

UMA LEITURA CARNAVALIZADA DE “A GORDA DO TIKI BAR”, DE DALTON TREVISAN

A CARNIVALIZED READING OF “A GORDA DO TIKI BAR”, BY DALTON TREVISAN

Rian Lucas da Silva*

Rafael Torres Correia Lima**

RESUMO: O presente trabalho objetiva analisar como se configura a linguagem carnavalesca ao tomar como objeto de estudo o conto “A Gorda do Tiki Bar”, de Dalton Trevisan, cujas obras apresentam representações do pornográfico, da violência e do cômico. Para a realização da análise, os pressupostos teóricos acerca da carnavalização de Bakhtin (1987) foram fundamentais para a compreensão literária. Verificou-se, por meio da narrativa, que a linguagem carnavalesca é criada pela junção de elementos cômicos e grotescos que, vez ou outra, enlaça-se por meio de hipérboles, por exemplo, e, simultaneamente, destroem e regeneram, construindo a ambivalência carnavalesca. Assim, este artigo propôs uma leitura do conto de Dalton Trevisan atento à presença de elementos da carnavalização como uma maneira de estruturação de seus personagens e seu contexto espacial-temporal.

PALAVRAS-CHAVE: Dalton Trevisan; A Gorda do TikiBar; Carnavalização.

ABSTRACT: The present work aims to analyze how the carnival language is configured when taking as an object of study the short story “A Gorda do Tiki Bar”, by Dalton Trevisan, whose works present representations of pornography, violence and the comic. To conduct the analysis, the theoretical assumptions about the carnivalization of Bakhtin (1987) were fundamental for the literary understanding. It was verified, through the narrative, that the carnivalesque language is created by the junction of comic and grotesque elements that, from time to time, are linked through hyperboles, for example, and, simultaneously, destroy and regenerate, building the carnivalesque ambivalence. Thus, this article proposes a reading of Dalton Trevisan’s short story

* Graduando do curso de Letras com habilitação em Língua Portuguesa pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (IFPB). E-mail: rian.lucas@academico.ifpb.edu.br.

** Graduação em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (2008), Especialização em Língua Portuguesa pela Faculdade Integrada da Grande Fortaleza (2012), Mestrado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (2011) e doutorado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (2017). E-mail: rafaelctl@live.com.

attentive to the presence of elements of carnivalization as a way of structuring his characters and their spatial-temporal context.

KEYWORDS: Dalton Trevisan; *A Gorda do TikiBar*; Carnivalization.

INTRODUÇÃO

Dalton Trevisan é um dos escritores aclamados pela crítica literária brasileira. Na literatura, estreou com a novela intitulada “Sonata ao Luar” (1945) e, em 1959, ganhou repercussão em nível nacional a partir da publicação de “Novelas Nada Exemplares”, ao ser premiado pela Câmara Brasileira do Livro com o Jabuti. O autor¹ também foi o vencedor da 24ª edição do Prêmio Camões, anunciado em 21 de maio de 2012, sendo eleito, por unanimidade, pelo conjunto de sua obra.

Concebido, então, como um dos contistas nacionais mais representativos no que concerne à produção de gêneros de narrativa curta, Trevisan consolidou-se no cânone literário brasileiro pelas vastas produções e pelo estilo próprio. Sua linguagem poética é permeada pela concisão e aspereza na medida em que apresentam, em suas obras, cenas tipicamente violentas e/ou de decadência moral, abordando desde temas brutais e sangrentos, até os pornográficos e eróticos, além de utilizar-se de cenas costumeiramente bem-humoradas (MELÂNIA, 2019). Berta Waldman, em seu livro “Do vampiro ao cafajeste” (1982), apresenta uma leitura pertinente da obra de Dalton Trevisan. Ela afirma que o autor atravessa pelo campo do expressionismo por meio da utilização de elementos grotescos, macabros e sádicos.

Mais especificamente sobre a presença do grotesco nos textos de Trevisan, Nízia Villaça (1984), com fundamento nos conceitos bakhtinianos, realiza uma leitura do livro “Cemitério de elefantes” (1964). Ela afirma que

o grotesco em Dalton, como já falamos, tem caráter negativo, é às vezes formalizado, mas guarda germes de alguma coisa coletiva, de um princípio de prazer, que se mantém vivo no homem e que, por vezes fugindo da culpa, negando-a, afirma-se em altas vozes num movimento de liberação. Este movimento, incipiente em Cemitério de Elefantes, desenvolveu-se progressivamente nos livros posteriores (VILLAÇA, 1984, p. 75).

Lembrando que o grotesco bakhtiniano não é estático, a presença, como ressalta Villaça (1984), do caráter negativo como movimento de liberação reforça a ideia de transformação, de um sentido duplicado, sem que a presença de um exclua a força do outro.

¹ Essas e outras informações acerca da vida e obra do autor podem ser encontradas no seguinte link: https://www.ebiografia.com/dalton_trevisan/. Acesso em: 20 maio 2021.

Sob essa perspectiva dialógica, este trabalho adota, como *corpus*, o conto intitulado “A Gorda do Tiki Bar” (2005), tomando-o como ponto central para analisar como ocorre o processo de carnavalização da linguagem na obra literária, a partir dos pressupostos teóricos de Bakhtin (1987). O conto possui características centradas no exagero decorrente da utilização de hipérboles, manifestadas, principalmente, em representações corporais. Dessa forma, esses elementos serão investigados com fundamento na carnavalização bakhtiniana.

Metodologicamente, este trabalho se encontra dividido em três seções principais: 1) mostrar-se-á, brevemente, o que pode ser entendido a partir do termo *carnavalização* e, para buscar essas definições, alguns autores, como o próprio Bakhtin (1987) e Soerensen (2011), ajudam a delimitar esse conceito; 2) debater-se-á acerca de dois elementos bastante pertinentes quando se fala em carnavalização: a presença de elementos cômicos e grotescos; e 3) analisar-se-á a construção da narrativa sob a perspectiva da linguagem carnavalizada.

UMA REVISITAÇÃO À CARNAVALIZAÇÃO

Primeiramente, é válido pontuar que a definição do termo “carnavalização” foi pensada, inicialmente, por Mikhail Bakhtin com o propósito de entender as obras “Gargântua” e “Pantagruel”, do escritor francês Rabelais, além de compreender o contexto sociocultural no qual foram escritas.

A partir dos estudos empreendidos por Bakhtin, as obras estudadas revelaram-se sob uma visão carnavalizada do mundo por intermédio de diversos fatores, dentre os quais incluem, sobretudo, a representação de imagens de festas tipicamente populares e a hiperbolização do corpo que explorava o rebaixamento, o exagero e, em virtude disso, gerava-se uma espécie de riso alegre que, em sua essência, apresentava um caráter ambivalente, ora permeado pelo escárnio, ora pelo grotesco, ora pelo cômico. Surge, portanto, “uma função renovadora do mundo através do riso” (GUERRA, 2017, p. 33).

Pode-se dizer, nesse sentido, que o conceito de carnavalização proposto por Bakhtin surge a partir das análises e dos entendimentos acerca das obras de Rabelais. Em suas análises, o teórico observou que os textos literários utilizavam imagens e motivações advindas do carnaval tanto da Idade Média quanto do Renascimento.

O carnaval (repetimos, na sua acepção mais ampla) liberava a consciência do domínio da concepção oficial, permitia lançar um olhar novo sobre o mundo; um olhar destituído de medo, de piedade, perfeitamente crítico, mas ao mesmo tempo positivo e não niilista, pois descobria o princípio material e generoso do mundo, o devir e a mudança, a força invencível e o triunfo eterno do novo, a imortalidade do povo. Tal era poderoso apoio que permitia atacar o século gótico e colocar os fundamentos da nova concepção do mundo. É isso que nós entendemos

como carnavalização do mundo, isto é, a libertação total da seriedade gótica, a fim de abrir o caminho a uma seriedade nova, livre e lúcida (BAKHTIN, 1987, p. 239).

Sob esse olhar, carnavalizar seria se desprender das amarras sociais, da seriedade, para tornar-se liberto de um mundo negativo e opressor, permitindo a conquista da liberdade. Esta liberdade é representada por uma nova visão social, voltada para a mudança, livre das privações do mundo dito oficial.

Ao entender que a carnavalização fora permeada de acordo com uma visão de mundo sob o viés da utopia e, também, do riso, Bakhtin contemplaria a lógica do carnaval em suas diversidades e nuances e, conseqüentemente, perceberia que poderia ser aplicado como categoria analítica.

Sobre o carnaval, sabe-se que, naquele tempo, agregava diversas festividades ao longo do ano, principalmente quando se leva em consideração os períodos que precediam a colheita. Em uma outra perspectiva, o carnaval poderia, então, ser definido como a “procissão dos deuses mortos”, pois – a partir de uma definição etimológica – é entendido enquanto uma procissão de deuses destronados (SOERENSEN, 2011).

Consoante Bakhtin (1987), o carnaval seria constituído como um conjunto de manifestações baseadas na cultura medieval e no Renascimento, demarcado como um princípio coerente, organizado e, acima de tudo, como uma forma de compreender o mundo. Todavia, é sabido que o carnaval não é um fenômeno de base literária, mas um espetáculo de ritos que fundem ações e gestos, de modo que constrói uma linguagem estritamente simbólica e polissêmica.

Nesse contexto, a carnavalização, para Bakhtin (1987), não se trata de um fator externo e imutável que possui a capacidade de se sobrepor a conteúdos já finalizados por si só, mas de uma forma bastante variável, flexível e mutável da vida artística.

Em outras palavras, o carnaval seria concebido como um lugar privilegiado da inversão, no qual os grupos e as pessoas marginalizadas se apropriariam desses espaços para constituírem-se enquanto sujeitos cujas identidades de alteridade entram em colapso: há, na parte central, o indivíduo periférico, marginal e, também, o excluído.

Ao longo de séculos de evolução, o carnaval da Idade Média, preparado pelos ritos canônicos anteriores, velhos de milhares de anos (incluindo, na Antiguidade, as saturnais), originou uma linguagem própria de grande riqueza, capaz de expressar as formas e símbolos do carnaval e de transmitir a percepção carnavalesca do mundo, peculiar, porém complexa, do povo. Essa visão, oposta a toda idéia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade, necessitava manifestar-se através de formas de expressão dinâmicas e mutáveis (poéticas), flutuantes e ativas. Por isso todas as formas e símbolos da

linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder (BAKHTIN, 1987, p. 8-9).

Isso implica a construção de um *locus* onde, por causa desse espetáculo carnavalesco sem atores, palcos e diretores, derrubam-se barreiras construídas hierarquicamente, tendo em vista que as representações sociais, ideológicas, de idade e de sexo, por exemplo, são colocadas num espaço singular que aponta, nesse contexto, a liberdade de assumirem espontaneamente as mais diversas identidades, mesmo que isso ocorra com maior notoriedade apenas durante o período festivo de carnaval (SOERENSEN, 2011).

Segundo Bakhtin (1987), a hierarquização era uma das organizações abolidas durante o período carnavalesco, uma vez que as leis, as proibições e os padrões pré-construídos ao longo do tempo estavam suspensos nesse contexto. Essa suspensão se dava em virtude de que a carnavalização aderiu à visão de uma festividade concebida em sua vastidão, isto é, que se opõe à seriedade, ao particular, às discriminações e, conseqüentemente, ao medo, sendo, portanto, um espaço livre para as representações de diversos grupos entendidos como marginais e/ou excluídos, tendo em vista que “a carnavalização, nos textos bakhtinianos, apresenta-se como fenômeno desviante da norma padrão” (FARIA, 2004, p. 4).

Resgatando os pensamentos de Soerensen (2009), a carnavalização, por meio do contato íntimo, está, portanto, associada diretamente às temáticas de familiaridade, de aproximação e de rupturas de hierarquias, haja vista que essas características somente são possíveis por intermédio do uso de uma linguagem rica em ambivalência, isto é, que seja potente em termos de força regeneradora.

A eliminação provisória das relações hierárquicas nas festividades associadas às comemorações sagradas (com até três meses de duração) produziu o aparecimento de uma linguagem carnavalesca típica. Havia ductilidade linguística nas celebrações carnavalescas; as obscenidades, injúrias, louvores, grosserias, falas ousadas permeadas de liberdade e inovações rompiam com a estratificação social, reelaborando noções de convivência e inovando a cosmovisão (SOERENSEN, 2009, p. 9).

Nisso, vê-se que a carnavalização engloba uma definição vasta e complexa, que coloca, no centro das discussões, grupos e pessoas que, em outros períodos do ano, não são vistos com aceitação por grande parte da população. Rompem-se, portanto, com discursos construídos ao longo do tempo e, em sua maioria, preconceituosos, uma vez que, no período carnavalesco, há o predomínio de uma linguagem que objetiva, com maior profundidade, o riso. Este, por um lado, apresenta alguns vieses que merecem destaque, como o aspecto grotesco, que se une ao cômico para produzir imagens/caricaturas, às vezes, bastante tênues, conforme se verá a seguir.

Ainda sobre a carnavalização, sobressaem dois elementos – que ora se distanciam, ora se aproximam – para a construção de uma linguagem mais elaborada, a saber: o cômico e o grotesco. Acerca do cômico, Bakhtin (1987) destaca três grandes momentos e manifestações do que ele chamou de cultura cômica popular.

Ao tratar das formas dos ritos e dos espetáculos, Bakhtin destaca não só as vastas procissões do carnaval, que ocupavam as ruas por muitos dias, mas também outros ritos e festas, que eram representativos desse período. Há, nesse contexto de período carnavalesco, uma predominância de figuras, como a imagem do louco (palhaço, bufão, bobo).

Bakhtin também trata das obras cômicas verbais, sejam elas orais ou escritas. Os textos possuíam características paródicas, destinados a serem utilizados durante os ritos. As paródias objetivavam o riso fácil, cujo rebaixamento era levado em conta durante as festividades.

Ademais, surgem as muitas formas e gêneros cujo vocabulário era familiar e grosseiro. Assim, o carnaval institui-se enquanto uma nova forma de comunicação demarcada tanto no gesto quanto no vocabulário, uma vez que decorrem da abolição das formalidades sociais e regras da boa convivência.

Nesse sentido, era bastante comum a utilização de blasfêmias e profanações, bem como de obscenidades e palavrões, os quais definiam, portanto, a linguagem carnavalesca na medida em que quebravam as estruturas hierárquicas construídas sob um contexto ordinário (não carnavalesco), de modo que gerava um contato familiar.

Soerensen (2011) salienta que essas três grandes categorias são muito heterogêneas e refletem um mesmo elemento cômico do mundo ao estarem inter-relacionadas, além de combinarem-se sob diversas formas.

Isso significa que, na visão da autora, o elemento primordial capaz de unificar a diversidade de manifestações carnavalescas e de conferir-lhe contornos universais é o riso, ou melhor, uma espécie de riso coletivo que não somente se opõe àquilo que é sério, mas, também, à solenidade repressiva tanto do poder real quanto do eclesiástico.

No período da Idade Média e do Renascimento, Bakhtin (1987) salienta a importância do riso ao colocá-lo como um mecanismo primordial que diferenciava os festejos de carnaval e os ritos cômicos, das cerimônias oficiais religiosas da Igreja e do Estado. O cristianismo arcaico condenava o riso por considerá-lo manifestação do mal, do diabo, pois possuía a capacidade de desvirtuar as pessoas e afastá-las dos preceitos religiosos.

Em virtude disso, as festas, os risos e o caráter festivo precisariam ser abolidos porque não se tinha a visão de arrependimentos dos pecados, fato esse que era exigido por uma ótica cristã anacrônica. No cômico e na comédia em geral, interessam, portanto, os movimentos, os gestos e as palavras que manifestam o estado da alma dos sujeitos (SOUZA, 2009).

Sob um novo prisma, surgem as imagens do grotesco. Antes de tudo, é válido apontar a definição em sua raiz etimológica. De acordo com Bakhtin (1987), no final do século XV, após

escavações feitas em Roma, encontraram uma espécie de pintura ornamental desconhecida até então.

Assim, foi batizada de *grotesca*, derivado do substantivo italiano *grotta*, isto é, gruta. Nessa perspectiva, o estudioso demonstra que a origem do vocábulo “grotesco” refere-se a um tipo de pintura que foi denominada de grotesca, em virtude da mistura de imagens de plantas, animais e pessoas, realizadas em pedra (GUERRA, 2017).

Com o passar do tempo, sabe-se que os significados de algumas palavras se alteram, sendo um percurso totalmente natural da língua, uma vez que ela é viva. Com o termo “grotesco” isso não foi diferente, haja vista que o seu sentido se alargou, passando até mesmo a se referir a outras manifestações artísticas. Atualmente, “grotesco” tem uma utilização ordinária para significar tudo aquilo que é visto e concebido como risível, bizarro e/ou ridículo.

Ao retomar os pensamentos de Bakhtin (1987), algumas características são cruciais, imprescindíveis e próprias de um estilo grotesco, como a ênfase provocada pela utilização constante de hipérboles e o uso exacerbado do exagero, do excesso, do cômico, da ambivalência e, também, da sátira. Esses elementos, portanto, geram, muitas vezes, a construção de imagens e/ou caricaturas que são, constantemente, levadas ao limite daquilo que é encarado como fantástico, fictício e monstruoso.

A construção de imagens grotescas é representada por uma questão de lógica ambivalente, em que se contrastam metamorfoses inacabadas de morte, de nascimento e de (trans) formação, sendo assustador e, ao mesmo tempo, bem-humorado.

Na perspectiva bakhtiniana, o grotesco pode ser entendido como tudo aquilo que se aparta de modo sensível de regras estéticas, ou seja, que contenha elementos corporais e materiais precisamente marcados e exagerados.

Soerensen (2011) destaca que o grotesco não somente rebaixa, bem como degrada aquilo que é sublime e abstrato, de modo que transfere aspectos elevados ao plano material e corporal. Esse rebaixamento, para Souza (2009), é uma característica fortemente associada aos deslocamentos de sentido e de situações absurdas de partes baixas do corpo e, nesse sentido, é tido como um fenômeno de completa desarmonia do gosto, capaz de gerar diversas reações, como o riso, o choro ou, até mesmo, o horror e a repulsa, por exemplo.

A autora ainda adverte para o fato de que o rebaixamento não ocorre somente no âmbito corporal – que relaciona as partes baixas e as elevam a um certo grau de importância – mas que se dá, também, em sentido moral, isto é, por meio de um rebaixamento de valores, pois “através do grotesco é possível, pelo ridículo ou pela estranheza, fazer descer ao chão tudo aquilo que a idéia eleva alto demais” (SOUZA, 2009, p. 8).

Ao discutir acerca da construção das imagens grotescas, Bakhtin (1987) as relaciona ao contexto de carnaval e da cultura popular, em que o alimento, o vinho, a virilidade e o corpo se encontram presentes nessas imagens, de modo que conseguem ter uma visão de natureza

positiva, cujo objetivo seria o de ridicularizar por meio de pontos de vistas distorcidos, gerando, por exemplo, sátiras e condenações de viés moral. Para essas construções, por fim, o filósofo russo aponta alguns aspectos essenciais como o exagero, o hiperbolismo e o excesso, que são as características mais marcantes do estilo grotesco.

Dessa forma, tendo como fundamentação os conhecimentos ilustrados acerca da linguagem carnavalesca teorizada por Bakhtin, é possível realizar uma leitura analítica do conto “A Gordada do Tiki Bar”, de Trevisan, a fim de compreender como se dá essa carnavalização na narrativa.

A GORDA DO TIKI BAR: UMA NOITADA CARNAVALIZADA

Na obra literária, alguns aspectos promovem a construção de uma linguagem carnavalesca, cujas características cômicas e grotescas se enlaçam durante a narrativa, seja para gerar significados, ridicularizar ou promover o riso, seja para derrubar discursos hierárquicos pré-estabelecidos.

Logo nas primeiras linhas do conto, o narrador, em terceira pessoa, apresenta o estado de um personagem ao entrar em um estabelecimento: “Cambaleou na luz negra do inferniinho: quanto mais escuro, mais lindas rainhas” (TREVISAN, 2005, p. 7). A escolha da palavra “cambaleou” aponta para uma ideia de alguém que não caminha em passos retos, mas que está tropeçando/cambaleando durante um trajeto. Infere-se, em primeira análise, que tal pessoa está caminhando desse modo por estar bêbada.

Surge, então, a primeira figura na narrativa: um bêbado. É ele o responsável pela introdução do conto, que se dirige até uma mulher. Na narrativa, a sua apresentação é demarcada com comicidade pelo uso de vocábulos que designam características próprias de um sujeito nesse estado de embriaguez, como o ‘cambaleou’, quando estão desnorteados e/ou em estado de descontrole, sob o efeito de substâncias alcoólicas.

A segunda figura central que merece destaque é a da mulher. No conto, ela é apresentada por meio dos pensamentos do homem e, em seguida, do contato dele com ela: “– Quedê a gorda? Ao seu lado, rindo, ocupando todo o balcão, quem se debruçava, ofuscante na blusa branca de lã? – Vamos lá no cantinho? [...] Fim de noite, sobrou a última das gordas” (TREVISAN, 2005, p. 7).

Algumas ideias podem ser construídas a partir desse excerto, a saber: a comicidade, que ganha relevo a partir do uso da hipérbole em ‘ocupando todo o balcão’, pois se trata de uma afirmação no sentido conotativo para simplesmente destacar que não era uma mulher magra, mas uma gorda tão imensa que ocupava todo o local no qual estava sentada; além do fato de que a expressão ‘sobrou a última das gordas’ aponta a ideia de que não existia só aquela mulher naquele lugar, mas que ela foi justamente a única que, até aquele momento,

ainda não havia sido escolhida por nenhum homem. Segundo Bakhtin (1987, p. 265, grifos do autor), “o exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso são, segundo opinião geral, os sinais característicos mais marcantes do *estilo grotesco*”.

A caracterização dessa mulher aponta a tenacidade de elementos cômicos e grotescos, pois ambos se unem a fim de oferecer à narrativa uma avaliação mais caracterizada de determinados sujeitos, neste caso específico, o da mulher gorda e o do homem bêbado. Essas particularidades exacerbadas em torno do corpo feminino se encontram presentes na maior parte da narrativa. Ainda sobre o corpo exuberante no balcão do bar, é possível observar essa relação intrínseca entre a personagem e o espaço:

[...] o *corpo grotesco* é um *corpo em movimento*. Ele jamais está *pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo*; além disso, esse corpo *absorve o mundo e é absorvido por ele* (BAKHTIN, 1987, p. 277, grifos do autor).

O corpo da mulher toma a forma do balcão, ele se estende por todo o espaço, unificando-se. É, no entanto, uma estrutura flexível, contradizendo a sua qualificação de “gorda”.

Ainda no bar, ambos decidem ir a um lugar mais reservado. No caminho para o hotel, o espaço narrativo é destacado como um lugar escuro. “Insegura com as luzes, coitadinha. Mão dada cruzaram a praça. Cuidado de não a olhar, podia desistir no meio do caminho.” (TREVISAN, 2005, p. 8). Nesse percurso até o hotel, um elemento não deve ser desconsiderado: por estar escuro, o homem tem o devido cuidado para não a olhar demais, pois poderia fazê-lo desistir no meio do caminho. Aqui, o homem se encontra em um contexto amplamente carnalizado, um mundo às avessas; se ele observar a realidade, o mundo de carnavalização se encerra, deturpa-se. Nessa perspectiva, é a escuridão que torna a cena admissível, ou seja, a falta de admiração, de observação e de atenção ao outro provoca a união entre o homem bêbado, que não enxerga, e a mulher gorda, que não quer ser vista. “O cômico fundamenta-se sobre o contraste entre os sentimentos de satisfação e insatisfação.” (BAKHTIN, 1987, p. 266). Nesse caso, observa-se a preocupação da personagem em desviar-se da luz, da revelação. A escuridão representa, portanto, outro mundo, uma nova visão, proporcionada, justamente, pelo signo da ausência, da falta, pelo desatino.

Ao procurarem por um ambiente reservado, eles se deparam com uma atmosfera desregrada.

Atrás das portas, algumas entreabertas, roncões de caixeiros-viajantes ou gemidos de amantes solitários? No corredor a fumaça dos cachimbos de ópio? Resfolegante, a gorda arrastava-se no seu encaço, rangendo o corrimão, abalando os degraus, estremecendo as paredes (TREVISAN, 2005, p. 5).

O cenário é marcado por portas quase abertas, roncões de pessoas, gemidos de indivíduos, fumaça da droga ópio. Essa ambientação pode ser compreendida em oposição a lugares recatados e refinados. Aqui, há barulhos externos e portas de quartos abertas, expondo as intimidades dos casais.

Nesse contexto, aquilo que é visto como feio/grotesco é colocado em evidência, e não mais dissimulado. Além disso, como o quarto que eles conseguiram se localizava no terceiro andar, a mulher chegou ofegante, quase que se arrastando, cansada, pois, por onde passava, ‘abria caminho e fazia o chão tremer’.

A construção dessas descrições, do espaço e dos personagens, é marcada pelo exagero, ou melhor, pelo hiperbolismo do corpo. A cena é de um casal que procura um lugar para ter relações sexuais, que anseia por esse momento, mas, diferentemente de narrativas românticas, o espaço é degradante e os personagens se mostram cansados. Esse rebaixamento, que realisticamente pode ser deteriorante, não se apresenta como preocupação pelos personagens. Para eles, a vontade de estarem juntos parece ser maior do que os obstáculos enfrentados.

A imagem do piso rangendo, do estremecer da parede, bem como da situação ofegante em que a mulher se encontra, é caracterizada por uma linguagem carnavalizada, cujo discurso reside no exagero. Por outro lado, nesse mundo às avessas, dois comportamentos se distinguem: o da gorda – que deseja o homem a qualquer custo, não importando o local; e o do homem – que não parece gostar da ideia de se relacionar com uma prostituta em qualquer lugar que pudesse ser visto por algum sujeito conhecido, pois sabia que, caso isso acontecesse, poderia lhe trazer futuras complicações. É esse o cerne da inversão de valores no conto em análise. As cenas bizarras, o espaço degradante e os personagens em estado de êxtase enaltecem a busca pela relação sexual, pelo prazer momentâneo da união entre eles. No carnaval apontado por Bakhtin

todos eram iguais e [...] reinava uma forma de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar (BAKHTIN, 1987, p. 9).

De forma semelhante, que nos lembra esse período efêmero, os personagens do conto se livram das amarras cotidianas, reais, para viver um instante de liberdade.

A ida ao hotel é sugerida para demarcar um lugar onde seria reservado somente aos dois, configurando-se enquanto um porto seguro, distante de olhos conhecidos e livres para se satisfazerem. Nessa ambientação carnavalizada, as personagens se encontram em condição de liberdade.

Já no quarto do hotel, a mulher entra no banheiro e tem sua apresentação corporal narrada com bastante exagero, ao utilizar hipérbolos para construir uma imagem do corpo feminino excessivamente marcado.

Entrou no banheiro: a gorda toda nua debaixo do chuveiro. Só dobras, pregas, refolhos, melões em cima e mamelões embaixo. Ó pura contradição, volúpia de três pálpebras para um só olho, êxtase de tantas pétalas num só botão de rosa. [...] Lavou-se ali na pia e deitou-se na cama, arrepiado com os lençóis encardidos (TREVISAN, 2005, p. 10).

Percebe-se a exacerbada demarcação do corpo feminino por intermédio do uso de hipócrises: um corpo que possuía dobras em sua composição, tornado acentuado pela repetição semântica “pregas” e “refolhos”. A própria degradação do corpo adquire um sentido de união. O aparente rebaixamento corporal é visto como regenerador, visto que

Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação (BAKHTIN, 1987, p. 19, grifos do autor).

Dessa maneira, concomitantemente à imagem de hiperbolização do corpo, há uma reconstituição. O corpo feminino no texto literário não é contemplado como desonrante, mas descrito como contraditório, pois o exagero corporal ressalta a sua “volúpia”. O narrador apresenta a mulher como detentora de “volúpia de três pálpebras”, representando-a como possuidora de excessivas características sensuais. Assim, ao invés da personagem é representada de modo ambivalente. No instante em que se mostra negativamente por meio de “pregas” e “refolhos”, apresenta-se afirmativamente por conter “volúpia” em demasia.

A percepção que o homem tem da mulher remete apenas a uma diversão, como se fosse apenas uma ‘noite de carnaval’, em que tudo é permitido, e o contraditório já não é tão oposto àquilo que é considerado como normal, quando se está fora do período de carnaval. Essa contradição revela a dualidade do personagem em querer manter relações sexuais com a mulher, mesmo sem evocar sensualidade.

O carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto (BAKHTIN, 1987, p. 8-9).

Observa-se o momento como a celebração do presente, da liberdade temporária. Não se pensava no dia posterior. Esse tempo não discutido, podendo perturbar o aspecto familiar proporcionado pela carnavalização.

Ao sair do banho, a mulher o encontra deitado na cama, e é dito que ele ficaria assustado com a imagem se já não a tivesse esperando. “Nu, de meia preta e relógio de pulso. Ela surgiu balouçante na pontinha do pé, encheu todo o quarto. Se não a esperasse, teria gritado de susto” (TREVISAN, 2005, p. 10).

Esse provável susto se dá devido à aparência da mulher, de modo que o aspecto grotesco é, conforme já vimos em Bakhtin (1987), ambivalente: metamorfoseiam imagens entre vida e morte, real e irreal, assustador e bem-humorado. Em seguida, inicia-se a relação sexual.

Reclinou-se no travesseiro, mãos na nuca, para ver tudo.

[...]

Ainda bem o cabelo preso, não carecia afastá-lo com as mãos.

– Tire os dentes. Sem os dentes.

A cabecinha rugosa do velho São Jorge. Eis que se rasgam as nuvens do céu. Surge o feroz dragão de bocarra chamejante.

(TREVISAN, 2005, p. 10).

Acima, nota-se a metaforização de corpos, quando o órgão genital masculino é comparado a São Jorge, sendo essa metáfora a responsável pela formação do efeito cômico. Observa-se, aqui, a dualidade provocada pela relação entre aquilo que é sagrado (São Jorge) e aquilo que é profano (órgão genital).

Esse efeito, por sua vez, é ocasionado em virtude da utilização dessa metáfora, que colabora para a construção do riso, seja no rasgar das nuvens do céu e no pedido para tirar os dentes durante a realização do sexo oral, seja pela associação da mulher a um dragão feroz de boca que sai chamas. Além disso, durante o ato sexual, a mulher é comparada com características animais: “– Galope, não. Fique no trote. Corcoceava e bufava igualzinha à mula Brinquinha, que fora o seu primeiro grande amor” (TREVISAN, 2005, p. 11).

A zoomorfização ou animalização é uma figura de linguagem responsável por descrever e/ou aproximar o comportamento humano com o de um animal. No fragmento acima, a mulher é aproximada, fisicamente, a uma mula, visto que ela ‘corcoceava, bufava, galopeava e ficava no trote’. Daí é gerada a imagem do corpo grotesco, cujo objetivo pode ser o de ridicularizar, promover sátiras, condenações ou gerar o riso.

Terminada a relação sexual, ambos adormeceram. Ao acordar, o homem questiona-se que horas são, vê que já amanheceu e desespera-se ao perceber que passou a noite inteira com uma amante. Esse momento demarca o fim da carnavalização, no qual não existem mais as ilusões, somente o real. É justamente esse despertar que encerra o período. Nessa parte da narrativa, o homem levanta-se da cama de um pulo (sobressaltado) e vê que era um novo dia: ‘a maldição da manhã’.

Perdeu-se de foz em fora e, arrastado pela correnteza, ouvindo o soluço amoroso de Ofélia entre os lírios, adormeceu. De repente sentado na cama com um grito.

– Que horas são? Um resmungo abafado:

– Seis horas, bem.

Aos pulos abriu a cortina, a maldição da manhã. Esfregou o pó da vidraça: gente apressada lá na rua. Erguidas as portas dos bares. Caminhões descarregavam caixas de bebidas (TREVISAN, 2005, p. 13).

A partir da expressão ‘maldição da manhã’, cria-se a ideia de que ele passou tempo demais com uma pessoa que não deveria, neste caso, uma amante, considerando que, tendo amanhecido o dia, ele já não era aquela pessoa, era outra que deveria retornar à normalidade. Essa ‘maldição da manhã’ a que ele se refere, por exemplo, representa a dissecação do real, isto é, os sonhos e as bonanças proporcionados pelo mundo carnalizado são encerrados pelo início de um novo dia, pelo mundo real.

Assim que percebeu o seu ato, aprontava-se para ir embora, mas não encontrava a sua meia. Ora, chegar em casa sem uma meia poderia lhe trazer certas complicações: “Ele não achava a outra meia. [...] – Onde estás, ó meia desgranhenta, que não respondes? Essa gorda não me larga nunca mais. [...] Aflito sentou-se na beira da cama, as mãos na cabeça.” (TREVISAN, 2005, p. 13-14). O fato de o personagem colocar as mãos na cabeça revela uma dualidade: antes, o homem perdeu a meia (que se encontra nas regiões que ficam embaixo, mas que sequer ele tirou para ter relação sexual) e, posteriormente, eleva suas mãos à cabeça (local representado pela consciência que se encontra na região de cima). Por fim, o conto é encerrado com o homem ainda assustado e refletindo sobre o ocorrido.

Cabiam numa caixinha de sabonete os restos de dignidade. Adeus, ó rato polhento. [...] Se não a recuperasse já não voltaria para casa. Perdidas a mulher e as filhas. Prisioneiro daquele quartinho sórdido. Para sempre nos braços da gorda (TREVISAN, 2005, p. 14).

A vergonha que ele sentia foi tamanha a ponto de dizer que o restinho de sua dignidade chegaria a caber numa caixinha de sabonetes. Ligado ao sentimento de vergonha e decepção consigo mesmo, preocupa-se com o fato de que, caso continuasse naquele lugar ‘sórdido’, perderia a mulher e as filhas. O período carnavalesco encerrou-se. É um tempo efêmero, mas intenso. Sobre essa curta condição temporal carnavalesca, Bakhtin afirma que

por um breve lapso de tempo, a vida saía de seus trilhos habituais, legalizados e consagrados, e penetrava no domínio da liberdade utópica. O caráter efêmero dessa liberdade apenas intensificava a sensação fantástica e o radicalismo utópico das imagens geradas nesse clima particular (BAKHTIN, 1987, p. 77).

Nota-se que a linguagem carnavalizada é um mecanismo bastante presente no conto literário aqui analisado, uma vez que, constantemente, une dois elementos – o cômico e o grotesco – a fim de gerar, na obra, essa carnavalização que se encontra imbricada não só no modo de falar, nas atitudes e nos pensamentos dos personagens, como também na apresentação do cenário, que constroem, de forma interligada, uma estrutura marcada pelo cômico e pelo grotesco. Desse modo, esses elementos colaboram para a criação e composição de cenários que promovem o riso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, observou-se que a carnavalização remete a um lugar de inversão, cujos sujeitos marginalizados se apropriam e são inseridos no centro das discussões, a partir dos pressupostos de Bakhtin (1987). No conto analisado, há dois sujeitos que se enlaçam: um homem bêbado que chega ao bar e procura uma diversão com uma mulher e a prostituta que é paga para manter relações sexuais com esse homem.

Nesse sentido, são perceptíveis as constantes caracterizações, exageros, hiperbolizações e, por vezes, metaforizações empregados durante o enredo da narrativa, elementos esses que ridicularizam, condenam, rebaixam corpos e geram efeitos cômicos, predominando a construção de imagens grotescas ambivalentes que ora se distanciam, ora se aproximam.

Na obra, à proporção que os fatos da história vão sendo desvendados, mais evidente se tornam os aspectos cômicos e grotescos presentes na obra, iniciados quando o homem sai com a amante, e quase se assusta ao vê-la saindo do banheiro, até o final, quando ele percebe que amanheceu.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: UnB, 1987.

FARIA, Marília Varella Bezerra de. Linguagem, discurso e carnavalização: revisitando conceitos. *In: Anais do VII Congresso Brasileiro de Linguística Aplicada*. São Paulo, 2004.

GUERRA, Karl George da Silva. **A carnavalização em Henrique IV**: representações da cultura cômica popular através da linguagem. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/11931>. Acesso em: 1 jun. 2021.

MELÂNIA, Wesslen Nicácio de Mendonça. **Do retrato falado ao flagrante**: lirismo e realidade em minificções de Dalton Trevisan. 2019. 131 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) –

Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2019. Disponível em: <http://www.repositorio.ufal.br/handle/riufal/5526>. Acesso em: 2 jun. 2021.

SOERENSEN, Claudiana. A profusão temática em Mikhail Bakhtin: dialogismo, polifonia e carnavalização. **Revista Travessias**, v. 3, n. 1, 2009.

SOERENSEN, Claudiana. A carnavalização e o riso segundo Mikhail Bakhtin. **Revista Travessias**, Cascavel, v. 5, n. 1, 2011.

SOUZA, Leonilia Gabriela Bandeira de. A arte sorri. In: **V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**. Salvador, 2009.

TREVISAN, Dalton. **A gorda do Tiki Bar**. Porto Alegre: L&PM, 2005.

VILLAÇA, Nízia. **Cemitério de mitos**: uma leitura de Dalton Trevisan. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

WALDMAN, Berta. **Do vampiro ao cafajeste**. São Paulo: Hucitec, 1982.

Recebido para publicação em: 4 jun. 2021.

Aceito para publicação em: 14 mar. 2022.