

## AS GATIMANHAS DO MEDO E DA IRONIA

Rafael Geraldo Vianney Peres<sup>1</sup>

Resumo: O objetivo deste trabalho sustenta-se no estudo das representações do gato na literatura, sobretudo no que se refere à sua relação com o medo e a ironia. Estes desnudam o comportamento humano, à revelia das mazelas sociais e do poder instituído pelo capitalismo. Para entender as singularidades desse processo, buscar-se-á suas nuances mediante a análise do conto "O Gato Preto", de Edgar Allan Poe, e do poema "Gato ao Crepúsculo", de Millôr Fernandes, sendo o primeiro estampa do medo e o segundo matéria de fina ironia. Assim, balizado por essas obras, espera-se demonstrar convergências e divergências entre o medo e a ironia, utilizando, para tal, a simbólica ambivalência do gato.

Palavras-chave: Gato. Medo. Ironia. Comportamento humano.

## THE GATIMANHAS FEAR AND IRONY

Abstract: The aim of this work is supported in the study of the representations of the cat in the literature, especially with regard to its relation with fear and irony. These they lay the human behavior, by default of social ills and power imposed by capitalism. From now on, to understand the peculiarities of this process, to seek its nuances through the analysis of the short story "The Black Cat" by Edgar Allan Poe and the poem "Gato ao crepúsculo", of Millôr Fernandes, being the first print of fear and the second field of fine irony. So, buoyed by such works, it is expected to demonstrate the convergences and diver-

---

<sup>1</sup> Rafael Peres, graduado em Letras pelo Centro Universitário de Patos de Minas (UNIPAM). Mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). E-mail: rafaelperes86@hotmail.com.

gences between the fear and the irony, using to this end, the symbolic ambivalence of the cat.

Keywords: Cat. Fear. Irony. Human behavior.

Inicialmente, recorreremos à representativa figura de Bastet<sup>2</sup>. De seu cesto divino, ela deixara escapulir um de seus filhotes, uma esfinge que devorava quem não conseguisse decifrá-la, ficando à espreita, na encruzilhada do caminho que levava a Tebas, a esperar algum inadvertido viajante para ameaçá-lo com seus enigmas. Seu corpo leonino destoa da cabeça feminina e das asas de falcão, um monstro terrível e insaciável, causa da perda de muitos. Édipo foi o único que conseguiu solucionar a charada fatal, ou melhor, foi o único que pensou tê-la resolvido. Porém, a esfinge se vingou, evoluiu até se metamorfosear em Lilith e Eva, que, por atavismo, também fizera o homem experimentar o dilema do pecado original. Na Idade Média, a progênie aumentou de modo significativo, e várias feiticeiras surgiram, com seus corpos e faces carcomidos pela velhice, semeando terrores indizíveis entre os cristãos, cuja fé no Deus eterno era ameaçada por imagens degradantes:

[...] em trezentas alegorias, mal e mal se encontra uma que confira à mulher velha um papel positivo. Em geral, esta simboliza, segundo as necessidades, o inverno, a esterilidade, a fome, a quaresma, a inveja (associação muito freqüente), a alcoviteira e, naturalmente, a feiticeira (GRIECO apud DELUMEAU, 1993, p. 348).

Daremos enlevo às feiticeiras, pois estas se transformavam em gatos asquerosos, desdobramentos atávicos de Bastet (será que a “fuga” de seu filhote fora um ardil?). Diz a

---

<sup>2</sup> Bastet é a deusa do sol e da fertilidade na mitologia egípcia. Os gregos, posteriormente, substituíram sua deificação solar, associando-a à Ártemis, deusa da lua e da caça.

mitologia egípcia que ela protegia as parturientes e sua prole; em contrapartida, quando estes desobedeciam aos deuses, castigava-os com guerras e lacerações pestilentas. Esse caráter ambíguo da matriarca ficara latente em sua descendência de mágicas, cujos “feitiços” eram repudiados pela Igreja durante a era das trevas. Edgar Allan Poe, já no século XIX, resgatou uma dessas bruxas, a fim de colocá-la em sua narrativa fantástica, de modo que ela infligisse o medo por meio de sua transfiguração de gato preto. A fobia podia ser considerada, então, uma *gatimanha*<sup>3</sup> literária que servia ao propósito romântico de alcançar o transcendente e revelar os distúrbios da psique, em sua tentativa de extinguir o *pathos*. Surge, então, *O Gato Preto*, conto fantástico admirado em diferentes épocas, devido à sua meticulosa execução, sobretudo por conta do arrepio de morte e vida transmitido ao leitor.

Se de um lado temos o gato do medo, do outro temos o gato irônico; mais uma cria ataviada às sucessivas gerações de Bastet. Millôr Fernandes também utilizou a ambígua simbologia do felino em seu poema *Gato ao Crepúsculo*. Entretanto, sua manifestação preza pela ironia humorística, um *ailuros*<sup>4</sup> que finge (assim como sua deusa-mãe) para destruir incisivamente as aparências que o rodeiam. Veremos que essa dissimulação é um traço comum entre o gato medonho e o irônico, embora o primeiro tenha como objetivo provocar o horror e o segundo, o riso.

---

<sup>3</sup> *Gatimanha* é um neologismo que une os termos “gato” e “artimanha”, com o propósito de amalgamar a figura felina com as “manhas da arte”, visto que ambos são flagras duma realidade inconstante e não tutelada, dum estado primitivo do ser humano. Porquanto, os dois evocam o estranhamento inerente à produção artística, o que justifica tal associação.

<sup>4</sup> Termo grego que designa o gato.

## Quando um gato preto atravessa os limites da razão: o feitiço do medo no bosque do inconsciente.

Do que se tem medo? Da morte, foi sempre a resposta. E de todos os males que possam simbolizá-la, antecipá-la, recordá-la aos mortais” (CHAUI, in: NOVAES, 2009, p. 34). O medo da morte é o sentimento mais primitivo do homem, assombrando-o em qualquer viela ou rua, ora pela possibilidade de um atropelamento, ora pela ameaça de um assalto. A morte fomenta não só os males, como também as pulsões de vida, sempre nos pressionando a consolidar e manter uma existência frágil e passageira. Essa contradição filosófica atiça nossos terrores mais profundos, sobretudo à noite, quando o homem isola-se do mundo externo e pondera tal conflito. Assim que o sol se põe, reina o desconhecido, que conspurca a visão dos seres vivos. A noite é o espaço propício para a aparição das feras, até então escondidas da luz do dia (razão). As bacanais de Dioniso eram realizadas durante a noite, período da luxúria, da glotonaria e do vinho febril; a alimária irracional invadia o mundo. Não obstante, a noite evoca a imaginação e a criatividade, além de proporcionar a união dos familiares. Paradoxalmente, ela separa os homens capitalistas e une os de vínculo sanguíneo e afetivo. Então, o manto noturno é tão ambíguo quanto o medo, sendo ambos alimentados um pelo outro. Ao discorrer a respeito dos benefícios limitados do medo, Delumeau apresenta outra antinomia:

[...] o medo é ambíguo. Inerente à nossa natureza, é uma defesa essencial, uma garantia contra os perigos, um reflexo indispensável que permite ao organismo escapar provisoriamente à morte. [...] mas se ultrapassa uma dose suportável, ele se torna patológico e cria bloqueios (DELUMEAU, 1993, p. 19).

Em *O Gato Preto*, essa “dose suportável” torna-se gradativamente uma terrível patologia psíquica. O personagem que, em sua infância, adorava os animais, pouco a pouco

começa a odiar Plutão<sup>5</sup>, seu estimado gato. Com o tempo, sua ojeriza pelo animal chega a tal ponto, que ele acaba enforcando-o. Contudo, um misto de alívio e culpa deixa o narrador abalado, levando-o a frequentar antros e tavernas pela cidade. Em um desses lugares, encontra um gato quase idêntico ao que havia matado e, sem se dar conta do que fazia, leva-o para casa e o nomeia, como o outro, de Plutão. A única diferença do novo animal de estimação com o antigo é a existência de uma mancha branca em seu peito, curiosamente parecida com uma forca. Tal como antes, o personagem, pouco a pouco, começa a odiá-lo, o que culmina em total desvario. Impelido por sua loucura, ele tenta matar Plutão com um machado, mas é impedido por sua esposa, que é assassinada brutalmente por causa de seu atrevimento. O marido esconde o corpo da mulher em um vão da parede, onde havia uma lareira. Após o ato perverso, ele se sente confiante e aliviado como nunca estivera antes, pois, além de ter sido meticuloso em ocultar o corpo, Plutão, símbolo de seus tormentos, desaparecera da casa. Todavia, durante a averiguação da polícia no local, o narrador é levado, não se sabe por qual motivo, a demonstrar o quão sólida era a parede onde estava o cadáver da esposa. Ao tocar a parede com a bengala, ele ouve um ruído arrepiante vindo lá de dentro. Junto ao defunto, havia emparedado o gato, cujos sons emitidos delataram o ato pérfido (POE, 2008).

---

<sup>5</sup> Pluto pode ser entendido como alusão ao deus da mitologia grega *Hades* (filho de Cronos e Réia), cujo nome latino é *Plutão*. [...] Coube a ele o poder de sentenciar as almas que, se condenadas, irão ao Tártaro (inferno), e, se absolvidas, seguiriam rumo aos Campos Elísios (paraíso) (BRITO, 2004, p. 6).



Imagem1: The Black Cat (1919); In: Harry Clarke, Illustrations for E. A. Poe.

Esse gato propositalmente é negro como a noite, uma vez que ele é a encarnação de sua influência nefasta. Uma das *gatimanhas* de Poe é fazer com o que o animal acompanhe o personagem pelos antros que este frequenta. Trata-se da companhia de uma “noite felina”, prestes a cravar os caninos na jugular de sua vítima. O anjo da guarda que, segundo as litânicas católicas, é o companheiro inseparável do fiel, torna-se uma bruxa diabólica. O incauto fora avisado por sua mulher que “uma antiga crença popular considerava todos os gatos pretos feiticeiras disfarçadas” (POE, 2008, p. 70). Porém, o esposo não a escutara e, mesmo depois de matar o primeiro gato, fora procurar outro entre os vapores noturnos de uma tasca. Por isso, a noite era tratada como “cúmplice” dos “inimigos do homem”, os quais “tramavam sua perda, no físico e no moral” (DELUMEAU, 1993, p. 96). O feitiço do medo paulatinamente se modifica, apresentando-

se mais visceral, um horror perverso e satânico. O segundo felino é a metáfora vingativa do inconsciente, é uma *gatimanha* que conduz o personagem ao delírio, já que este não consegue integrar-se às suas emoções. Isso porque a feiticeira disfarçada induz (ou seduz) o narrador a mostrar sua afeição<sup>6</sup> e, em seguida, a despertar seu *dark side*. É um misto de atração e repulsa, no qual o personagem é sobremaneira vilipendiado, a ponto de custar-lhe a sanidade mental. A perversidade atinge o ápice quando o personagem-narrador mata a mulher, ato cruelmente misógino ocasionado por sua incapacidade de reaver os sentimentos de outrora, pelos quais se identificava com a esposa.

O comportamento perverso inicia-se após a menção casual da consorte a respeito do mau agouro do felino. Usando o alcoolismo como mote, o marido passa a maltratar seus animais, sobretudo Plutão, que até então fora seu preferido. No decorrer da trama, a mulher é submissa, mesmo diante das loucuras do esposo. Ela conserva sua afeição pelos animais domésticos, nutrindo especial interesse pelo gato. Isso desestabiliza o personagem, pois este anseia extinguir suas pulsões, metaforizadas pelo *ailuros*, ao passo que a mulher alia-se a este, uma vez que é mais “instintiva, mais invadida que ele pela obscuridade, pelo inconsciente e pelo sonho” (DELUMEAU, 1993, p. 311). Notamos, então, que o gato é o catalisador da misoginia, o medo que torna perverso o narrador. Assim, por conta da inócua sensibilidade masculina, a esposa e o felino constituem a mesma matéria ambígua — nova esfinge que rivaliza o conhecimento apolíneo. Logo, a dúbia feiticeira reside na intimidade do lar, sendo concomitantemente familiar e estranha aos olhos do marido. Nesse caso, a *gatimanha* projeta o medo do homem ante a figura

---

<sup>6</sup> Logo que o toquei, ele imediatamente se levantou, ronronou alto, esfregou-se contra minha mão e pareceu deliciado com minhas atenções. Era, pois, aquela criatura mesma que eu procurava (POE, 2008, p. 74).

feminina, visto ser ela retratada como “cálice de vida e de morte [...], como essas urnas cretenses que continham a água, o vinho e o cereal e também as cinzas dos defuntos” (DELUMEAU, 1993, p. 312).

Em contrapartida, o medo é a ponte para o transcendente, espaço idealizado pelos românticos com o intuito de combater os excessos do capitalismo. Nos EUA, Poe foi um dos que combateram a ambição financeira e intelectual provocada pelo *American Dream*<sup>7</sup>. Para tal, usou as *gatimanchas* do medo em *O Gato Preto*, conjurando bruxarias para assombrar a herança iluminista fomentada pelo sonho americano. Ademais, o sobrenatural conduzia seus conterrâneos a uma dimensão redentora, onde não havia nenhuma nódoa do racionalismo utópico. Postar-se à beira do inconsciente era fugir do jugo progressista e, ao mesmo tempo, tentar sanar os malefícios causados pela repressão do *dark side*, já que o homem seria capaz de moralizar-se ao reconhecer a presença de seus instintos<sup>8</sup>.

Com isso, a psique do narrador não seria condenada à força lunar<sup>9</sup> do segundo Plutão, tampouco deixaria ser absorvida pelo feitiço do medo. Este, se não compreendido, provoca a “culpabilização ou pastoral do medo” (DELUMEAU, 1993, p. 36), tornando-se assim um *Dies Irae* que castiga terrivelmente aqueles que não conseguem eliminar as pulsões do inconsciente. A narrativa confessional de *O Gato preto* de-

---

<sup>7</sup> A burguesia puritana da Nova Inglaterra ansiava pelo progresso imediato, utopia que poderia concretizar-se em função da instabilidade das potências europeias, causada pela Revolução Francesa (LIMA, 2008).

<sup>8</sup> [...] conhecer nossos desejos recalcados [...] não nos leva a realizá-los, isto é, a colocar a fantasia em prática. Pelo contrário, a possibilidade da saúde psíquica implica substituir uma parte do recalque por um julgamento (moral) (KEHL, in: NOVAES, 2007, p. 100).

<sup>9</sup> [...] muitas civilizações viram a lua como um símbolo ambíguo e um poder ambivalente. Ela cresce e decresce. Morre e depois revive (DELUMEAU, 1993, p. 102).



monstra esse temor do homem diante de uma possível punição divina. Vimos que a proximidade com esse lado obscuro é o modo de ligar-se ao transcendente, e que omiti-lo pode causar danos terríveis à psique; em contrapartida, venerá-lo, como diz Delumeau (1993), é autodestruir-se. Listamos, portanto, alguns dos feitiços contraditórios do medo, expondo as *gatimanhas* de Plutão ao transitar entre os Campos Elíseos e a margem sombria do Tártaro.

### **O irônico crepúsculo dos gatos pardos**

Bastet repetira seu descuido, e mais uma de suas crias fugira para a terra. De fato, é contraditório uma deusa cometer tal deslize, sobretudo se ela dissimulara desconhecer esse fato. Assim, a primeira linha destas considerações também é irônica, já que o “descuido” é uma pseudoimagem da divindade. O “engodo” nascera de Bastet e fora arrojado aos limites do mundo, assim como a esfinge do mito de Édipo. Quando saíra do ventre sagrado, em lugar do choro vital, o recém-nascido esboçara um malicioso esgar. Mal fora concebido, o gato irônico sorrira cinicamente, espalhando risos nos lábios de Rá. Logo, o fingimento da mãe-gata e o riso transgressor da ordem divina mostram que “o traço básico de toda Ironia é um contraste entre uma realidade e uma aparência” (CHEVALIER, in: MUECKE, 1995, p. 52).

Esse gato atrevido passeia por várias literaturas, independentemente da época e das censuras. Durante esse longo e interminável trajeto, ele encontrou abrigo na poética de Millôr Fernandes, transformando suas palavras em refinado *humour*, um verdadeiro balaio de gatos, variando entre políticos, autoridades e vulgo. À maneira do gato, o escritor, fazendo jus à sua fama de esportista, possuía notável fôlego irônico enquanto transitava por diversos gêneros, sempre demonstrando uma imaginação vigorosa ao criticar as mazelas sociais. Isso enrugava as frentes da classe dominante,

inclusive as dos editores para os quais colaborava, de modo que o poeta não teve tanta estabilidade nas gazetas por onde passou. A causa disso foi o fato de o gato da ironia risível<sup>10</sup> ter bem servido ao humorista, sobretudo quando este armou seu picadeiro com recursos poéticos. A prova dessa reciprocidade entre o felino e o escritor encontra-se no poema *Gato ao Crepúsculo*. Ei-lo transcrito, embasado por uma criativa estrutura silogística:

*Gato ao crepúsculo*

Poeminha de louvor ao pior inimigo do cão

Gato manso, branco,  
Vadia pela casa,  
Sensual, silencioso, sem função.

Gato raro, amarelado,  
Feroz se o irritam,  
Suficiente na caça à alimentação.

Gato preto, pressago,  
Surgindo inesperado  
Das esquinas da superstição.

Cai o sol sobre o mar.  
E nas sombras de mais uma noite,  
Enquanto no céu os aviões  
Acendem experimentalmente suas luzes verde-  
vermelho-verde,  
Terminam as diferenças raciais.

Da janela da tarde olho os banhistas tardos  
Enquanto, junto ao muro do quintal,

---

<sup>10</sup> Existem quatro tipologias irônicas: “a *trágica*, a *cômica*, a *niilista* e a *satírica*” (MUECKE, 1995, p. 66). Dentre elas, estudar-se-á somente a espécie *cômica*, não havendo, portanto, a intenção de arrolar todos os conceitos sobre a Ironia.

Os gatos todos vão ficando pardos (FERNANDES, 2013).

A jocosa introdução encomiástica evoca o gato que rivaliza com o cão, ou seja, o anti-herói confronta o herói. O “Poeminha”, então, já se torna irônico, pois, antagonicamente, fará uma apologia ao “pior inimigo do cão”. Destarte, são apresentados três gatos distintos nas três estrofes iniciais: o primeiro é malandro e vadio, o segundo um caçador irritado e pragmático, o terceiro um religioso “pressago”. Esses felinos caminham com passos macios em direção ao ocaso, que os surpreende, interpondo-se subitamente entre os tercetos e as duas últimas estrofes. Tal obstáculo separa os gatos que passeiam durante o dia daqueles que vagam à noite. Essa delimitação estrutural também é imagética, uma vez que a cor de cada animal é única. Notamos, então, que há situações claramente díspares, mas que convergem numa agremiação inusitada. Millôr consegue tal efeito com o uso de vários recursos poéticos, os quais, em determinados aspectos, associam-se à piada e ao logro<sup>11</sup>.

Koestler (In: ROMÃO, 2004, p. 3) chama esse padrão antitético de “bissociação”, o qual “consiste em combinar duas matrizes cognitivas até ali sem qualquer relação entre si, de tal maneira que se acrescente à hierarquia um novo plano que incorpore as estruturas anteriormente separadas”. Juntar elementos díspares é uma *gatimanha* que une também forma e conteúdo em função da atitude burlesca, ou “alazônica” (MUECKE, 1995, p. 56). Com a dedicatória, o poema apresenta dezoito versos, que equivalem às dezoito

---

<sup>11</sup> Se o texto se reserva à exploração de figuras inusitadas em [...] seu percurso, há [...] como ponto semelhante na estruturação [...] um final inusitado que vem, não para apenas “fechar” o texto: a idéia principal é reservada para o último enunciado, como um “golpe decisivo” (levando a uma reflexão obrigatória) e trazendo para esse ponto o argumento de maior força para a idéia que se pretende apresentar [...] (ROMÃO, 2004, p. 17).

horas, período crepuscular em que os “banhistas tardos” são avistados. Ademais, a escanção dos três tercetos iniciais mostra que os dois primeiros versos de cada um variam entre o hexassílabo, a redondilha menor e a maior, o que condiz com os diversos sons do dia. Em contrapartida, na segunda parte do poema, após o ocaso, versos maiores justapõem-se aos anteriores, sendo os quatro últimos mais uniformes (10/12/10/10), a sugerir o amálgama dos gatos diurnos sob o crepúsculo. Assim, os bichanos, ou melhor, os “banhistas tardos”, são vistos junto ao muro igualitário do quintal de versos, onde todos se tornam pardos.

O *alazon* (vítima da ironia) é o banhista tardo, o único gato que, aparentemente, não tinha medo de água, mas que, surpreendido por seu reflexo no muro, acabou revelando sua verdadeira natureza. Por isso, o vulgo apático, o capitalista e o religioso são colocados no mesmo balaio de gatos pardos, não havendo distinção quando a noite aproxima-se, pois ela os encobre totalmente, sem levar em conta suas “diferenças raciais”. Esse feito mostra a postura crítica de Millôr, já que o gato irônico desmascara a imagem una e distorcida dos segmentos sociais. Douglas Muecke explica o motivo de a ironia ser uma ferramenta tão eficaz para retratar essa incongruência:

[...] as áreas de interesse que mais prontamente geram ironia são [...] as áreas em que se investe mais capital emocional: religião, amor, moralidade, política e história. A razão é, naturalmente, que tais áreas se caracterizam por elementos inerentemente contraditórios: fé e fato, carne e espírito, emoção e razão, eu e o outro, dever-ser e ser, teoria e prática, liberdade e necessidade (MUECKE, 1995, p. 76).

As instituições e os sentimentos são tão contraditórios quanto os homens, logo são igualmente irônicos e fadados à *alazonia*. Contudo, para obter o *status* de irônico, além de oposições dessa ordem, é necessário produzir um efeito es-

pécífico, ou seja, é preciso abalar as emoções do leitor, dando pistas que o cativem gradualmente, a fim de maximizar a surpresa da última imagem. Em comunhão com as rimas, o uso das figuras de linguagem deve garantir a fruição, de modo que o texto também propicie “um dos prazeres mais vivos e mais antigos e menos transitórios da mente humana reflexiva — o prazer em comparar a aparência com a realidade” (SEDGWICK, in: MUECKE, 1995, p. 67). O poema possui exemplos contundentes desses atributos, uma vez que as cores com as quais o desenhista Millôr pinta seus gatos fazem com que o leitor saboreie a mistura de seus contrastes. O branco, o amarelo, o preto e o pardo são cromos revitalizados por anáforas, aliterações e assonâncias. O gato branco, por exemplo, passeia pela casa ronronando com indolência e vagar. Essa acepção baseia-se nas sinestésias encontradas na primeira estrofe, visto ser a descrição do passeio permeada de sílabas nasais entrelaçadas a esses aliterantes, transmitindo a imagem sensitiva do *ailuros* roçando manhosamente nos objetos.

Cada felino apresenta um comportamento diferente e um som específico, pelos quais ocorre a individualização de “realidades coexistentes, mas irreconciliáveis” (MUECKE, 1995, p. 65). Porém, se misturadas as cores sonoras antes de elas serem filtradas pelo gato pardo, obtêm-se o verde, ou seja, o irônico amálgama das raças também evoca a esperança. Dito isso, podemos afirmar que a ironia não é só destrutiva, mas redentora e moralizante. Logo, o chiste desmorona os padrões sociais com o intuito de revelar ao homem seus escombros. Nessa perspectiva, o bufão apropria-se da arte para expressar-se, sendo, por isso, o único que possui licença para rir da nobreza e mostrar a sujeira sob o tapete real. Em troca, a arte usa a bufonaria para demolir estereótipos e barreiras culturais. Assim, “a arte do humorista está justamente em, a partir da realidade existente, criar uma outra, mais ou

menos delirante, mais ou menos sarcástica, mais ou menos crítica..." (TELES, in: ROMÃO, 2004, p. 6).

No poema, há uma gradação que culmina nessa realidade delirante, partindo-se, a princípio, da casa dos gatos vadios, passando pelas esquinas supersticiosas, até alcançar o mar, como se o olhar do eu-lírico se expandisse rumo ao abismo. Em face deste, os gatos tornam-se pardos, o que provoca a paródia, isto é, a *reductio ad absurdum* (MUECKE, 1995, p. 73), cuja *alazonia* questiona as "diferenças raciais". Para se chegar a esse abismo, várias táticas irônicas foram utilizadas, a fim de produzir o efeito mais impactante com o mínimo de recursos possível. Conforme demonstramos, essa economia de esforços traduz-se nas *gatimanhas* figurativas, as quais se associam à estrutura e à disposição dos versos. Só assim, utilizando o mínimo para se obter o máximo, é que "os aviões acendem experimentalmente suas luzes verde-vermelho-verde", ou seja, é por meio desse jogo estético que as cores díspares fundem-se, renovando-se sublimadas no céu. Cumpre reiterar que, mesmo o riso sendo destrutivo, em meio a seus escombros encontra-se a esperança de mudar o "gato" capitalista, o indolente e o pressago. Os felinos então tornam-se pardos para dissolverem ironicamente os arquétipos sociais, de modo que o leitor vislumbre pela "janela da tarde" a possibilidade de juntar "raças" divergentes. Assim, não há distinção na segunda parte do poema, o eu-lírico enxerga tão-somente "banhistas tardos" surpreendidos pelas "sombras da noite". Estas, por sua vez, dão ênfase e sentido à projeção irônica da rima pardos/tardos, pois é à noite que todos são mais contraditórios e vulneráveis às suas emoções.

## **(Des)encontros na Gatolândia**

O gato do medo e o da ironia avistam-se de perto na Gatolândia literária, mas nunca se encontram definitivamente, já que o primeiro causa angústia e o outro riso. Além dis-

so, em se tratando do conto de Poe e do poema de Millôr, é necessário sublinhar a discrepância contextual e a divergência de gêneros. Entretanto, apesar dessas variáveis, ambos utilizam a duplicidade simbólica do gato para causar estranhamento, visando, respectivamente, ao medo e à ironia. Não obstante, percebemos que as famosas unidades de efeito de Poe são semelhantes à economia de esforços usada em *Gato ao Crepúsculo*. Essa intercorrência acontece porque tais unidades foram criadas para estruturar o poema *O Corvo*, adequando-se posteriormente às narrativas do escritor romântico. O *modus operandi* do texto de Edgar Allan Poe também se vale do mínimo de recursos para obter-se um efeito máximo, ou seja, elabora-se uma *poiesis* de acordo com um estilo padronizado<sup>12</sup> de versos e tropos, de modo que se possa despertar as emoções do leitor:

“[...] a extensão de um poema deve ser calculada para conservar a relação matemática com seu mérito; noutras palavras; com a emoção ou elevação; ou ainda em outros termos: com o grau de verdadeiro efeito poético que ele é capaz de produzir” (POE, 2001, p. 913).

Assim, tal como a ironia, para desencadear o medo é necessária “a produção do efeito máximo através dos meios menos extravagantes” (BEERBOHM, in: MUECKE, 1995, p. 73), já que estes são “calculados”, com o intuito de verificar a extensão adequada das unidades de efeito. Entrementes, nesse percurso, engendra-se a bissociação de elementos díspares, da qual fala Koestler (In: ROMÃO, 2004). Trata-se de uma *gatimanha* presente tanto no poema milloriano quanto na narrativa de Poe. Essa assertiva tem respaldo nos

---

<sup>12</sup> Embora o poema *Gato ao Crepúsculo* não tenha uma estrutura estrófica padronizada, tampouco versos regulares e isométricos, ele se apresenta de maneira sistemática, com partes bem definidas (dia/noite) e silogismo ordenado (raças diversas que geram um “todo” ironicamente uniforme e ambivalente).

mecanismos que provocam a dúbia relação de atração e repulsa do narrador com Plutão. O comportamento do protagonista tem duas matrizes cognitivas (e sensitivas) que se repelem, ou seja, ele ora tinha “suficiente consideração” pelo gato, ora nutria por este uma “malevolência mais do que satânica” (POE, 2008, p. 71-72). Essa duplicidade cauciona o medo que o personagem tem da perversa invasão do inconsciente, que se projeta metaforicamente no *ailuros*, de modo que felino se torne, ao mesmo tempo, carrasco e vítima, transcendente e ruína, anjo e bruxa. Em *Gato ao Crepúsculo*, tais contradições estabelecem o impactante efeito irônico do amálgama felino, processo reincidente no conto, tendo em vista o espanto causado pela descoberta do gato preto junto ao cadáver. Portanto, para ser irônico ou causar medo, é imprescindível que se faça a justaposição de matrizes distintas, pois é mediante ela que se produz uma ilação inesperada.

Ademais, a atmosfera noturna é o principal marco do medo e da ironia. O gato de Edgar Allan Poe é a fera que transita pela noite, período em que as pulsões reprimidas vêm à tona. Já o gato de Millôr é aquele que vislumbra a noite no limiar do crepúsculo, ou seja, é aquele que reúne as antíteses humanas numa única e parda contradição: luz e trevas. Nos dois casos, a noite é visada pelos felinos, ela é o lado negro em Plutão e a metade escura do pardo gato irônico. Desnudar a condição humana revela esse instinto bestial, um *ailuros* que se serve da noite, sua genitora, para provocar o medo<sup>13</sup> e a ironia. Sob as sombras, o homem comporta-se de maneira agressiva, licenciosa, sendo o truão e/ou o facinora

---

<sup>13</sup> “O inimigo aproveita, portanto, da noite para induzir ao mal o ser humano fragilizado pelo desaparecimento da luz. Daí a necessária presença nas cidades de outrora do guarda-noturno que faz a ronda com sua lanterna, seu sino e seu cão” (DELUMEAU, 1993, p. 106). Estetambém possui valor semântico positivo no jocoso verso que introduz o poema do gato crepuscular, com o qual rivaliza a iluminada “razão canina”, a única que aparentemente poderia afugentar o *ailuros* e suas contradições.



misógino. “De todo modo, a noite é suspeita, tendo pacto com os debochados, os ladrões e os assassinos” (DELUMEAU, 1993, p. 103). Os dois textos utilizam a noite como *gatimanha* metafórica do *pathos*, cujo advento aponta e denuncia o culto desproporcional aos moldes intelectuais do capitalismo.

O progresso imediato exigia a supressão das emoções e dos desejos, uma vez que os avanços tecnológicos da indústria e do comércio exigiam atitudes mais ágeis e funcionais a serviço do capitalismo. Para frustrar esse ensejo, Edgar Allan Poe usou sua literatura para criar espaços onde as emoções pudessem curar as feridas causadas pela opressão racional. O terror deveria guiar os puritanos da Nova Inglaterra às quimeras do transcendente, que, até então, havia sido rechaçado pela ambição financeira e intelectual. Pode-se dizer que a integração com o *pathos* era considerada por Poe um mote de esperança e alento. Assim sendo, o verde resultante da fusão das cores poéticas de Millôr pressupõe, do mesmo modo, um objetivo transcendental, pois é o verniz da esperança que une as raças, negando o isolamento de qualquer cor (paradigma) que o cubra. Então, mais uma vez, cumpre destacar que, tal como o medo, a ironia não é somente destrutiva, mas também redentora e moralizante. Considerando isso, inferimos que o “muro do quintal” é o espaço remissivo dos “gatos” dispersos pelo poema, ou seja, trata-se do local em que a ironia dissolve as classes sociais para recriar uma raça mais homogênea — os gatos pardos.

O poema milloriano também se afasta das aparências hipócritas, visto que a ironia “sugere uma certa ‘distância’, psicologicamente falando, entre o observador divertido e o objeto cômico [...]” (MUECKE, 1995, p. 67). O eu-lírico, do alto de sua janela, é o semideus que observa ironicamente os banhistas tardos, descrevendo a *gatimanha* utilizada para a zoomorfização de todos, ou seja, a jocosa permuta das aparências hostis do homem pela realidade dos gatos pardos. O

ironizador constrói uma armadilha da qual está livre, fora do alcance de sua “janela da tarde”, de onde enxerga conscientemente a irracionalidade de suas presas. Contudo, ele não se distancia a ponto de perdê-las de vista, tampouco omite sua própria natureza mestiça, posto que esse observador surge somente na última estrofe, quando todos os gatos ficam pardos<sup>14</sup>. Essa postura convém a um semideus, a cuja condição mesclam-se simultaneamente o humano (a fera) e o divino (a lógica). Seus olhos possuem sensibilidade suficiente para dissimular uma imagem ou realmente a ver, o que provoca a alazonia em suas vítimas. No entanto, “segundo a lógica primitiva do sentimento [...], justifica-se qualquer mal cujo espetáculo se mostrasse edificante para os deuses” (NIETZSCHE, in: MUECKE, 1995, p. 81). Se o ironizador usa suas *gatimanhas* poéticas (seu lado divino), ele sempre enxergará a realidade do alto de um púlpito, mesmo que este esteja fincado num lugar onde os gatos pardos reinam. Com isso, há um Deus possível, um criador irônico que destrói em benefício da subjetividade e da imaginação, as quais, para Lukács, podem libertar o homem:

A ironia dá forma à maliciosa satisfação do Deus criador diante do fracasso das fracas rebeliões do homem contra sua poderosa criação, ainda que sem valor, e ao mesmo tempo ao inexprimível sofrimento do Deus redentor diante da incapacidade de voltar a este mundo. A ironia, a autossuperação de uma subjetividade que chegou tão longe quanto era possível chegar, é a mais alta liberdade que se pode conseguir num mundo sem Deus (LUKÁCS, in: MUECKE, 1995, p. 118, 119).

---

<sup>14</sup> Na maior parte do poema (cinco estrofes), o eu-lírico não aparece, o que sugere que este não pertence a nenhuma “raça” específica, e sim ao conjunto de “versos pardos” da última estrofe, ainda que esse observador tenha de guardar certa distância do objeto-alvo, a fim de ironizá-lo.

Se o semideus irônico observa de um púlpito terrestre, o romântico, por sua vez, transcende a um patamar metafísico, cercado por emoções que a realidade engessou. E se esse “deus” vem ao mundo, é tão somente para avisar que o plano divino está à margem do inconsciente. No entanto, ao transpor as barreiras da realidade, esta se esmaece, deixando à mostra demagogias e dissensões. Nesse sentido, *O Gato preto* avista o irônico *Gato ao crepúsculo*<sup>15</sup>, já que os dois, além de possuírem a mesma perspectiva moralizante, também se afastam da realidade, com o intento de adquirir uma visão mais abrangente das idiosincrasias humanas. Porém, somado às divergências explícitas de efeito (angústia/riso), ambos estão situados em posições díspares, a saber: o personagem do conto de Poe é lançado para fora da realidade, enquanto o poema milloriano desloca o eu-lírico dentro da realidade, isto é, o medo romântico faz o narrador evadir-se para outra dimensão, enquanto a ironia constrói seu púlpito em meio a situações cotidianas. São duas arquiteturas imprescindíveis para a literatura, duas *gatimanhas* inerentes ao aforismo “conhece-te a ti mesmo”.

## Referências

BRITO, Antonieta. *Edgar Allan Poe: elementos de religiosidade no narrador do conto “O gato preto”*. Disponível em: [http://www4.uninove.br/julisses/inove/pdf/antonieta\\_soares\\_de\\_brito\\_8A3\\_2004.pdf](http://www4.uninove.br/julisses/inove/pdf/antonieta_soares_de_brito_8A3_2004.pdf)

CHAUÍ, Marilena. Sobre o medo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009, p. 33 — 82.

---

<sup>15</sup> O crepúsculo é a própria ironia, ou seja, é a realidade aparente (o dia) chocando-se com a realidade (a noite) do observador irônico; é o entrelugar burlesco, onde o indefinido adquire autonomia, em detrimento de uma pretensa perfectibilidade.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente: 1300-1800. Uma cidade sitiada*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

FERNANDES, Millôr. Gato ao Crepúsculo. In: *Poesia sobre gatos*. Disponível em: [www.blocosonline.com.br](http://www.blocosonline.com.br). Acesso em: 17 de maio de 2013.

LIMA, Maria Antônia. *O terror na Literatura norte-americana*. Lisboa: Editora Universitária, 2008 (2 v.).

MUECKE, D. C. *Ironia e irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995. (Coleção Debates).

NOVAES, Adauto (Org.). *Ensaio sobre o medo*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2007.

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

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Seleção e trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ROMÃO, Sídney Cursino Guimarães. *Piada e poesia: gêneros similares?! Trabalho feito como exigência da disciplina "Seminário Tópico Variável em Gêneros e Tipos Textuais: a dimensão da textualidade e a realização dos tipos textuais"*. UFMG, 2004.