



A REPRESENTAÇÃO LÉXICO-ESTILÍSTICA DA INFÂNCIA EM *O AMOR DOS HOMENS AVULSOS*, DE VICTOR HERINGER

Isadora de Plato¹

Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO

O artigo investiga como a infância, no romance *O amor dos homens avulsos*, é representada por meio de processos de estilo. A infância não apenas permeia o enredo, mas assume um papel formal no romance, evidenciado pela estilização do modo de pensar, agir e se expressar das crianças. Utilizando como pressuposto teórico-metodológico a abordagem da estilística estrutural desenvolvida por Riffaterre (1971; 1989), a análise foca em procedimentos estilísticos, lexicais, morfológicos e fonológicos presentes no romance e examina três trechos para elucidar como o potencial expressivo desses recursos se concretiza no texto, gerando diferentes efeitos de sentido. Os processos estilísticos analisados são: criação onomatopaica, neologismos sintáticos e o uso de palavras formadas com sufixo diminutivo. Com base nos estudos de Riffaterre (1989), Cressot (1963), Cardoso (2013; 2018) e Gonçalves (2016) sobre a expressividade de recursos lexicais e morfológicos em textos literários, o artigo busca demonstrar que os procedimentos estilísticos usados por Heringer (2016) resultam na criação de uma ambientação lúdica para as cenas e na emulação da fala infantil, caracterizada pela recursividade, criatividade lexical e pela motivação dos signos, conforme apontam Moreira (2022) e Cressot (1963).

Palavras-chave: Estilística Lexical. Estilística Morfológica. Neologia Estilística. Victor Heringer. Infância.

ABSTRACT

The article investigates how childhood is represented in the novel *O amor dos homens avulsos* through stylistic processes. Childhood not only permeates the plot but also assumes a formal role in the novel, evidenced by the stylization of the way children think, act, and express themselves. Employing the theoretical-methodological approach of structural stylistics developed by Riffaterre (1971; 1989), the analysis focuses on lexical, morphological, and phonological stylistic procedures present in the novel, examining three excerpts to elucidate how the expressive potential of these resources materializes in the text, generating different senses. The stylistic processes analysed include onomatopoeic creation, syntactic neologisms, and the use of words formed with diminutive suffixes. Drawing on studies by Riffaterre (1989), Cressot (1963), Cardoso (2013; 2018), and Gonçalves (2016) regarding the expressiveness of lexical and morphological resources in literary texts, the article aims to demonstrate that the stylistic procedures employed by Heringer (2016) result in the creation of a playful atmosphere for the scenes and the emulation of childlike speech, characterized by recursiveness, lexical creativity, and sign motivation, as pointed out by Moreira (2022) and Cressot (1963).

Keywords: Lexical Stylistics. Morphological Stylistics. Stylistic Neology. Victor Heringer. Childhood.

¹ É mestre pelo Programa de Filologia e Língua Portuguesa na USP. E-mail: isadora.plato@usp.br



INTRODUÇÃO

O romance *O amor dos homens avulsos*, de Victor Heringer (2016), divide-se em duas partes. A primeira é narrada em primeira pessoa pelo personagem central, Camilo, e alterna dois planos narrativos – a infância do protagonista, vivida em meados dos anos 1970, e sua vida adulta, em 2014. A segunda é narrada em terceira pessoa, também por Camilo, e se centra nos acontecimentos de sua vida madura, aos cinquenta anos.

Em ambas as partes, a infância figura como um tema essencial. Quando Camilo tem treze anos, seu pai, Paulo, adota Cosme, um garoto um pouco mais velho que o filho. O ciúme que o protagonista sente de seu novo irmão em pouco tempo se transforma em amor, e os dois meninos vivem um breve relacionamento amoroso, que terminará com o brutal assassinato de Cosme.

Ao começar a se esquecer do rosto do amigo, do qual resta apenas “uma imagem desgastada, soterrada embaixo de catorze mil memórias” (HERINGER, 2016, p. 68-69), Camilo decide escrever sua história. Assim, o gesto de escrita do romance se funda também na elaboração do trauma vivido, logo, em reviver essa infância por meio da escrita.

Aos cinquenta anos, o protagonista se encontra diante de uma experiência inusitada ao conhecer o menino Renato, de treze anos, neto de Adriano – o suposto assassino de Cosme. A relação que surge entre os dois é a princípio ambígua e desconcertante. Com o passar do tempo, Camilo se afeiçoa ao garoto e o adota como filho, encontrando nele a possibilidade de um novo e distinto amor. Portanto, o tema da infância retorna, pois o protagonista deve, então, aprender a criar e educar uma criança.

Mais do que tema e enquadramento temporal, a infância figura no romance como um princípio formal. Por meio da exploração de recursos expressivos, Heringer (2016) constrói, ao longo de suas páginas, uma estilização – representação – do modo de pensar, agir e se expressar das crianças. Neste artigo, iremos analisar algumas escolhas lexicais que servem como estratégia para essa estilização.

Para isso nos pautamos nas contribuições teóricas e metodológicas da análise estilística proposta por Riffaterre (1971; 1989), descrita brevemente no próximo item. Depois, elencamos os procedimentos estilísticos que iremos analisar e descrevemos seu potencial expressivo com base na Estilística Lexical e Morfológica, a partir dos estudos de Riffaterre (1989), Cardoso (2013; 2018), Cressot (1963) e Gonçalves (2016). Em seguida, analisamos três trechos do romance de Heringer (2016), observando os efeitos de sentido alcançados por meio dos procedimentos estilísticos descritos e tecemos considerações finais sobre as funções do fenômeno estilístico na obra literária aqui enfocada.

1.1 O ESTILO NA COMUNICAÇÃO LITERÁRIA

Riffaterre (1971, p. 32) define como literária “toda escritura que tem os caracteres de um monumento, vale dizer, que se impõe à atenção por sua forma”. Seu caráter de monumento se refere à imutabilidade da forma: “A mensagem literária caracteriza-se pelo fato de que nada nela pode ser mudado: a partir do momento em que sua composição está terminada, ela não admite nenhuma substituição” (RIFFATERRE, 1989, p. 122-123).

A propriedade mais fundamental da comunicação literária, para o autor, é promover “um deslocamento, um exercício de alienação, uma perturbação de nossos pensamentos, de nossas percepções, de nossas expressões habituais” (RIFFATERRE, 1989, p. 4). Devido a seu caráter de *representação*, o texto literário “é sempre único em seu gênero” e obriga o leitor a viver essa



“experiência do único” (RIFFATERRE, 1989, p. 4). Nesta esfera, justamente, localiza-se o *estilo* para o autor: “Único ao qual se dá o nome de estilo e que foi confundido, durante muito tempo, com o indivíduo hipotético chamado autor: de fato, *o estilo é o próprio texto*” (RIFFATERRE, 1989, p. 4, grifo do autor).

A definição se funda, portanto, numa herança teórica que o autor atribui às escolas linguísticas de Moscou e Praga: a indissociabilidade entre forma e fundo – plano da expressão e plano conceitual – e a desconsideração da figura do autor como tradicionalmente era entendida pela crítica literária de sua época. A intenção autoral “pertence à gênese da obra” e “só é pertinente na análise se for codificada de maneira a impor-se ao leitor e se for transmissível sem a presença do autor” (RIFFATERRE, 1971, p. 120).

Para controlar o processo de decodificação pelo leitor, o escritor literário se vale de processos estilísticos de “perceptibilidade obrigatória” (RIFFATERRE, 1989, p. 9), também definidos como “processos de insistência” (RIFFATERRE, 1971, p. 35), que possuem efeitos expressivos de ênfase, em geral, e efeitos de sentido particulares. Para captar esses efeitos, Riffaterre (1971) recorre à ideia de um contexto verbal que constitui um *pattern*, do qual se destaca o processo estilístico por uma relação de contraste e de imprevisibilidade²; assim, o valor estilístico não é intrínseco ao procedimento de estilo, mas resulta de uma relação entre elementos mais e menos marcados no texto – daí o caráter *estrutural* da abordagem estilística proposta pelo autor.

O contexto que garante ao processo estilístico seu destaque pode preexistir ao texto ou ser construído internamente. No primeiro caso, temos, por exemplo, os neologismos literários, que constituem um desvio em relação a um estado de língua, logo, o *pattern* do qual se distancia é a norma, o código. No segundo caso, podemos citar como exemplo a constituição dentro de um texto literário de um *pattern* saturado de palavras formadas por sufixos diminutivos, onde uma palavra formada com sufixo aumentativo se destaca por contraste.

Dessa forma, os efeitos de sentido alcançados por meio dos processos estilísticos decorrem de uma dupla articulação:

Se é verdade que toda palavra é ligada a uma mitologia, a um sistema de lugares-comuns, cada combinação de palavras e, portanto, cada unidade de estilo, mistura esses sistemas, anula certos aspectos da mitologia. Haja limitação de um sistema ou substituição em seu interior, ela só é definida pelas combinações dos significantes. Para que o leitor perceba essas eliminações ou substituições, é preciso primeiramente que possa identificar o sistema, reconhecer qual mitologia foi empregada. (RIFFATERRE, 1989, p. 13)

Em outras palavras, o potencial expressivo de um recurso pode ser corroborado, alterado e mesmo subvertido pelo emprego que faz dele o escritor no texto literário. Assim, a análise estilística pressupõe, em primeiro lugar, a identificação desse potencial expressivo; em segundo, a análise de como o texto o atualiza.

O caráter de unidade que Riffaterre (1971) atribui à mensagem literária acarreta, ainda, a análise dos processos de estilo de maneira relacional. É necessário que esses efeitos sejam analisados em conjunto, verificando-se as constâncias, repetições e diálogos estabelecidos entre eles ao longo da obra – também nesse sentido sua abordagem se revela *estrutural*.

² Os conceitos de *marcação* e *imprevisibilidade* (ou *quebra de expectativa*) também são corolários das escolas linguísticas de Moscou e Praga.



Com base nesses pressupostos, iremos analisar como, por meio de procedimentos estilísticos lexicais e morfofonológicos, Heringer (2016) compõe em *O amor dos homens avulsos* uma *representação* do universo infantil em que se situa seu protagonista durante a maior parte da narrativa. Nosso foco será a observação de recursos lexicais empregados pelo autor, por isso, iremos nos pautar na Estilística Lexical e na Estilística Morfológica, esta um subcampo daquela, disciplinas que se dedicam, segundo Cardoso (2018, p. 188), ao estudo dos “aspectos expressivos ligados aos componentes semânticos e gramaticais das palavras, levando-se em conta também sua função sintática e discursiva”. Esse estudo se realiza, por conseguinte, pela descrição dos elementos linguísticos capazes de produzir efeitos estilísticos e pela interpretação desses efeitos no texto analisado.

1.2 RUÍDOS DA INFÂNCIA: RECURSOS ESTILÍSTICOS E SEU POTENCIAL EXPRESSIVO

A narrativa de *O amor dos homens avulsos* reproduz na linguagem os meandros da rememoração: os capítulos são curtos e fragmentados, os elos entre as cenas e reflexões são muitas vezes frouxos. Camilo afirma, em alguns momentos, não se lembrar com certeza daquilo que narra e até, possivelmente, estar inventando detalhes. Em entrevista ao portal Achados & Lidos, Heringer (2017, s.p.) explica o ponto de vista assumido no romance com base no vaivém da memória:

Se lembro bem, foi o Machado quem escreveu que a memória é uma cidadela de traição. Não só porque esquecemos quase tudo o que nos acontece, mas porque deformamos nossas lembranças o tempo inteiro. A memória está sujeita a nossas flutuações de humor e opinião, o lugar em que estamos, os traumas etc. E é a partir dela que criamos nossa autoimagem. Num relato escrito, a coisa fica ainda mais complicada, porque ele está submetido aos caprichos da língua e da comunicação. Esse processo me interessa muito, e no romance a ideia era de fato contar a história de um ponto de vista não diria “maduro”, mas cansado, degradado pelo passar do tempo e pelos desgostos acumulados no protagonista.

Ao lado desse ponto de vista “cansado” a que se refere o autor, figura na narrativa, como já afirmamos, a perspectiva infantil de Camilo, que também se revela na linguagem do romance. A elaboração do trauma vivido parece situar o protagonista novamente em sua infância, de modo que adota a maneira de falar das crianças, e com isso revela sentimentos e visões de mundo tipicamente infantis, além de sua avaliação (enquanto homem adulto) desse *mundo à parte*, que é a infância.

Um dos recursos usados por Heringer (2016) que remete ao vocabulário comumente empregado pelas crianças é o uso do sufixo diminutivo *-inho*. Como aponta Gonçalves (2016), a formação de palavras desempenha, entre outras funções, a de indicação do perfil sociolinguístico do falante, denominada pelo autor como *função indexical*. Dessa maneira, certos elementos de composição das unidades lexicais estão mais vinculados a seu emprego por certos grupos sociais.

Em *O amor dos homens avulsos*, muitas unidades lexicais são formadas por sufixos diminutivos. Cada uma dessas palavras serve a efeitos de sentido distintos dentro de seus contextos, sendo a mais habitual expressar a pequenez: pequena dimensão (“ovinhos”, “caquinhos”), pequena intensidade (“gritinho”), pequena duração (“silencinho”) etc. Em outros casos, o sufixo expressa a atitude do narrador em relação ao que narra, por exemplo, ternura (“roxinho”, “namoradinhos”), eufemismo (“gordinha”, “esforçadinha”), ironia (“irmãozinho”), depreciação (“destininho”, “vidinha”) etc. De todo modo, vistas em conjunto e devido a sua recorrência na narrativa, essas



palavras constituem um “processo de insistência” (RIFFATERRE, 1971, p. 32) que remete o leitor ao falar infantil.

Outro procedimento estilístico que se destaca nesse sentido é o emprego de neologismos. Enquanto em diversas situações de comunicação os falantes de uma língua criam palavras sem, muitas vezes, nem se darem conta disso, em literatura, o neologismo “é sempre captado como uma anomalia e utilizado em virtude dessa anomalia”, segundo Riffaterre (1989, p. 53). Por isso, para o autor, o neologismo literário “realiza idealmente uma condição essencial da literariedade”, demonstrando que o objeto artístico que o leitor tem em mãos é, acima de tudo, um objeto de linguagem (RIFFATERRE, 1989, p. 53).

Assim, o neologismo literário seria “o significante mais motivado que se pode encontrar no texto”, e “feito propositalmente, criado para as necessidades da causa, ele é, por excelência, a palavra própria” (RIFFATERRE, 1989, p. 65). A investigação dos efeitos estilísticos alcançados por esse tipo de criação lexical deve se basear tanto na análise de seus processos de formação – fonológicos, morfológicos e sintáticos – quanto no “funcionamento do neologismo no sistema que constitui o texto”, isto é, em seu funcionamento no interior “das sequências semânticas e morfológicas das quais ele é o ponto de chegada ou de interferência” (RIFFATERRE, 1989, p. 53-54).

O tipo de neologismo que mais se destaca como recurso de alusão à infância no romance aqui analisado é a criação de onomatopeias. Segundo Martins (2012, p. 71-72), essas criações se dividem em “onomatopeias acidentais” – aquelas de “caráter momentâneo e individual” e que “constituem uma imagem intencional do som natural” – e “onomatopeias propriamente ditas” – “objeto sonoro de configuração definida e valor significativo constante, embora impreciso, dentro de uma comunidade linguística”.

Ainda a esse respeito a autora afirma: “Tais onomatopeias são de largo uso na fala das crianças, adolescentes, ou de pessoas emotivas em geral, bem como na literatura infantil e nas histórias em quadrinhos, que exigem o máximo de sugestão em textos mínimos” (MARTINS, 2012, p. 72). Muitas cenas do romance são focadas em brincadeiras – jogos de bola, corre-cotia, jogos de tabuleiro –, e algumas, no gosto de Camilo por gibis – o garoto cria, inclusive, seu próprio gibi, baseado nas aventuras do capitão Brás: “Colã verde e amarelo, máscara azul, herói 100% nacional que eu mesmo inventei. O espadachim da liberdade” (HERINGER, 2016, p. 33-34).

Assim, podemos afirmar que as onomatopeias funcionam como um recurso – sonoro e gráfico – que condensa todo esse universo lúdico da infância. Os efeitos de sentido de cada criação onomatopaica se diferenciam segundo seu emprego em contextos específicos, mas a alusão a brincadeiras e histórias em quadrinhos resulta num efeito lúdico que atravessa todos os seus empregos.

Quanto à formação, de acordo com Cardoso (2013, p. 42), a criação onomatopaica é um tipo de criação fonológica formada por

[...] uma sequência inédita de fonemas, dessa vez motivada por um som que se quer representar linguisticamente. É, portanto, a transposição de gritos e ruídos (língua inarticulada) para a língua articulada de forma apenas aproximativa. Daí seu caráter convencional, que possibilita que as onomatopeias sejam apreendidas.

Quanto a sua tipologia, “as onomatopeias podem aparecer nos textos em sua forma pura ou lexicalizada, dando origem a vocábulos provenientes da onomatopeia pura: (*miau* – forma pura, *miar* – forma lexicalizada)” (CARDOSO, 2013, p. 42). Neste último caso, a onomatopeia adquire configuração de palavra, “passa a desempenhar um papel sintático na frase e recebe uma categoria



gramatical” (MARTINS, 2012, p. 72). No romance aqui analisado, essas criações aparecem nas duas formas; as formas lexicalizadas ocorrem como substantivos, quando precedidas por artigo, ou como verbos, sufixadas com desinências verbais. Abaixo, reunimos todas essas ocorrências e seus contextos de uso:

Quadro 1: Criações onomatopaicas retiradas de *O amor dos homens avulsos*

Onomatopeias	Contexto
Forma pura	
Rom-rorrum	O barulho do carro de papai chegou até nós. A luz invadiria nosso esconderijo. Rom-rorrum, lá vinha o Corcel virando a esquina (p. 16);
Vru-vruóm	Parou na frente do portão e rugiu de novo, vru-vruóm, exigindo entrada (p.16);
Xique-xique ³ ;	A panela de pressão fumegando, xique-xique, xique-xique. [Maria Aína] Ensinava à Paulina como despelar a carne, é preciso tirar o couro da língua primeiro (p. 22);
Rárr	(Quem ousaria fazer a piadinha de que ele [Adriano] era chupador de pau... de canela, pau de canela, rárr! Ninguém. Ninguém fez.) (p. 51);
Cãim (i)	O ganido seco da bola chutada, cãim (p. 63);
Cãim (ii)	Meti a muleta atrás das patas da frente dele e puxei. Sem motivo. Por tédio, eu acho. Ele abriu as pernas e caiu de cara no chão, cãim, mas se levantou e olhou para a minha cara, como o Renato olhou (p. 120);
Uooô	O gordinho caiu da árvore. Fez um rombo no chão do quintal, foi caindo, cavando um buraco no meio do planeta e caindo até que caiu para cima no céu, uooô (p. 120);
Ôoou	[...] até que caiu para cima no céu, uooô, depois caiu para baixo de novo, ôoou, de bunda no chão (p. 120);
Forma lexicalizada (substantivos)	
Clóque-coloque	Ele [Paulo] pousou a travessa e deitou no chão do quarto. Em cima das pedras mesmo, que fizeram clóque-coloque para todo lado, arranhando o piso de madeira (p. 55);

³ A unidade lexical *xique-xique* encontra-se dicionarizada “no sentido de ‘chocalho” (HOUAISS, 2001, *online*), porém, aqui, é utilizada com significado distinto, reproduzindo o ruído do vapor que sai da válvula da panela de pressão.



Ôq-o-oô	Falei qualquer consolo, não lembro, que desengasgou seu choro. Senti o bafo tossido na nuca, um ôq-o-oô do fundo do esôfago, desesperado de alívio (p. 55);
Tsc-tsc-tsc	Vai ver uma delas [velhas ou moças de família] estava espiando a rua, com o tsc-tsc-tsc engatilhado na língua, pronta para disparar ao menor sinal de indecência: mulher desacompanhada, barbearagem de trânsito, macumbeiro, bêbado ou batedor de carteira (p. 101);
Forma lexicalizada (verbos)	
Rarrarrir	Papai rarrarriu dos adultinhos e olhou para mim, ainda com lágrima de riso no olho (p. 16-17);
Rerrerrir	[Cosme] Sorriu, rerrerriu e repetiu: “Fica triste não.” (p. 82);
Rirririr	A mão, ainda suspensa, foi levada até a nuca da Paulina, que arrepiou inteira, ai, seu Cruz. Rirririram. Tive raiva (p. 85).

Fonte: Elaborado pela autora.

Alguns neologismos sintáticos criados por Heringer (2016) contribuem também para o efeito de alusão à infância. Esse tipo de criação lexical supõe, segundo Alves (1990, p. 14), “a combinação de elementos já existentes no sistema linguístico” de um idioma, dando origem a unidades formadas por derivação, composição, composição sintagmática ou acrônimos.

O efeito estilístico do uso de neologismos sintáticos pode estar relacionado a muitos fatores que resultam da forma interna das palavras criadas. Alguns exemplos seriam, segundo Cardoso (2018), o desrespeito a uma regra de formação de palavras, a união inusitada de bases, o rompimento do bloqueio lexical, a união em uma só palavra de uma expressão sintagmática ou locução com apagamento do espaço em branco entre elas, entre outros.

Associa-se a essa fonte de expressividade a que decorre dos efeitos evocativos que essa forma interna também pode suscitar. Um deles, como vimos acima, refere-se à função indexical (GONÇALVES, 2016), que situa uma palavra dentro do registro de fala próprio a um grupo social, como as crianças. Assim, além das criações onomatopaicas, alguns neologismos sintáticos formados por derivação encontrados no romance de Heringer (2016) remetem à criatividade lexical que caracteriza a etapa de familiarização com a linguagem.

Segundo Moreira (2022), a linguagem das crianças é marcada tanto por uma intuição baseada na recursividade, que replica padrões de formação de palavras e de regras sintáticas, quanto pela inventividade lexical. Nesse contexto, Cressot (1963, p. 40-41, tradução nossa) destaca: “[...] o vocabulário infantil, que descreve as coisas pelos traços concretos mais essenciais, frequentemente substitui o signo arbitrário pelo signo motivado”⁴.

⁴ No original: «[...] le vocabulaire enfantin, qui désigne les choses par les traits concrets les plus essentiels, substitue souvent le signe motivé au signe arbitraire».



No item a seguir, iremos analisar três trechos de *O amor dos homens avulsos* em que os três recursos mencionados aparecem – sufixos diminutivos, criações onomatopáicas e neologismos sintáticos. Iremos observar o valor expressivo desses recursos – associados a seu poder de evocação e à estrutura interna das palavras – e os efeitos de sentido específicos produzidos em seus contextos de uso, buscando apreender como, em conjunto, eles servem à representação da infância no romance de Heringer (2016).

2 RUÍDOS DA INFÂNCIA: EFEITOS DE SENTIDO PRODUZIDOS NA NARRATIVA

O primeiro excerto que iremos analisar pertence ao início da narrativa. Trata-se do momento em que o pai de Camilo chega de viagem e, inesperadamente, traz Cosme para morar com sua família:

Nós nem imaginávamos a crise que perturbava há meses o casamento dos pais. Nem sabíamos quem governava o país. Vivíamos sob a esquisita ditadura da infância: víamos sem enxergar, ouvíamos sem entender, falávamos e não éramos levados a sério. Mas fomos felizes durante o regime. O tecido de nossas vidinhas era escuro e nos escondia completamente, burca sem olhos.

O primeiro rasgão se deu naquele dia. O barulho do carro de papai chegou até nós. A luz invadiria nosso esconderijo. *Rom-rorrum*, lá vinha o Corcel virando a esquina. Parou na frente do portão e rugiu de novo, *vru-vruóm*, exigindo entrada. Ninguém foi abrir para ele. [...] Estacionou em frente à piscina, buzinou e o sol acertou em cheio a lataria amarelo-fleuma do Corcel, bem nos nossos olhos. ;,;

[...]

Só então eu vi a cabeça dele emoldurada pela janela traseira. A cabeça raspada de um garoto tão garoto quanto eu. (HERINGER, 2016, p. 15-16, grifos nossos)

Nessa passagem, a infância é metaforizada como uma “ditadura”; o termo é usado em dois sentidos – a referência a “regime” retoma a oração “Nem sabíamos quem governava o país”, obrigando o leitor a reler “ditadura” também atribuindo-lhe o sentido do governo militar instaurado no Brasil em 1964.

A ditadura da infância e a ditadura militar são niveladas pelo paralelismo sintático das duas orações que iniciam o parágrafo: “Nós nem imaginávamos...”, “nem sabíamos...”. Por causa desse paralelismo, a palavra “crise”, do complemento do verbo da primeira oração, “Nem imaginávamos a crise que perturbava há meses o casamento dos pais” se estende ao complemento da segunda oração, de modo que “quem governava o país” equivale à “crise do país”. O paralelismo sintático se desdobra, assim, em equivalência semântica. Enquanto a infância priva Camilo de seu papel de sujeito, pois ele vive sem enxergar, ouve sem entender e não é levado a sério, o regime de 1964 submete os cidadãos brasileiros a essa mesma situação.

A metáfora da infância, em seguida, amplia-se: a vida apequenada de Camilo (“nossas vidinhas”) é um tecido escuro que o esconde completamente, uma “burca” sem espaço para os olhos. A infância é um espaço de exceção que tiraniza o narrador, impedindo-o de conhecer a realidade política (e familiar) em que está inserido, e só por causa desse desconhecimento ele pode ser feliz “durante o regime”. A perturbação dessa feliz ignorância se dá naquele dia – “o primeiro rasgão” no tecido.

É o barulho do carro de Paulo que prenuncia esse choque. As onomatopeias que reproduzem os ruídos do Corcel, “rom-rorrum” e “vru-vruóm”, aumentam o impacto da cena, completando a



animalização e personificação do carro, que *ruge* e *exige* entrada. A luz que finalmente acerta Camilo nos olhos (olhos que antes nada enxergavam) encerra toda a sucessão de acontecimentos que irão, pouco a pouco, obrigar o protagonista a crescer – a chegada de Cosme, a descoberta do primeiro amor, os primeiros contatos de Camilo com a violência urbana carioca.

Na sequência desse trecho, Cosme é apresentado a Camilo e Joana:

De toalha enrolada na altura dos *despeitinhos* nus, minha irmã foi toda altiva até o garoto, olhou no meio da fuça dele e deu um oi desconfiado. Ele *oisou* de volta, o queixo colado no peito, e eu odiei a voz assustadiça dele. Ela falou que se chamava Joana e ofereceu a mão. Ele aceitou, inclinando-se todo cavalheiroso. Papai *rarrarriu* dos adultinhos e olhou para mim, ainda com lágrima de riso no olho. (HERINGER, p. 16-17, grifos nossos)

Nesse trecho, observamos dois neologismos sintáticos, “despeitinhos” e “oisou”, que substituem as formas conhecidas “peitinhos” e “cumprimentou”, e uma onomatopeia lexicalizada, “rarrarriu”, que indica uma risada intensa. Em “despeitinhos”, o prefixo *des-*, que indica oposição, nulidade ou falta, acrescido a uma base já sufixada pelo diminutivo *-inho*, enfatiza a meninice de Joana aos olhos do irmão.

Na unidade *oisar*, o sufixo verbal *-ar* é incorporado ao substantivo *oi* (conversão da interjeição *oi*). Como se lhe faltassem os verbos “cumprimentar”, “saudar” ou qualquer sinônimo, Camilo cria uma forma muito mais apropriada à inventividade das crianças, que veem menos obstáculos entre as coisas do mundo (a voz que diz “oi”) e os conceitos por trás das palavras (cumprimentar, saudar), formando signos mais motivados.

A construção de humor da cena se articula ao redor de contrastes. Joana e Cosme, duas crianças, cumprimentam-se com gestos de adulto – ela vai até o garoto “toda altiva” e oferece a mão; o garoto, então, inclina-se “todo cavalheiroso”. Tudo isso é contrastado com a voz “assustadiça” de Cosme e o “oi desconfiado” de Joana, que denotam trejeitos típicos da timidez infantil.

A aparente contradição entre a meninice dos personagens e seus gestos de adultos é captada de maneiras distintas por Camilo e por seu pai. Paulo percebe a graça da situação e ri intensamente dos gestos formais das crianças: “rarrarriu dos adultinhos”. Já Camilo não tem a mesma impressão, e para compreendê-lo, é preciso ter em mente que o narrador demonstra ciúme de Cosme desde o primeiro momento que o conhece. Podemos, então, reparar na carga depreciativa do sufixo diminutivo “-inho” na oração “rarrarriu dos adultinhos”.

Vamos observar mais um trecho, em que a realidade infantil é contraposta à realidade dos adultos. Nesta passagem, enquanto Camilo ensina a Cosme as regras de um jogo cujos participantes são representados por pedrinhas de diferentes cores, Paulo entra no quarto:

[...] O objetivo era matar o rival.

[...] Quando eu ia explicar que, sim, tinha hora em que as peças se batiam, e não eram poucas, papai entrou no quarto. Estava bêbado. Cambaleava um pouco, como o filho aleijado.

Trazia uma travessa de pão de queijo. [...] Queria saber como estavam seus garotos.

[...].

Não tivemos tempo de pegar. Ele assoprou um í agudo e longo, como um furinho num balão. Os olhos abertos. (HERINGER, 2016, p. 54-55)



A cena é construída ao redor de contrastes. Temos a oposição entre o jogo, que simboliza o mundo protegido da infância, e o mundo “real”, dos adultos: no universo ficcional do jogo, o objetivo é matar o rival; no mundo real do pai de Camilo, os homens se matam de fato e aparentemente sem motivos. A dicotomia se conjuga, então, numa síntese dos dois mundos, pois o homem adulto, solitário em sua realidade, vai buscar conforto justamente com as crianças.

A continuação do trecho segue explorando essas dicotomias:

Ele pousou a travessa e deitou no chão do quarto. Em cima das pedras mesmo, que fizeram *clóque-coloque* para todo lado, arranhando o piso de madeira. Bêbado, nem notou as espetadas na carne [...]. Deitou de lado, em posição de concha ou caramujo, e abraçou os próprios braços. Eu e Cosme ficamos parados naquela cena, um quase velho se enroscando de tristeza, murchando, um homão gordo murchando de dor em cima de pedrinhas miudinhas.

[...] Falei qualquer consolo, não lembro, que desengasgou seu choro. Senti o bafo tossido na nuca, um *ôq-o-ô* do fundo do esôfago, desesperado de alívio. [...]

Um amigo dele tinha morrido. Solução. Teve que fazer o reconhecimento do corpo. Solução. Tanto cadáver que papai devia ter na memória de médico, mas aquele o desabou: tiro na nuca, à queima-pele. Cheiro de sangue e cabelo queimado. Bafo quente de álcool misturado ao perfume do pão de queijo. Era funcionário diminuto de um ministério, amigo seu de infância. Não tinha desafetos nem dívidas, muito menos amante. [...]

Por quê? Por nada, ninguém sabia. (HERINGER, 2016, p. 54-55, grifos nossos)

Os adjetivos que atribuem características a Paulo aludem à grandeza, em idade (“um homem *quase velho*”) e em tamanho (“um homão *gordo*”). Ao contrário, os verbos que descrevem as ações de Paulo, assim como seus complementos e adjuntos, indicam retração: “Deitou [...] em posição de concha ou caramujo”; “abraçou os próprios braços”; “se enroscando de tristeza”; “murchando, [...] murchando de dor”. Note-se, ainda, o contraste entre o uso do sufixo diminutivo em “pedrinhas miudinhas” e do aumentativo em “homão”.

Nesse contexto, o ruído das pedrinhas que fazem “clóque-coloque” expressa o desconcerto de Camilo e Cosme diante da cena que eles não são capazes de compreender completamente, enquanto o som de “ôq-o-ô” do “bafo tossido” de Paulo resume sua desolação. Os dois substantivos formados a partir de uma onomatopeia são capazes de condensar, como aponta Riffaterre (1989, p. 65), uma característica dominante do texto, expressando com diferentes efeitos de sentido a dicotomia entre os dois mundos – da criança e do adulto – tão distantes, mas entremeados na cena descrita.

CONCLUSÃO

A análise dos três trechos retirados de *O amor dos homens avulsos* demonstra como as escolhas lexicais de Heringer (2016) estilizam a infância, tema central da narrativa. Por meio da descrição e interpretação dos efeitos de sentido produzidos por três tipos de recursos estilísticos, vimos como o autor reproduz no texto o modo de falar próprio às crianças.

O escritor explora a motivação entre significado e significante em neologismos sintáticos (“oisou” e “despeitinhos”) e em criações onomatopaicas, em forma pura (“rom-rorrum” e “vru-vruóm”) e lexicalizada (“rarrarriu”, “clóque-coloque” e “ôq-o-oô”), as quais, além de trazer uma “harmonia intrínseca entre o som e o sentido” (ULLMANN, 1964, p. 268), inserem-se na narrativa



como um recurso sonoro e gráfico de alusão a brincadeiras infantis e histórias em quadrinhos. Utiliza também palavras com sufixo diminutivo, que cumprem uma função indexical, de remeter a um perfil sociolinguístico (GONÇALVES, 2016) — nesse caso, o das crianças.

Assim, Heringer (2016) transporta o leitor ao universo infantil e exprime a particularidade da visão de mundo que lhe é própria: a infância é retratada como uma fase protegida, à parte da realidade dos adultos, marcada pela ingenuidade e incompreensão dessa realidade brutal e ainda desconhecida. Como aponta Riffaterre (1989), é o estilo do texto, seus elementos marcados e insistentes que constroem a visão da obra, de modo que o fenômeno estilístico é, portanto, o elemento responsável por elaborar o universo simbólico da comunicação literária.

REFERÊNCIAS

ALVES, Ieda Maria. **Neologismo**: criação lexical. São Paulo: Ática, 1990.

CARDOSO, Elis de Almeida. **Drummond**: um criador de palavras. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2013.

CARDOSO, Elis de Almeida. **O Léxico do Discurso Literário**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

CRESSOT, Marcel. **Le style et ses techniques**. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

GONÇALVES, Carlos Alexandre. **Atuais tendências em formação de palavras**. São Paulo, Editora Contexto, 2016.

HERINGER, Victor. **O amor dos homens avulsos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **Introdução à Estilística**. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

MOREIRA, Tiago. **Neologismos como expressão da infância: comparativo entre “Campo geral”, de Guimarães Rosa, e “Terra sonâmbula”, de Mia Couto**. Monografia (Especialização em Língua Portuguesa e Literatura) – Departamento de Linguagem e Comunicação (DALIC), Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), 2022.

HERINGER, Victor. [O Amor dos Homens Avulsos] [Entrevista] Semana #9. **Achados & Lidos**, 19 maio, 2017. Disponível em: www.achadoselidos.com.br/2017/05/19/o-amor-dos-homens-avulsos-entrevista-semana-9/. Acesso em: 7 mar. 2023.

RIFFATERRE, Michael. **A produção do texto**. São Paulo: Martins Fontes, 1898.

RIFFATERRE, Michael. **Estilística estrutural**. São Paulo: Cultrix, 1971.

ULLMANN, Stephen. **Semântica**. Trad. J. A. Osório Mateus. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1964.