sete véus. E tal fúria fogosa que nem a Sulamita jamais teve pelo Salomão lá dela (TREVISAN, 2013: p. 156).

A carta de paixão e tesão termina com a narradora (puro humor) oferecendo seu banquete carnal de tantas doçuras "que superam o teu famoso quindim da tia Ló" (TREVISAN, 2013: p. 161). No pomposo soneto "Noite de insônia"[15], de Emílio de Meneses, o eu-lírico contempla a cama desarrumada e expõe o medo de perder a mulher

[15] O verso inicial do soneto de Emílio de Meneses chamou a atenção de Manuel Bandeira, que, em uma crônica bem-humorada, afirma que este verso é o melhor de toda a obra poética do autor paranaense: "A minha predileção nasceu da utilidade indispensável desse alexandrino em todos os momentos da vida, conforme verifiquei. Repitam o verso, entrem bem fundo no lírico por ele suscitado, meditem-no, mas sem idéia preconcebida, e verão que se pode aplicar a todos ou a quase todos os objetos (...) Alguns exemplos: 'este pente, que é o meu, que é o teu, que é o nosso pente'; 'este ônibus, que é o meu, que é o teu, que é o nosso ônibus'. Qualquer nome, próprio ou apelativo, servem contanto que seja masculino e singular. Ate 'caravançará'. Senão, vejam: este caravançará, que é o meu, que é o teu, que é o nosso caravançará'. Com qualquer substantivo masculino singular o ritmo se mantém, para qualquer número de sílabas, irredutivelmente alexandrino. Isso porque marca o núcleo imperioso – 'que é o meu, que é o teu, que é o nosso'" (BANDEIRA, 2006: p. 171-172).

amada, temendo que ela abandone para sempre o leito conjugal:

> Este leito que é o meu, que é o teu, que é o nosso leito,
> Onde este grande amor floriu, sincero e justo,
> E unimos, ambos nós, o peito contra o peito.
> Ambos cheios de anelo e ambos cheios de susto;
>
> Este leito que aí está revolto assim, desfeito,
> Onde humilde beijei teus pés, as mãos, o busto.
> Na ausência do teu corpo a que ele estava afeito.
> Mudou-se, para mim, num leito de Procusto!...
>
> Louco e só! Desvairado! A noite vai sem termo
> E, estendendo, lá fora, as sombras augurais.
> Envolve a Natureza e penetra o meu ermo.
>
> E mal julgas talvez, quando, acaso, te vais,
> Quanto me punge e corta o coração enfermo,
> Este horrível temor de que não voltes mais!...

Nas narrativas de *Contos eróticos* (1984) e *Novos contos eróticos* (2013), os envolvidos na "guerra conjugal" tentam, a seu modo, assegurar a presença da pessoa amada. O noivo frustrado de "Trinta e sete noites de paixão", da primeira antologia, busca estimular-se com a literatura "pornográfica" e assiste a filmes "proibidos" ao lado da esposa. Em "Violetas e pavões" (2009), a mulher que assume a autoria da carta promete todos os seus encantos para uma noite fabulosa de amor, tesão e fúria. Mas Dalton estabelece mais coisas do que uma simples associação temática. Há uma ironia fina engendrada nesta alusão ao verso do poeta paranaense.

Em 1946, Dalton publicou um artigo criticando o poeta paranaense Emiliano Perneta, um dos ícones do Simbolismo, nas páginas da revista literária Joaquim. Afirmava que o Simbolismo não teve qualquer relevância para a literatura brasileira e que Perneta figurava entre os menores autores do gênero:

> No Brasil, em primeiro lugar, revelou-se o simbolismo sem a importância das outras escolas, sendo os seus representantes Cruz e Souza, Alfonsus (sic) de Guimarães, B. Lopes, Emiliano Perneta, etc. Destes poetas instrumentistas, o 'único merecedor da classificação de poeta simbolista brasileiro (Sérgio Milliet), e que, na verdade, 'trouxe a sua contribuição para o simbolismo universal' (Roger Bastide), foi Cruz e Souza, infinitamente superior aos demais e, em particular, a Emiliano, deles o menor (OLIVEIRA *apud* TREVISAN, 2009: p. 120).

Crítico dos simbolistas, Dalton parodia a imagem dos versos de Emílio de Meneses colocando-a na fala de um personagem efeminado, que tem sua orientação sexual

questionada e que não consegue transar com a própria esposa. Na primeira aparição (conto da primeira antologia), o verso adquire uma postura neo-romântica quase insuportável fora do plano irônico. Esse idealismo poderia levar a uma visão ingênua do amante frustrado. A imagem do verso, agora no novo contexto (conto da antologia de 2013), sujeita-se a um esforço irônico e paródico muito maior. O "deslumbre" da reapropriação paródica chega à metalinguagem. Alcança a ofensa direta, (bastante) irônica do poema de Emílio de Menezes.

O noivo frustrado de "Trinta e Sete Noites de Paixão", que recita de cabeça o verso romântico de Gonçalves Dias, é um incapaz fisicamente. O próprio personagem, dessa forma, estaria representando a incapacidade dos pomposos poetas do simbolismo. Na narrativa "Violetas e pavões" (2009), que integra os *Novos contos eróticos* (2013), o trecho do soneto de Emílio de Menezes é retomado em meio à figuração que distorce a cena sexual, como o "báculo de brasa viva e mel". Báculo, que é citado na bíblia, é um bastão usado por líderes na Antiguidade, e pode significar, ainda, um dos ossos do pênis dos mamíferos. Na metáfora sexual, Dalton perverte o verso simbolista de Emílio de Meneses, unindo-o à mistura do sagrado com o profano, o sexo e a moralidade bíblica. Zombeteiro, o criador vai além ao ironizar os simbolistas. São também versos brochantes as metáforas espalhadas pelos contos, que de tão surpreendentes chegam a ser risíveis, formam, de fato, uma paródia aos textos simbolistas. É assim que Dalton manipula sua crítica aos românticos e aos poetas pomposos: construindo uma rede sutil de ironia em meio às inserções poéticas. E, para intensificar o sentido da prática artística (uma prática libidinosa), todo esse jogo de relações ocorre no contexto do tema erótico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve o objetivo de analisar o discurso poético interferente nos contos eróticos de Dalton, presentes em quatro obras: *Contos eróticos* (1984), a primeira antologia de Dalton centrada no erotismo; *Ah, é?* (1994), obra tida por alguns críticos como marco divisório na trajetória do ficcionista, devido à presença forte, dominante, da estrutura e do discurso poéticos; *234* (1997), que investe, à exemplo de *Ah, é?*, em narrativas bastante concisas; e *Novos contos eróticos* (2013), a última antologia de Dalton com contos eróticos, com textos retirados *Capitu sou eu* (2003), *Rita Ritinha Ritona* (2005), *Macho não ganha flor* (2006), *O maníaco do olho verde* (2008), *Violetas e pavões* (2009) e *O anão e a ninfeta* (2011).

Para isso, na primeira parte do trabalho, discutimos a recepção crítica de Dalton, retomando as análises de jornalistas, resenhistas e estudiosos que se dedicaram, em algum momento, à literatura do ficcionista curitibano, como Jorge Araújo, Geraldo Mazza, Ralph Niebuhr, Miguel Sanches Neto, Samira Chalhub, Wilson Martins, Berta Waldman, Vera Marquêa. Dedicamos um subtópico às questões do lirismo e do erotismo do ficcionista curitibano, conforme sugestões da crítica.

No que tange à retórica poética e ao erotismo, em termos teóricos, recorremos aos estudos de Aguiar e Silva (1979), Massaud Moisés (1968; 1977; 2004; 2007) e Alfredo Bosi (1989; 2006), sobre o gênero lírico, e às avaliações de Georges Bataille (1987) e Jean Baudrillard (1992; 2004), concernentes ao erotismo. Com o referencial teórico realizamos um estudo detido de um conjunto de textos eróticos de Dalton, seguindo a ordem cronológica em que as obras foram publicadas, começando com o *Contos eróticos* (1984), depois analisando *Ah, é?* (1994), *234* (1997) e, por fim, *Novos contos eróticos* (2013).

Desde *Contos eróticos* (1984), parte substancial das imagens ligadas ao erotismo não é enobrecedora, nem mesmo sensual ou excitante. São, antes, deboches, satirizações que rebaixam a realidade psicológica e ética dos personagens, com resvalo no desapreço pelo físico. O leitor desacostumado com a retórica irônica de Dalton talvez até pudesse encontrar em *Ah, é?* (1994) e *234* (1997) o que Borges (2001: p. 100) chamou de "convicção na poesia", com os elementos poéticos transmitindo os sentimentos do autor. Mas as obras, bem como as outras duas coletâneas eróticas citadas, estão tão impregnadas de ironia que isso dificulta uma eventual interpretação romântica da figuração poética nos epigramas, nos aforismos, nos haicais eróticos. Com frequência, a descrição simples do ato

sexual, como se vê em filme pornográfico, por exemplo (onde são exibidas sequências de cenas em zoom), se converte em figurações risíveis, que resultam na paródia da experiência erótica, pouco ou nada destinada a excitar.

Com a publicação da segunda antologia de contos eróticos, em 2013, o erotismo definitivamente se firma como um dos principais temas e, ainda, como um dos temas em que a hibridação da retórica poética com o discurso prosaico é mais intensa. Esss elementos poéticos não estão apenas relacionados à náusea (HOUAISS, 1974), aos cenários paranaenses (MAZZA, 1988), nem são usados, necessariamente, para "sublinhar o horror básico da existência dos personagens" (NIEBUHR, 1972). O poético, para Dalton, é frequentemente instrumento do humor, da paródia, que mal disfarçam, se disfarçam, a visão cáustica do autor a sondar, como um voyeur, a experiência erótica. Através do poético, parodia-se inclusive o discurso erótico "sério", escarnecendo e ironizando os personagens durante o rito erótico.

Nos primeiros textos, e até em *Ah, é?* (1994), não se informa se as personagens femininas conseguem atingir o orgasmo. Há, inclusive, quem diga desconhecê-lo (cabendo ao homem uma explicação, que pode surgir por meio da retórica poética). Há mulheres submissas, passivas, que nem se dão conta de sua própria condição de sujeito. Os textos mais recentes trazem personagens femininas ainda submissas, passivas quase, as quais, na relação sexual, admitem esta sujeição, mas acontece agora, em vários casos, o orgasmo. É significativa a mudança: as mulheres parecem mais decididas, menos acanhadas, e assumem várias vezes a voz narrativa. Perde um pouco de sentido a afirmação de Berta Waldman (1989: p. 82-83) de que "o sexo culpado é estigma que marca a relação homem/mulher na obra de Dalton Trevisan". As mulheres, agora, parecem finalmente sentir prazer. Pelo menos, em alguns "contos", ou "poemas".

Não nos parece adequado, a partir da análise dessas quatro obras de Dalton, classificar os textos do ficcionista curitibano como pornográficos, como fez Alcir Pécora, ao se referir à antologia de 2013. Estamos, aqui, considerando o conceito que Alberto Moravia deu à literatura pornográfica: "é a falta de necessidade do ponto de vista da economia do livro que constitui a pornografia. Onde for necessário, pelo rigor artístico, falar de coisas sexuais, é preciso fazê-lo; se não for necessário, é pornografia" (MORAVIA *apud* MARTINS, 1996: p. 393). Ora, com o passar dos anos, Dalton ficou mais desbocado, é certo, usando uma quantidade maior de vocábulos de baixo calão, ou "palavras porcas", como o próprio autor as define em um conto. No entanto, essas palavras frequentemente têm o sentido amenizado, seja pelo diminutivo recorrente, seja pelas interferências

fortemente líricas, de que resulta às vezes a inusitada e irônica mescla do vulgar com o poético. Embora tais palavrões tenham aumentado, tal como as cenas de nudez e a duração do rito erótico – o que resultou na intensificação da poesia e da poesia lírica ou lirismo –, Dalton em momento algum apela para o desnecessário ou o gratuito. Já não dá para ler os atuais contos eróticos embasado na afirmação de Wilson Martins (1982), publicada na época do lançamento de *Chorinho brejeiro*: "O conto de Dalton é um conto falado, um conto que sutilmente rejeita a literatura enquanto arte ou artifício da palavra escrita". Já não há mais rejeição à literatura. Aliás, parece que nunca houve, como demonstra, por exemplo, o jogo intertextual. O conto, que pode ser, sim, "falado", recorre à pilhéria, ao diminutivo, às imagens exóticas, às referências históricas, bíblicas, gastronômicas e literárias. Com esta estratégia, o erótico é em parte enevoado, de acordo com uma manipulação retórica consciente, trabalhada, literária, ao ponto da exacerbação haicaísta, econômica. Nessas exibições e ocultamentos dos momentos eróticos, das cenas de nudez, o texto estaria de certa forma (a literária) sensualizando o leitor. Neste sentido, o do gozo linguístico, Dalton escreve para seduzir.

Surpreende, ainda hoje, a avaliação que Sérgio Milliet (1950: p. 153) fez de *Sete anos de pastor* (1948), uma das primeiras (e renegadas) obras de Dalton, notando a composição de imagens inéditas e a mistura de sentidos: "imagens que invejo pelo ineditismo e a justeza surrealista da transposição". Dalton não está tão distante dos primeiros contos, no sentido apontado. Avançou bastante para o poético, é certo, explorando imagens que, devido ao seu caráter inédito, chegam a ser inusitadas e, em alguns casos, alcançam o grotesco expressionista. A virada para o poético, sem a perda desse pendor, antes intensificando-o, é evidente. De *Contos eróticos* (1984) para *Ah, é?* (1994), surge um "poeta" escancarado, mas que renega a posição de poeta, embora embaralhando discursos e categorias literárias (de maneira polêmica), é certo. Dalton, assim, perece querer confundir, ou então descobre (hipótese mais segura) a alegria "sensual" de romper fronteiras.

De *Ah, é* (1994) para *234* (1997), a proposta minimalista é mantida, com Dalton explorando poeticamente, além da natureza, os meta-contos e as ironias a Curitiba. Tema de muitas narrativas, o sexo não é apresentado com palavras de baixo calão. Os momentos em que os corpos masculino e feminino são retratados poeticamente são menos extensos do que em *Novos contos eróticos* (2013), embora tenham em comum a mesma articulação irônica.

Nos textos mais recentes, o projeto minimalista de *Ah, é?* é abandonado. Os contos, que pareciam seguir em direção ao mínimo, ao simples ponto na página, voltaram a crescer,

a ganhar corpo com a segunda antologia erótica, mas a intensificação poética se mantém firme. Dalton já não parte para os epigramas, os aforismos ou os haicais, mas chega à forma poemática livre e solta em alguns casos, abandonando a paragrafação própria da prosa. O novo Dalton, dessa vez, polemiza os limites do erotismo e continua dissolvendo as fronteiras entre prosa e poesia, intensificando as inserções da retórica poética, aproximando o vulgar (baixo calão) do erudito, rindo das peripécias sexuais de seus personagens, enquanto tenciona criticar os poetas simbolistas e a retórica erótica elevada, cuidadosa. Ninguém (nem nada) escapa impunemente aos contos eróticos de Dalton, e isso percebemos na maneira peculiar com que negocia prosa e poesia, peripécia e figuração imagética.

REFERÊNCIAS

AMORA, Antonio Soares. **Teoria da literatura**. 9ed. São Paulo: Clássico Científica, 1971.

ANDRIOLI, Luiz. Os anjos vulgares de Dalton Trevisan. **Gazeta do Povo,** Curitiba, 29 de set. de 2013. Disponível em <http://www.gazetadopovo.com.br/cademog/conteudo.phtml?id=1412455&tit=Os- anjos-vulgares-de-Dalton-Trevisan>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2014.

ARAÚJO, Jorge de Souza. 1978. Próximo do haicai. **Jornal do Brasil**, Rio de janeiro, 11 fev. 1978. Mês: jornal do Brasil. Ano: 2. In: DALTON, Trevisan: a crítica de jornal e o dilema da repetição na obra de Dalton Trevisan. Sueli de Jesus Monteiro. DVD, cor. Curitiba. 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BAL, Mieke. **Teoría de la narrativa**: una introducción a la narratología. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A. 1990.

BANDEIRA, Manuel. **Crônicas da província do Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. 3ed. Petrópolis: Vozes Limitada, 1973.

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **O prazer do texto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

_____. **Sobre Racine**. São Paulo: Martins Fontes, 2008. BATAILLE, Georges.

_____. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDRILLARD, Jean. **Da sedução**. Campinas: Papirus, 1987.

_____. **Telemorfose**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

BORBA FILHO, Hermilo. **Província, cárcere, lar**. In: Mistérios de Curitiba.

BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1989.

BRITTO, Mário da Silva. Damas e galãs da noite. In: TREVISAN, Dalton. **O pássaro de cinco asas.** Rio de Janeiro: Record, 1974.

BUENO, Silveira. **Minidicionário da língua portuguesa**. São Paulo: FTD, 1994.

CANDIDO, Antonio. **Estudo analítico do poema**. São Paulo: FFLCH/USP, 1996.

CASTELLO, José. **Inventário das sombras**. Rio de Janeiro: São Paulo, 1999.

CHALHUB, Samira. **Poética do erótico**. São Paulo: Editora Escuta, 1993.

CONY, Carlos Heitor. [Orelha]. In: TREVISAN, Dalton. **Novelas Nada Exemplares**. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

CUNHA, Helena Parente**.** Os gêneros literários. In: PORTELLA, Eduardo et.al. **Teoria literária**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p. 93-130.

D'ONOFRIO, Salvatore. **O texto literário:** teoria e aplicação. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

FRANCO JUNIOR, A. **Mau gosto e kitsch nas obras de Clarice Lispector e Dalton Trevisan**. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo: 1999.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRYE, Northrop. **Código dos códigos:** a bíblia e a literatura. São Paulo: Boitempo, 2004.

GASSET, Ortega Y. **A desumanização da arte**. São Paulo: Cortez, 1991. GENETTE, Gérard. Discurso da narrativa: ensaio de método. Lisboa: Arcádia, 1979.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Ática, 2000.

HOLLANDA, Aurélio Buarque de**. Pequeno dicionário brasileiro de língua portuguesa**. 11. ed. São Paulo: Sedegra, 1973.

HOUAISS, Antonio. Poesia e náusea. O pássaro de cinco asas. In: TREVISAN, Dalton. **O pássaro de cinco asas.** Rio de Janeiro: Record, 1974.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

JOHNSON, Barbara. O discurso da poesia. In: TODOROV, Tzvetan. **Poétique**.N°28. Coimbra: Livraria Almedina, 1982.

JÚDICE, Nuno. **As máscaras do poema**. Lisboa: Aríon publicações, 1998.

LEFEBVE, Maurice-Jean. **Estrutura do discurso, da poesia e da narrativa**. Coimbra: Almedina, 1980.

MARTINS, Wilson. **Pontos de vista**: crítica literária. Volume 3. São Paulo: T.A. Queiroz, 1992.

_____. **Pontos de vista**: crítica literária. Volume 4. São Paulo: T. A. Queiroz, 1992b.

_____. **Pontos de vista**: crítica literária. Volume 3. São Paulo: T. A. Queiroz, 1993.

_____. **Pontos de vista**: crítica literária. Volume 8. São Paulo: T. A. Queiroz, 1994.

_____. **Pontos de vista**: crítica literária. Volume 10. São Paulo: T. A. Queiroz, 1995b.

_____. **Pontos de vista**: crítica literária. Volume 11. São Paulo: T. A. Queiroz, 1995.

_____. **Pontos de vista**: crítica literária. Volume 12. São Paulo: T. A. Queiroz, 1996.

MARQUÊA, Vera. **O vampiro habita a linguagem**: uma leitura da obra de Dalton Trevisan. São Paulo: Arte & Ciência, 2008.

MASSI, Augusto. Dalton por inteiro. **O Estado de S. Paulo**. Publicado em 22 de novembro de 2009. Disponível em <http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,dalton-por- inteiro,470160,0.html>. Acesso em: 19 de fevereiro de 2014.

MAZZA, Luiz Geraldo. Um Vampiro lírico viaja Curitiba. Correio de Notícias, Curitiba, 6 jul. 1988. Mês: Correio de Notícias. Ano: 7. In: MONTEIRO, Sueli de Jesus. **A crítica de jornal e o dilema da repetição na obra de Dalton Trevisan**. DVD. Curitiba. 2008, cor.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. **A criação literária**: introdução à problemática da literatura. São Paulo: Melhoramentos, 1968

_____. **A literatura brasileira através dos textos**. 26. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

NETO, Miguel Sanches. **Biblioteca Trevisan**. Curitiba: Ed. da UFPR, 1996.

_____. Chá das cinco com o vampiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

_____. O erotismo trágico de Trevisan. **O Estado de S. Paulo**. Publicado em 2006. Disponível em <http://miguelsanches.com.br/publicacoes/detalhes/569/o_erotismo_tragico_de_trevisan #.UyJkpfldV1Y>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2014.

NIEBUHR, Ralph. Um Elemento Lírico em Trevisan. V. 7, N. 303. P. 2, Jun. 1972. Mês:

Minas Gerais, Suplemento Literário. Ano: 6. In MONTEIRO, Sueli. **A crítica de jornal e o dilema da repetição na obra de Dalton Trevisan**. DVD. Curitiba. 2008, cor.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PÉCORA, Alcir. Os anjos vulgares de Dalton Trevisan.. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 29 de set. de 2013. Disponível em <http://www.gazetadopovo.com.br/cademog/conteudo.phtml?id=1412455&tit=Os- anjos-vulgares-de-Dalton-Trevisan>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2014.

PIZA, Daniel. **Contemporâneo de mim**: dez anos da coluna Sinopse. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

POE, Edgar Allan. **Ficção completa, poesia e ensaios**. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Aguilar, 2001.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**. Introdução aos estudos literários. 2.ed. Coimbra: Almedina, 1997.

RICARDO, Cassiano. **A poesia na técnica do romance**. Ministério de Educação e Cultura. Serviço de Documentação, 1953.

SILVA, Marcio Renato Pinheiro da. **A aporia do sentido**: uma leitura da intertextualidade nos contos de Dalton Trevisan. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2007.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. 3. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

SPINA, Segismundo. **Na madrugada das formas poéticas**.São Paulo, SP: Ática, 1982.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. 1993. 2ed. Tradução de Celeste Aida Galeão. Edições Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro.

TAVARES, Hênio Último da Cunha. **Teoria literária.** 3ed. Belo Horizonte: Bernardo Alvares, 1967.

TCHÉKHOV, Anton. **Um negócio fracassado e outros contos de humor**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **O discurso da poesia**. Poétique número 28. Coimbra: Livraria Almedina, 1982.

TOFALINI, Luzia A. Berloffa. **Romance lírico**: o processo de 'liricização' do romance de Raul Brandão. Maringá: EDUEM, 2013.

TOMACHEVSKI, Boris. **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1973.

TREVISAN, Dalton. **234**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

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

_____. **Cemitério de elefantes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A., 1964.

_____. **Cemitério de elefantes**. 18ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. **Contos eróticos**. Rio de Janeiro: Record, 1984.

_____. **Desastres do amor**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A: 1974.

_____. **Desgracida**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. **Macho não ganha flor**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **Novos contos eróticos**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

_____. **O anão e a ninfeta**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. **O pássaro de cinco asas**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. **Pão e sangue**. Rio de Janeiro: Record, 1988.

WALDMAN, Berta. **Do vampiro ao cafajeste**: uma leitura da obra de Dalton Trevisan. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1989.

_____. No ventre do minotauro. **Cândido**. N°: 11. Junho, 2012. Jornal da Biblioteca Pública do Paraná.