

Primeira Escrita

v. 11, n. 1

2024

ISSN 2359-0335

Dossiê

Estilística: a expressividade em cena



**Revista do Curso de Letras
Câmpus de Aquidauana
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul**



PRIMEIRA ESCRITA
ISSN 2359-0335 (PUBLICAÇÃO ONLINE)
Revista do Curso de Letras do Câmpus de Aquidauana
da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Coordenação

Editor-chefe:

Flavio da Rocha Benayon (UFMS)

Editor-adjunto:

Edelberto Pauli Júnior (UFMS)

Periodicidade

Semestral

Divulgação

Eletrônica em

<https://periodicos.ufms.br/index.php/revpres>

Contato Principal

Flavio da Rocha Benayon

primeiraescritacpaq@ufms.br

Projeto Gráfico

Mario Marcio Godoy Ribas, UFMS

Revisão de Língua Espanhola

Edelberto Pauli Júnior, UFMS

Revisão de Língua Inglesa

Mario Marcio Godoy Ribas, UFMS

Endereço para correspondência

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Revista Primeira Escrita

A/C Flavio da Rocha Benayon

Rua Oscar Trindade de Barros, 740

Aquidauana – MS

CEP 79200-000

Conselho Editorial

Dra. Ada Magaly M. Brasileiro, (UFOP) - Brasil

Dra. Alcione Maria Santos, (UFMS) - Brasil

Dr. Edgar Nolasco (UFMS) - Brasil

Dr. Esequiel Gomes da Silva, (UFPA) - Brasil

Dra. Eliane Mourão (UFOP) - Brasil

Dr. Marco Antonio Almeida Ruiz (UFG) - Brasil

Dra. Maria Alzira Leite (UNINCOR) - Brasil

Dra. Maria Angela Paulino Teixeira Lopes (PUC
Minas) - Brasil

Dra. Morgana Fabiola Cambrussi (UFFS) - Brasil

Dra. Nara Hiroko Takaki (UFMS) - Brasil

Dr. Paulo Alexandre Pereira (Universidade de Aveiro)
- Portugal

Dr. Reinaldo Francisco Silva (Universidade de Aveiro)
- Portugal

Dr. Rosivaldo Gomes (UNIFAP) - Brasil

Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos (UFMS) -
Brasil

Dra. Simone dos Santos (UFVJM) - Brasil

Dra. Thaís Cristófaru (UFMG) - Brasil

ORGANIZADORES DO DOSSIÊ

"ESTILÍSTICA: A EXPRESSIVIDADE EM CENA"

Alessandra Ferreira Ignez (IFSP)

Elis de Almeida Cardoso (USP)

Pedro da Silva de Melo (UFAC)

Os conteúdos e as opiniões emitidas nos textos da Revista Primeira Escrita são
de inteira responsabilidade dos seus autores.

Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.





SUMÁRIO

- 3** APRESENTAÇÃO
Por Alessandra Ferreira Ignez, Elis de Almeida Cardoso e Pedro da Silva de Melo
- 7** HOMENAGEM: POESIA, EXPRESSIVIDADE E ENSINO, AS MÚLTIPLAS FACES DE GUARACIABA MICHELETTI
Por Alessandra Ferreira Ignez, Ana Elvira Luciano Gebara, Elis de Almeida Cardoso e Magalí Sparano
- 21** RESENHA: VINÍCIUS POR GUARACIABA: A SEDUÇÃO DA POESIA
Por Pedro da Silva de Melo

DOSSIÊ “ESTILÍSTICA: A EXPRESSIVIDADE EM CENA”

- 23** UMA ANÁLISE ESTILÍSTICA DAS MANIFESTAÇÕES DE PROTESTO EM PERÍODOS DE EXCEÇÃO N'OS POEMAS POSSÍVEIS, DE JOSÉ SARAMAGO
por Antonio Tiago Lopes dos Santos
- 34** ENTRE A ESTILÍSTICA SPITZERIANA E A TEORIA INTERACIONISTA BLACKIANA: UMA ANÁLISE DAS METÁFORAS EM A DESUMANIZAÇÃO, DE VALTER HUGO MÃE
por Cristhyan Emanuel Monteiro Gomes
- 50** A REPRESENTAÇÃO LÉXICO-ESTILÍSTICA DA INFÂNCIA EM O AMOR DOS HOMENS AVULSOS, DE VICTOR HERINGER
por Isadora de Plato
- 61** O DEVIDO USO DA LUSITANA LÍNGUA: PARÓDIA E PENSAMENTO POÉTICO NO ESTILO DE IBÉRIA, DE ALONSO JR.
por Raphael Bessa Ferreira, Adonai da Silva de Medeiros
- 76** UM ESTUDO ACERCA DAS METÁFORAS E MESCLAS CONCEITUAIS DO HUMANO E DO NÃO HUMANO EM UMA SELEÇÃO DE POEMAS DE ARNALDO ANTUNES
por Sandra Takakura



APRESENTAÇÃO – DOSSIÊ “ESTILÍSTICA: A EXPRESSIVIDADE EM CENA”

Alessandra Ferreira Ignez¹

Instituto Federal de São Paulo (IFSP)

Elis de Almeida Cardoso²

Universidade de São Paulo (USP)

Pedro da Silva de Melo³

Universidade Federal do Acre (UFAC)

É com grande satisfação que apresentamos aos leitores este número da revista “Primeira Escrita”, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), campus de Aquidauana.

A primeira parte, a seção homenagem, com dois textos em que se celebra a memória e a contribuição científica da Prof^a. Dr^a. Guaraciaba Micheletti (1948-2024), por muitos anos professora de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (DLCV-FFLCH-USP).

O primeiro texto, de Alessandra Ferreira Ignez, Ana Elvira Luciano Gebara, Elis de Almeida Cardoso e Magalí Sparano, intitula-se “POESIA, EXPRESSIVIDADE E ENSINO, AS MÚLTIPLAS FACES DE GUARACIABA MICHELETTI”, apresenta um perfil biobibliográfico de Guaraciaba, relatando pontos altos de sua biografia acadêmica, seu interesse pela Estilística e seu papel de estilióloga, ou seja, especialista em Estilística. As autoras também destacam a produção literária da Professora Guaraciaba e seu papel de formadora de novos professores.

O segundo texto desta seção intitula-se “VINÍCIUS POR GUARACIABA: A SEDUÇÃO DA POESIA”, de Pedro da Silva de Melo, apresenta uma resenha do livro “A poesia, o mar e a mulher: um só Vinícius”, publicado pela Professora Guaraciaba em 1994. Trata-se da tese defendida pela professora dois anos antes no Departamento de Teoria Literária e Literária da FFLCH-USP, sob orientação do Prof. Dr. Davi Arrigucci Júnior. Vislumbra-se nessa obra a pesquisadora rigorosa e erudita, que procedeu a uma exegese estilística da poesia de Vinícius de Moraes.

A segunda seção é o dossiê propriamente dito, e apresenta cinco estudos que mostram a possibilidade de múltiplos olhares sobre o estilo e a linguagem. Embora cada estudo apresente distintos objetos de análise, todos têm em comum o exame de um texto literário. O que notaremos é que, embora tratem de gêneros poéticos ou prosaicos, seus referenciais teóricos conduzem o leitor a reflexões que ampliam o olhar sobre o estilo na linguagem.

O que, afinal, é a Estilística?

A Estilística moderna surge com Charles Bally (1865-1947), em 1909, com a publicação do *Traité*

¹ É doutora em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Professora do Ensino Básico e Tecnológico (EBTT) do Instituto Federal de São Paulo, campus Canindé. E-mail: ale_ignez@hotmail.com

² É doutora em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Professora Sênior do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP. E-mail: elisdacar@usp.br

³ É doutor em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Professor Adjunto da Universidade Federal do Acre, lotado no Centro de Educação e Letras, campus de Cruzeiro do Sul. E-mail: prof.pedromelo@gmail.com



de *stylistique française* (Tratado de estilística francesa). Dizemos “moderna” porque, na realidade, a Estilística tem suas raízes na Antiguidade, em dois importantes estudos da linguagem, a Retórica e a Poética.

A Retórica e a Poética, cada uma a seu modo, em algum momento focalizava não só a organização e a estrutura do discurso, como também o seu lado afetivo. É justamente a afetividade o objeto de estudo de Bally.

Mas o que distinguia a tese de Bally dos estudos clássicos e de outras vertentes da Estilística que viriam depois, é que o autor centrava a afetividade como inerente ao sistema linguístico, ou seja, à *langue* – se pensarmos na dicotomia *langue/parole* tratada no *Cours de linguistique générale*, que o próprio Bally e Albert Secheyahe organizaram em 1916 a partir de anotações de aulas de Ferdinand de Saussure.

“Estilística”, palavra criada por Bally, é, *ipsis litteris*, o “estudo do estilo”. Mas o que é, propriamente o “estilo”, objeto de estudo da Estilística?

A palavra “estilo” vem do latim, *stilus*, que designava um instrumento pontiagudo utilizado para escrever. Por metonímia, “estilo” passou a referir-se à própria escrita, às suas características e, *lato sensu*, a qualquer conjunto de traços formais e estéticos que identificam uma obra, um autor ou um dado período.

Para Bally, a linguagem não expressa apenas ideias ou conceitos, mas também sentimentos. A estilística é o estudo dos procedimentos utilizados para produzir tais sentimentos. O que distingue a tese de Bally de outras correntes posteriores da Estilística, é que seu objetivo era descrever essencialmente esses traços no sistema linguístico (a *langue*) e não no discurso (a *parole*). Em outras palavras, Bally não se preocupava com a literatura ou outras manifestações discursivas – seu olhar voltava-se para a estrutura da língua, analisando-a independentemente do indivíduo, compreendendo a expressividade com imanente ao sistema. Dito de outro modo, Bally propõe uma Estilística linguística ou descritiva, de modo que seus pressupostos teóricos nos permitem examinar qualquer manifestação da linguagem humana.

Em oposição à tese de Bally e, de certo modo, recuperando a Poética Clássica, outros teóricos principalmente o filólogo alemão Karl Vossler (1872-1949) e o filólogo austríaco Leo Spitzer (1887-1960) voltam-se para o que há de individual nas manifestações da linguagem, na subjetividade do sujeito. A Estilística de Vossler e Spitzer, centrada no indivíduo, é idealista e literária, visto que o discurso literário é a principal manifestação da subjetividade humana, ao utilizar o código linguístico com intenção artística e, portanto, estética.

Tais concepções são, em princípio, excludentes, uma vez se voltam, respectivamente para os polos opostos da dicotomia *langue/parole*. Mais tarde, outros autores propõem uma integração entre as duas abordagens estilísticas.

De Bally, Vossler e Spitzer para cá, diversos estudiosos voltaram suas atenções para a expressividade na linguagem, o que possibilita, modernamente, uma interface produtiva da Estilística com outros estudos da Linguagem, tais como a Análise do discurso, a Semântica, a Linguística textual, a Análise da Conversação, a Semiótica, a Pragmática, entre outras. Também, no campo dos estudos literários, a Estilística pode oferecer suporte para estudos produtivos sobre Hermenêutica, Estética da Recepção, Estudos Culturais, Estudos Pós-Coloniais etc.

Os cinco artigos certamente oferecerão aos leitores um olhar acurado sobre a linguagem.

O primeiro artigo, “UMA ANÁLISE ESTILÍSTICA DAS MANIFESTAÇÕES DE PROTESTO EM PERÍODOS DE EXCEÇÃO N'OS POEMAS POSSÍVEIS, DE JOSÉ SARAMAGO”, de Antonio Tiago Lopes dos Santos, fundamenta-se na Estilística idealista, ao focalizar os traços da linguagem da poesia de José Saramago, fundamentando-se nos estudos de Estilística de José Lemos Monteiro (2009). Estabelece um produtivo



diálogo entre os estudos literários – ao citar, por exemplo, Candido (1989) e trabalhos sobre José Saramago – e os estudos linguísticos, trazendo para sua análise importantes referenciais de Câmara Jr. (1978), Fiorin (1989) e Martins (2008), por exemplo. Com esse quadro teórico, o autor analisa os recursos poético-discursivos do livro *Poemas possíveis* (publicado em 1966), relacionando a obra ao contexto de produção, o período da ditadura salazarista. O artigo é de muito interesse inclusive por examinar uma faceta da obra de José Saramago menos celebrada pelo grande público, que é a sua poesia.

O segundo artigo, “ENTRE A ESTILÍSTICA SPITZERIANA E A TEORIA INTERACIONISTA BLACKIANA: UMA ANÁLISE DAS METÁFORAS EM A DESUMANIZAÇÃO, DE VALTER HUGO MÃE”, de Cristhyan Emanuel Monteiro Gomes, debruça-se sobre uma obra também da literatura portuguesa, mas distinguindo-se pela escolha do romance contemporâneo “A desumanização”, do escritor Valter Hugo Mãe (publicado em 2013). Neste trabalho, o autor também inter-relaciona a Estilística literária com a linguística, retomando as teses de Leo Spitzer, citado por Monteiro (2009) e Martins (2012). Ressalte-se que o autor escolhe a metáfora como categoria de análise, baseando-se nos estudos mais modernos da metáfora cognitiva ou conceptual, o que é, sem dúvida, uma grande contribuição para os estudos do estilo. O autor articula significativos estudos, como os de Aguiar e Silva (1979) e Black (1979), por exemplo. É um estudo que certamente atrairá a atenção não só dos leitores de Valter Hugo Mãe, como também dos estudiosos da metáfora.

O terceiro artigo, “A REPRESENTAÇÃO LÉXICO-ESTILÍSTICA DA INFÂNCIA EM O AMOR DOS HOMENS AVULSOS, DE VICTOR HERINGER”, de Isadora de Plato, também se volta para a prosa de ficção, examinando o romance “O amor dos homens avulsos”, do brasileiro Victor Heringer (publicado em 2016). A autora analisa a obra por meio de um eixo temático, a “infância”. Trata-se de um procedimento clássico dos estudos estilísticos, que se revela muito produtivo nas mãos de um estudioso hábil. A autora fundamenta-se em referências consagradas da Estilística, tais como Riffaterre (1971, 1989), Cressot (1963), Ullmann (1964), articulando-as a obras mais recentes, fundamentadas nos estudos do léxico (Cardoso, 2016) e da Morfologia (Gonçalves, 2016). Trata-se de um artigo que certamente interessará muito aos leitores interessados na criatividade lexical.

O quarto artigo, “O DEVIDO USO DA LUSITANA LÍNGUA: PARÓDIA E PENSAMENTO POÉTICO NO ESTILO DE IBÉRIA, DE ALONSO JR.”, de Raphael Bessa Ferreira e Adonai da Silva de Medeiros, também se volta para a obra de um autor contemporâneo, da Amazônia brasileira, o escritor Alonso Júnior, examinando o livro de poemas *Ibéria*, publicado em 2023. Nesse estudo, os autores revisitam o clássico de Mikhail Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, e seu produtivo conceito de carnavalização, ao tratar de procedimentos carnavalizantes e parodísticos presentes na referida obra que serve de corpus para o estudo dos autores. Ferreira e Medeiros demonstram como o poeta Alonso Jr. realiza expressivos jogos intertextuais com autores clássicos como Gil Vicente, Camões, Drummond e Pessoa. Trata-se de um estudo robusto, em que os autores, por meio de referências significativas como Bakhtin (1987, 2011), Staiger (1969), Friedrich (1978) nos trazem reflexões originais sobre procedimentos estilísticos em um autor contemporâneo.

Por fim, o quinto e último artigo, “UM ESTUDO ACERCA DAS METÁFORAS E MESCLAS CONCEITUAIS DO HUMANO E DO NÃO HUMANO EM UMA SELEÇÃO DE POEMAS DE ARNALDO ANTUNES”, de Sandra Mina Takakura, debruça-se sobre a poesia de um autor contemporâneo, o poeta brasileiro Arnaldo Antunes. A autora analisa metáforas conceituais recolhidas de três livros do poeta. Trata-se de um estudo denso, com base em Lakoff e Johnson (2003) e Fauconnier e Turner (2002), referenciais da teoria da metáfora cognitiva ou conceptual, e em pressupostos da Semântica. A autora demonstra a expressividade de tais escolhas lexicais da obra de Arnaldo Antunes, analisando os efeitos de sentido produzidos nos contextos, ao tratar dessas escolhas por uma perspectiva neológica, inclusive utilizando



corpora de exclusão a fim de fundamentar sua análise. É um estudo de grande interesse para os interessados em temas como neologismo, metáfora e poesia.

Fazemos votos de que todas essas leituras sejam proveitosas aos pesquisadores e interessados em Estilística.

Os organizadores,

Alessandra Ferreira Ignez (IF-SP)

Elis de Almeida Cardoso (USP)

Pedro da Silva de Melo (UFAC)



POESIA, EXPRESSIVIDADE E ENSINO, AS MÚLTIPLAS FACES DE GUARACIABA MICHELETTI

Alessandra Ferreira Ignez¹

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP)

Ana Elvira Luciano Gebara²

Universidade Cidade de São Paulo (UNICID), Fundação Getúlio Vargas (FGV-SP), Universidade de São Paulo (USP)

Elis de Almeida Cardoso³

Universidade de São Paulo (USP)

Magalí Sparano⁴

Universidade Cruzeiro do Sul (UNICSUL)

Techné

Sonho, sonho ainda
modelar palavras
como teus dedos calosos
domavam o couro:
botas de canos altos
biqueiras arredondadas
botas sete-léguas
botas aladas
ainda sonho
modelar palavras

1975

(MICHELETTI, 1997, P. 115)

Duas palavras definem Guaraciaba Micheletti: professora e pesquisadora. Estes dois adjetivos foram forjados pela força dos sonhos e da determinação de uma jovem que cresceu observando a mãe e o pai a modelar o tecido e o couro. E... ao espelho da mãe também lidou com linhas e tramas e ali percebeu seu desejo de modelar palavras.

Para ela, a tessitura dos textos era tão visível quanto às tramas tecidas no tear, e não raro esta metáfora surge em sua obra. As linhas, pontos e moldes estavam em suas aulas, a deslindar o que olhos aprendizes não conseguiam sequer imaginar; na sua poesia a orquestrar a melodia das palavras; e, nas suas pesquisas e análises, a desenhar as cartas de navegação das difíceis trilhas que decidia desbravar em busca de tramas cada vez mais complexas.

Ela que, entre o mar e a poesia, percorreu seus dias a observar as mais variáveis confluências das formas e definiu sua vida a agregar amigos, orientar pupilos, cuidar da família, estudar, ensinar e sonhar palavras. Em diferentes matizes cada um a seu momento e a sua moda, a mulher, a filha,

¹ Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo.

² Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo.

³ Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo.

⁴ Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo.



a mãe, a amiga, a esposa, a professora, a pesquisadora, a estilióloga, substantivos-adjetivos que nomeavam e caracterizavam diferentes tecidos íntegros e únicos que a vida trançou numa linda peça singular e artesanal, a Guará!

Imagem 1: Professora Guaraciaba Micheletti



Fonte: Acervo pessoal.

A PROFESSORA GUARACIABA

Para a formação de professora, ela começou seu percurso em 1969, na então Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, no curso de Letras – Português e Francês e, mesmo no início do curso, já atuava no Ensino Fundamental. Nesse mesmo ano de 1969, a disciplina que ministrava era língua francesa.

A língua francesa deu espaço à língua portuguesa nos anos seguintes. Começava uma atuação que a acompanharia para sempre: a formação de professores. Foram três anos de docência e de monitoria de Língua Portuguesa na 8ª Delegacia de Ensino da Secretaria de Educação do Estado de São Paulo.

Em 1979, iniciou no ensino superior, no Instituto Educacional Teresa Martin, com disciplinas de língua e literatura, um anúncio do que seriam seus estudos na Estilística – uma intersecção entre essas duas áreas. Do Instituto, passou, em 1987, à UNESP, em Assis, onde iniciou uma linha de pesquisa “Estilística da poesia”, tendo, como um dos temas, estudos do estilo do poeta Vinícius de Moraes.

Depois de três anos, ela ingressou no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, na Área de Filologia e Língua Portuguesa, na Letras – USP, e lá permaneceu até 2008. Sua atuação,



nesse período, envolveu graduação, pós-graduação, com projetos de orientação e assessoria para professores do ensino fundamental e médio. Nos anos de 1990, esteve na presidência da Associação de Professores de Língua e Literatura (APLL) cujas temáticas e propostas se mantêm desde aquela época na *Revista Linha d'Água*, publicação que surgiu com a APLL.

Após esses anos no ensino público, já aposentada, ela assumiu a função de professora na Universidade Cruzeiro do Sul e, posteriormente, a coordenação do Programa de Mestrado em Linguística nessa mesma instituição. Nesse programa, continuou seus projetos, propondo os estudos da estilística discursivo-textual.

A “profa. Guaraciaba” propunha, em suas aulas, espaços de reflexão – esse era o seu “método”. Apresentava os conteúdos não de forma expositiva, mas buscando respostas vindas desse diálogo. Seu “*modus operandi*” era estabelecer um percurso, a partir das leituras, para que os estudantes desenvolvessem seus próprios caminhos. Como uma chave mestra, ia mostrando a seus alunos, com qual chave cada um deles poderia adentrar o mundo das palavras. Conhecida por sua exigência, buscava com seu tom professoral despertar nos estudantes o seu potencial, conduzindo, com seu pulso firme, esses pupilos a alçarem voos mais altos.

Imagem 2: Professora Guaraciaba Micheletti



Fonte: Acervo pessoal.



A PESQUISADORA MICHELETTI

Como o aposto professora-pesquisadora indica, na sua trajetória, Guaraciaba Micheletti entrelaçou essas atuações no âmbito acadêmico. Apoiando-se nas experiências da docência com temáticas para pesquisar, e alimentando a docência com os resultados da pesquisa, ela foi construindo sua carreira e as formas como influenciou seus estudantes de graduação e pós-graduação.

A pesquisa esteve presente na sua vida acadêmica desde o começo. Finalizar o curso de graduação (1972) não a deixou longe dos estudos, pois, já em 1973, ela estava buscando o aperfeiçoamento. Do aperfeiçoamento, foi para a especialização. Foram dois cursos, um, em Literatura Brasileira, e outro, em Estruturas Linguísticas e Expressividade da Língua. Essas duas áreas de estudo seriam projetadas nas suas escolhas de pesquisa *stricto sensu*.

Seu trabalho de mestrado apontava para uma das posições defendidas por Micheletti ao longo de sua carreira: a busca por temas e autores que se encontravam à margem dos estudos acadêmicos. A dissertação seria transformada em livro, em 1997, com o mesmo título: *Na confluência das formas*, sendo acrescida pelo sugestivo subtítulo “o discurso polifônico de Quaderna/Suassuna”.

Seguindo a abordagem metodológica adotada no mestrado, a pesquisadora trouxe a poesia de Vinicius para a atenção dos estudos acadêmicos. O título de sua tese “A poesia, o mar e a mulher: um só Vinicius”, defendida em 1992 e publicada em 1994, em livro com mesmo título, permite a identificação e análise de como Vinicius de Moraes tratava os temas mais frequentes de sua poesia. A tese possibilitou a ressignificação, para os estudos estilísticos, de poemas que eram considerados “populares”, indicando sua estrutura complexa e variada, mostrando também por que essas estruturas nos poemas podiam ser apreciadas por leitores não especializados.

Esse olhar de Micheletti para aqueles que estavam à margem na academia fez com que desenvolvesse alguns projetos, dos quais destacamos: 1) “Traços estilísticos na poesia de Língua Portuguesa, no século XX”, que teve duas edições (1995 a 2001 e 2002 a 2007) e cujos trabalhos envolveram doze alunos de iniciação científica, quatorze de mestrado e três de doutorado; 2) “As relações entre enunciação, sentido e expressividade”; e 3) “Enunciação, sentido, expressividade e ethos discursivo”, ambos em parceria com a Profa. Dra. Maria Valéria Aderson de Mello Vargas, tendo este envolvido também estudantes de graduação (4) e do mestrado acadêmico (6), cujos resultados, além de divulgação em dissertações e artigos, estão no livro *Enunciação e estilo: práticas de análise estilístico-discursivas* (MICHELETTI et al., 2011)

Nesses projetos, a pesquisadora trazia sua concepção de Estilística. Para ela, não havia a divisão entre estilística da língua e estilística literária. Retomando Ballly (1965), afirmava que os estudos estilísticos abordavam a expressividade e que o texto se constitui pela escolha do enunciador, partindo das coerções dadas em uma determinada língua, passando por outras determinadas pelo contexto, concomitantemente com os objetivos do próprio texto, das coerções genéricas e de sua circulação.

Nesse quadro de constituição da expressividade, os gêneros literários poéticos, possibilitariam a identificação e a compreensão de como os elementos linguísticos se relacionam com os demais elementos discursivos envolvidos em cada um dos textos. Com essa perspectiva, era possível (e ainda é), observar tanto um poema quanto a produção de um poeta ou uma poetisa; tanto a proposta de um livro de poemas quanto a de uma fase desse poeta ou poetisa.

Dessa forma, para Micheletti, a análise estilística em busca da expressividade se constitui como uma análise de caráter discursivo-textual para qualquer gênero poético ou prosaico, do



domínio literário ou não. Ainda que, muitas vezes, as análises da pesquisadora e de seus orientandos comecem pelos elementos linguísticos, aqueles da superfície textual, acabam por se estender para os discursivos o que exigiu desde o início o diálogo entre as disciplinas relacionadas aos domínios em que os textos se inseriam.

Não era possível (e não é até hoje) ser um estudioso da estilística sem contar com as disciplinas que a assessoram nas análises – desde aquelas relacionadas ao núcleo duro da língua, a Fonética, a Fonologia, a Morfologia, a Sintaxe, quanto outras que se relacionam com a enunciação, como a Análise do Discurso, a Pragmática, a Sociolinguística, a Linguística Textual.

Os diálogos entre essas disciplinas organizados nos estudos estilísticos foram ampliando a atuação da Estilística em si e a compreensão de como a expressividade também se encontra entre a dimensão individual e social, e na tensão entre a sincronia e a diacronia de propostas textuais e realizações dos locutores responsáveis pelos textos dos mais diversos domínios.

O caminho percorrido por Micheletti, seus colegas de pesquisa e orientandos, para afirmar essa concepção de estilística como um estudo da expressividade foi longo, porque a concepção corrente de Estilística não era essa. Em geral, os estudos estilísticos eram relacionados à identificação de figuras de linguagem e foi justamente esse desencontro entre os pressupostos, objetos e instrumentais de análise da Estilística que a levaram a seus projetos.

Em 2012, em âmbito interinstitucional e internacional, coordenou o projeto “Da Retórica à Estilística”, que teve como objetivo traçar um panorama dos estudos do estilo e das correntes atuais da disciplina. O projeto refletia a maneira como Guaraciaba pensava: uma pesquisadora aberta a refletir sobre caminhos outros que não os já trilhados, conciliadora de forma responsável para trazer para a Estilística novas formas de analisar e compreender os mecanismos da expressividade.

Em 2019, já tendo definido um identificador para a Estilística, com a Profa. Dra. Magalí Sparano, inicia o projeto “Estilística discursivo-textual: questões teóricas e analíticas”:

A pesquisa considera os avanços das investigações relacionadas ao estilo ao longo do século XX e XXI, ainda, as várias interfaces com outras disciplinas dos estudos da linguagem, visando: (a) do ponto de vista teórico, a aprofundar fundamentos que possibilitem a uma delimitação mais precisa do que seja uma estilística discursivo-textual; (b) a prática da análise estilística alicerçada nos preceitos expostos em (a) com vistas à interpretação de textos de diferentes gêneros e diversos modos de expressão e variadas formas de veiculação, inclusive as via Web.⁵

As pesquisas realizadas almejando o estabelecimento de uma configuração mais adequada aos estudos estilísticos foram publicadas no livro *Estilística: exercícios de análise*, que se constituíram como espaço para diversas abordagens, trazendo a expressividade como um objeto de estudo da disciplina, dentro dos estudos da enunciação.

Como parte do referido projeto, Micheletti desenvolveu, em co-autoria, algumas de suas últimas publicações: 1) Repetição e Expressividade na poesia (2023, capítulo de livro, em co-autoria com a Profa. Dra. Ana Elvira Luciano Gebara); 2) A diversidade linguística e o texto literário: uma leitura de “Como se fosse um boi”, de Lourenço Diaferia (2021, artigo, em co-autoria com a Profa. Dra. Alessandra F. Ignez).

⁵ Informações coletadas no currículo Lattes da Profa. Guaraciaba Micheletti. Disponível em <http://lattes.cnpq.br/4227093189308770>



UNINDO ALGUMAS FACES: A PESQUISADORA E A PROFESSORA

Nas múltiplas faces de Guaraciaba Micheletti, uma terceira atuação que não pode ser esquecida é a das pesquisas para o desenvolvimento do ensino. A primeira a ser lembrada é o projeto “A circulação de texto na escola” (1990 a 1999), interinstitucional, que reuniu vários pesquisadores de diferentes níveis, desde a iniciação científica até o pós-doutorado em intensa discussão tendo como objetivo compreender como fazer a ponte entre a academia e a escola, oferecendo caminhos para os docentes na área dos estudos das linguagens.

Os resultados desse projeto estão na Coleção “Aprender e Ensinar com textos”, da editora Cortez. Dos vários volumes da coleção que correspondem a trabalhos de pesquisa conjuntos e individuais de cada um dos participantes, esteve envolvida mais diretamente em dois: *Aprender e ensinar com textos didáticos e paradidáticos*, organizado por ela e pela Profa. Dra. Helena N. H. Brandão (1997); e *Leitura e construção do real: o lugar da poesia e da ficção*, coordenado por ela (2000).

Temas como a memória, o discurso, o ensino estão presentes nos projetos que coordenou ou de que participou ativamente com discussões e produções. Dos projetos relacionados à iniciação científica, citam-se: “O papel da língua portuguesa e do livro didático na formação do leitor” (2003 a 2004) e “A Pesquisa Linguística e a Formação do Professor de Língua Portuguesa” (2004 a 2007). Neste último, que também envolvia a especialização, um dos objetivos era traçar caminhos possíveis para a formação do professor-pesquisador, assunto tão em voga nos nossos dias.

Sempre promovendo o diálogo entre a universidade e a formação de professores, ela participou dos projetos “Linguagem, discurso e ensino” (2008 a 2012), capitaneado pela Profa. Dra. Maria Valéria Aderson de Mello Vargas, e “Ensino de línguas numa perspectiva discursiva e textual” (2012 a 2016), coordenado pela Profa. Dra. Ana Elvira Luciano Gebara. Um dos destaques dessa linha de atuação para a proposta de trabalhos de Micheletti foi a participação no projeto, coordenado pela Profa. Dra. Magalí Sparano, “Estilística e Ensino” (2014 a 2018), que buscava indicar as aplicações dos estudos estilísticos para o ensino da leitura e da escrita.

As contribuições de Micheletti nesses projetos sempre estiveram fundamentadas pelo seu “método” e pela convicção da dimensão estilística da língua. Se o método tinha como fundamento o raciocínio indutivo; a dimensão estilística da língua reconciliava as questões estruturais do sistema linguístico com as de caráter discursivo, uma junção da *língua* com a *vida*, uma retomada e, também, uma expansão dos primeiros momentos da Estilística – uma de suas contribuições a esse campo de estudo.

Como pesquisadora e professora, publicou 31 artigos, 29 livros em organização ou como autora; 32 capítulos de livros; e apresentou ao longo de sua vida acadêmica mais de 60 trabalhos em eventos. Sua primeira publicação foi “o plaquete (livro de pequena espessura) *A vida nordestina e sua literatura*, de 1979. Com esta obra obteve, juntamente com Ceomar Malaghini, o primeiro lugar em um concurso patrocinado pela Sudene e pela Universidade Mackenzie⁶. Foi também parecerista de revistas e da Fapesp e CNPq. E, com seu olhar atento e sua capacidade de tecer, foi escritora⁷ e atuou como acadêmica, desde 2020, ocupando a cadeira nº 15 de Letras, cuja

⁶ Informações do perfil da Acadêmica Guaraciaba Micheletti no site da AFPESP, disponível em: <https://www.afpesp.org.br/sede-social/academicos/quem-somos>

⁷ Alguns de seus poemas foram publicados na Revista *Linha d'Água*, n. 12, 1997.



patronesse é Raquel de Queiroz, da Academia de Letras, Ciências e Artes (ALCA) da Associação dos Funcionários Públicos do Estado de São Paulo, a AFPESP.

Ainda que as palavras que a definam apareçam separadas, uma justaposição hifenizada, professora-pesquisadora, ou até em amálgama, *professadora*, seria uma solução para nomear e descrever seus papéis indissociáveis e tão importantes nas vidas que se entrelaçaram com a dela.

GUARACIABA MICHELETTI, ESTILIÓLOGA

Uma das faces que mais impressionaram os estudantes de todos os níveis que tiveram contato com suas aulas ou foram por ela orientados foi a atuação de Guaraciaba nas análises estilísticas, ou seja, a da estilióloga. Essa denominação pode parecer estranha por ser pouco usual e há uma razão para isso: há alguns estudiosos que se dedicaram ao estudo do estilo e da expressividade (Mattoso Câmara, Rodrigues Lapa, Gladstone Chaves de Melo, entre outros), mas nenhum deles foi um estiliólogo, pois os estudos do estilo eram uma pesquisa ao lado de outras.

Para Micheletti, a Estilística era a base teórica de seus estudos; era a maneira de pensar os fenômenos da linguagem, analisar os textos, era instrumental para ensinar leitura e escrita. Assim para completar seu retrato, propomos uma análise estilística de um poema. A poeta? Guaraciaba. O poema? O medo.

A MULHER SEM MEDO

O medo

Ensinarão a repressão
Ensinarão as boas maneiras
Ensinarão a mentira convencional
Ensinarão o que se deve ser, quando e onde
Ensinarão o medo
O medo da água e do fogo
e nada é mais belo e atraente
o medo do pecado
e o que é o pecado?
o medo de Deus
e quem é Deus?
o medo do amor
e esqueceram de explicar amor
o medo da morte
o medo do medo
Mas que tolce a minha: pensar para quê?
Ensinarão tudo: o medo.

07.05.1976 (Micheletti, 1997, p. 115)

O poema *O medo*, escrito por Micheletti em 1976 e publicado em 1997, trata do artifício utilizado para o controle das massas: a inoculação do medo - que as peia, paralisa e lhes tolhe, freia a coragem, a curiosidade e o interesse. Composto por dezessete versos sem esquema de metrificação fixo e sem rimas, com exceção daqueles em que a última unidade lexical é repetida no



final do verso seguinte, o poema se constrói por meio de movimentos constantes e variados - expansivos, redutores e disruptivos -, colocando em evidência uma estrutura poética expressiva, cuja organicidade aponta e reflete o caráter dialético e dialógico do discurso.

O poema se constitui, verso a verso, pelas projeções baseadas nas recorrências de sons, palavras, estruturas sintáticas. Os níveis se entrelaçam construindo a temática ao mesmo tempo que, em cada nível, é possível reconstruir essa temática. As projeções tornam cada um dos elementos flutuantes, dando destaque ora para um ora para outro ampliando as possibilidades de interpretação. “Ora, duas formas quaisquer que ocorram em posições equivalentes representam um emparelhamento de convergências; mas só se as formas forem naturalmente equivalentes é que teremos ACOPLAMENTO, a estrutura verdadeiramente importante para a poesia.” (Levin, 1975, p.55, grifo do autor)

O emprego reiterado, nos primeiros cinco versos, da estrutura sintática *sujeito indeterminado + verbo transitivo + complemento* constitui um paralelismo sintático, expressivo pelo ritmo que imprime ao texto. Destacamos, em primeiro lugar, o uso repetido do verbo *ensinar* na terceira pessoa do plural do pretérito perfeito (*ensinaram*), que, nesse contexto, não permite especificar o agente, provocando, por meio da indeterminação e da repetição, a ideia de que indivíduos não nomeados e não determinados ocuparam a posição de “professores” do medo, propagando-o por toda parte. Lançando mão desse recurso linguístico, a autora exclui a possibilidade de as pessoas da enunciação (*eu* e *tu*) serem reconhecidas como membros desse “coletivo”, desse grupo que representa o *status quo*. *Eu* e *tu* se distanciam dele, e o eu lírico consegue observá-lo e patentear suas atividades, consideradas, por ele, prejudiciais ao pensamento e à ação.

A paralisia causada pelo medo pode ser sugerida pelo paralelismo, na medida em que a estrutura mantida pode indicar a ausência de avanços e, portanto, de enfrentamento daquilo que é temido. A tirania do medo, bem como a daqueles que o ensinam, executando, pois, uma ação difusora e multiplicadora, também podem ser expressas pela redundância estrutural, isto é, pela multiplicação da forma. A inexistência de marcação e especificação do sujeito feitas por meio de recursos lexicais destaca o verbo nocional e o seu complemento, escamoteando o agente, obliterando-o, propositalmente.

Essa construção também pode simbolizar uma escolha realizada em função do medo, do medo de denunciar os repressores, do medo de represália, dando a entender que eu lírico teme, contudo, no contexto de produção e nos meandros do texto, o leitor pode encontrar possíveis respostas; o eu lírico pode estar se referindo a moralistas, a instituições, a tiranos no poder. Ao especificar os medos, abre sendas em direção à produção de sentidos. Os complementos nominais, relacionados aos sintagmas cujo núcleo é *medo*, conduzem, por elos associativos, aos agentes.

Até o quarto verso, ocorre um movimento de expansão, que pode ser compreendido como uma das ferramentas dialéticas e antinômicas do poema: com o aumento do volume do sintagma nominal, supõe-se que os domínios do medo foram se espalhando e que, na mesma medida, a curiosidade e a reflexão do eu lírico foram avançando e perscrutando detalhes.

Todos os complementos do verbo *ensinar* são compostos por elementos contíguos, em órbita em torno das noções de *repressão* e de *medo*: *repressão*, *boas maneiras*, *mentira convencional*, *o que se deve ser*, *quando e onde*. Sublinhamos que, embora pausas possam ser feitas ao final de cada verso, a ausência gráfica de pontuação denota tanto uma atividade ininterrupta daqueles que ensinam, quanto um imbricamento ou uma relação em cadeia dos elementos ensinados. A repressão de costumes e pensamentos gera protocolos sociais, que se refletem nas



boas maneiras, nas mentiras convencionais – aceitas e naturalizadas. A oração adjetiva – *o que se deve ser* – também está no campo das regras sociais (*dever ser*), e as duas orações suprimidas (*quando se deve ser, onde se deve ser*) revelam, inclusive, as circunstâncias em que se pode agir de um modo ou de outro. Parece haver um rol de especificações, procedimentos, condutas, a ser seguido. As vontades, as ideias são encobertas, reprimidas, a fim de que uma outra *persona* possa atuar socialmente. A partir das escolhas operadas, é possível inferir que o medo e seus desdobramentos atingem um crescimento proporcional ao da curiosidade e da coragem do eu lírico.

O quinto verso faz parte da estrutura paralelística, mas sua composição promove a metáfora imagética do recuo e do acuoamento provocados pelo medo. Como o primeiro e o quinto versos apresentam a mesma estrutura e o mesmo número de unidades lexicais (sujeito indeterminado + verbo + complemento - determinante + determinado: */Ensinar a repressão/* e */Ensinar o medo/*), aproximam-se visualmente e estabelecem tensões semânticas importantes. Tanto o medo como a repressão estão à serviço da contenção, da evitação e da sobrevivência. Quando se criam perigos, vive-se permanentemente alerta. O pretérito perfeito do verbo *ensinar* torna a instauração do medo um fato. Diante das ameaças criadas, o estado emocional causado pelo temor torna-se constante, repetindo-se pela vida afora. O discurso semantiza os sons (Sparano, 2006); na primeira parte do poema como se observa em seguida, a abundância de nasais e sibilantes (em negrito e itálico respectivamente) pode sugerir prolongamento do estado de angústia, e as oclusivas (sublinhadas), os obstáculos, os entraves que surgem em momentos de pânico.

Ensinar a repressão

Ensinar as boas **ma**neiras

Ensinar a mentira convencional

Ensinar o que se deve ser, quando e onde

Ensinar o medo

Não desconsiderando a natureza dialética da produção, é possível entender que os mesmos sons que representam o estado e as dificuldades daqueles que temem podem sugerir a atividade reflexiva do eu lírico, pois o pensar demanda tempo e encontra, não raro, impedimentos. Pensar é sinônimo de resistência e coragem em tempos sombrios, pois, nesse contexto, por vezes, apenas é possível entrever os fatos e a realidade. Investigar, procurar entender e conhecer é uma forma de enfrentamento do medo.

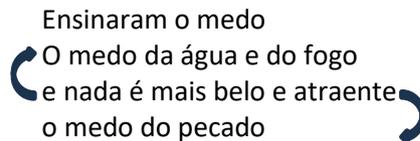
A partir do quinto verso são enumerados os tipos de medo. Vale enfatizar que, do segundo ao quarto, destacam-se condutas sociais que visam a construir uma “boa” imagem dos indivíduos. Essas condutas, cujo caráter é superficial, encobrem desejos e pensamentos. Elas ocupam uma posição mais elevada no texto condizente com uma concretude (práticas, comportamentos) que forja, reprime e mascara o que se é, ficando no plano daquilo que é visível e que dá visibilidade. O medo, por sua vez, é algo mais profundo, que atinge o interior do indivíduo. No desenho proposto pela tessitura do poema, o substantivo *medo* reaparece por toda parte, criando, imagética e conotativamente, o cartograma de seu domínio sobre a sociedade.

O emprego de opostos (*água e fogo*) reforça a dimensão, o alcance do medo, que vai de um extremo a outro. A simbologia desses elementos também pode oscilar entre a noção de vida e a de morte. Tememos o mar encapelado e as labaredas de um incêndio, mas somos atraídos pelas águas do rio, da praia e apreciamos o conforto térmico que uma fogueira e uma lareira nos trazem. Ensinar o medo significa apresentar a face ameaçadora de algo e ocultar a benfezaja. A água pode ser fonte de vida, e, na história da literatura, fonte de conhecimento, pois muitos mares foram navegados. O



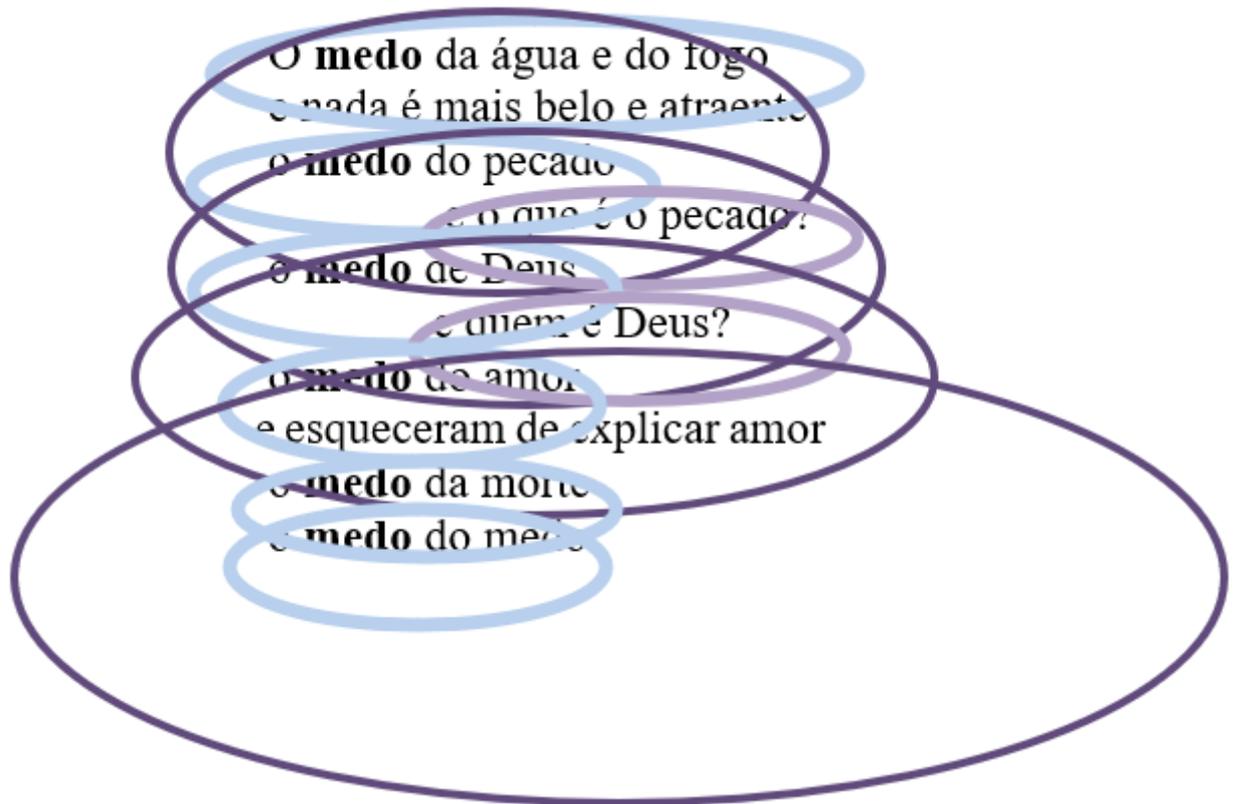
fogo entregue aos humanos por Prometeu é um marco entre costumes primitivos e uma época caracterizada por inovação e cultura. Alguns têm sede de saber e buscam o fogo do conhecimento; parece ser este, pois, o caso do eu lírico, cuja chama de vida se mantém acesa diante dos obstáculos, tentando lançar luz sobre pontos obscuros.

O verso */e nada é mais belo e atraente /* é ambíguo: ele pode se referir tanto aos elementos do verso anterior, quanto ao do verso seguinte:



O verso atrai os outros dois, e a conjunção aditiva em posição inicial (*e*) parece reunir ambos, que, em virtude de uma força centrípeta, gravitacional, giram em torno dele. A ausência de pontuação ou de conjunção (*que*) promove essas possibilidades de leitura, figurando o poder de atração daquilo de que é proibido: *água, fogo, pecado*. Rompendo o paralelismo, esse verso interpõe entre os outros um ponto de vista do eu lírico, que, durante a enumeração, questiona, comenta, revelando o percurso de seu pensamento e de seus questionamentos. A quebra do paralelismo espelha assim uma atitude disruptora, que distancia ainda mais o sujeito da enunciação do coletivo representante do *status quo*. Aproximando os versos de seu entorno, é possível, com o avançar da leitura, associar *fogo* a *pecado*, evocando a imagem do inferno e o temor que desencadeia.

Do sexto ao décimo quinto versos, o poema parece avançar por meio de retomadas, isto é, por meio de um movimento em espiral que ocorre concomitantemente com um movimento disruptivo.



Se quisermos buscar possíveis sentidos, precisamos ser enredados pela espiral indo até o seu fim e, então, nos movermos para cima novamente. O avanço do pensar se faz por meio de retomadas: o substantivo *amor* pode evocar a imagem de Deus, que se liga à ideia de pecado e, por fim, à de fogo do inferno. O movimento espiralado pode sugerir não só ideia de um eu lírico preso aos seus pensamentos, mas também a da sociedade peada pelos medos. As perguntas fazem o eu lírico aprofundar o exame, buscando compreender questões iniciais. Em sua estrutura, as perguntas trazem o verbo copulativo que indica algo do ser, o não transitório, uma busca da essência de pecado e de Deus. No entanto, a presença dos pronomes interrogativos indica a necessidade de compreender a situação em que se encontra o eu lírico.

Podemos considerar que as perguntas */e o que é o pecado?/* e */e quem é Deus?/* são feitas pelo eu lírico e que são, respectivamente, respondidas pelos décimo e décimo segundo versos: */o medo de Deus/* e */o medo do amor/*. Assim sendo, o sujeito lírico avança até certo ponto. No entanto, podemos entender também que os versos mencionados apenas continuam a tecer o paralelismo, deixando o eu lírico sem respostas.

O uso do pronome possessivo em primeira pessoa no décimo sexto verso (*/Mas que tolice a minha: pensar para quê?/*) confirma a autoria dos questionamentos, o que reforça o caráter contestador do eu lírico, que se afasta do *status quo*. O deslocamento do nono e décimo primeiro versos – que apresentam perguntas – reflete a sua postura desviante. As interposições dos comentários e questionamentos do sujeito da enunciação são iniciadas pela conjunção aditiva *e*, que, pela repetição, demonstra que as dúvidas se acumulam, e a curiosidade cresce. O desenho do poema permite interpretar que o pensar rompe, mesmo que por um instante, a constância do medo. Nele, fagulham momentos em que se busca iluminar a escuridão gerada pelo temor.



Os versos */o medo de Deus/* e */o medo do amor/* parecem ser os únicos desse conjunto paralelístico em que há uma dubiedade no que diz respeito à construção sintática. Se os consideramos respostas dadas às perguntas (“e o que é o pecado?” e “e quem é Deus?”), podemos nos questionar se estamos diante de um predicativo do sujeito. Nos sintagmas que assumiriam essa função sintática, haveria ou um complemento nominal, se tivémos medo de Deus ou do amor, ou um adjunto adnominal, se Deus tiver medo ou se o amor tiver medo, lembrando o jogo feito por Drummond em “Congresso internacional do medo” (Andrade, 2012). Pecado seria o medo que as pessoas têm de Deus ou provocaria medo em Deus? Deus seria o medo de amar ou provocaria medo no amor? Estrutura com ambiguidade provocativa. As pessoas evitam pecar por medo da punição divina ou Deus, símbolo do bem, teme o pecado? No discurso, sua bondade é posta em xeque por conta de incoerências: como pode alguém representar o bem punindo, vingando-se? A referência ancora-se no Deus do Velho Testamento, figura irada, que impingia duras penas aos pecadores. Se Deus significa o medo de amar, ou se o amor tem medo dele, invalida-se a imagem positiva da figura bíblica. Deus insere-se no universo religioso e, no contexto discursivo, em uma religião que prega a privação e a repressão de desejos e pensamentos. A figura divina pode ser analogamente comparada a moralistas e ditadores, que propagam medos de toda sorte e não se lembram do amor: */e esqueceram de explicar amor/*.

Mais uma vez, o comentário do eu lírico (*/e esqueceram de explicar amor/*) é introduzido pela conjunção aditiva *e*, identificando a voz que se faz ouvir em meio a um sufocamento coletivo proporcionado pelo medo. Notamos que, nesse comentário, a depender do ponto de vista, poderia ser utilizada, em vez de uma aditiva, uma conjunção adversativa: “ensinaram o medo, *mas* deixaram de explicar amor – remédio para muitos temores e preconceitos?”. Entretanto, o poema nos leva a crer que a conjunção *e* é mais adequada à situação, na medida em que revela a coerência das atitudes dos repressores, cujo propósito é disseminar o medo e, conseqüentemente, provocar paralisia e submissão. Não lhes interessa explicar o amor, pois ele poderia eliminar medos criados, medos convenientes a um determinado grupo. Além disso, destacamos o emprego do verbo *explicar*, que toma o lugar de *ensinar*. O amor não pode ser ensinado, precisa ser vivido, experimentado. Se não se vive o amor, não existe forma de explicá-lo. Se não há interesse em acabar com o medo, também não convém dar explicações sobre ele. O sentido do verbo *ensinar* é pôr uma marca, assinalar.

O poema ressalta a ideia de que a sociedade é marcada pelo medo, distinguindo-se por esse “conhecimento”. Como Drummond explica: “Provisoriamente não cantaremos o amor, /que se refugiou mais abaixo dos subterrâneos./ Cantaremos o medo, que esteriliza os abraços,/ não cantaremos o ódio porque esse não existe, / existe apenas o medo, nosso pai e nosso companheiro” (Andrade, 2012, p. 29). A oração adjetiva que se refere ao substantivo *amor* nos dá também uma ideia de repressão, e a que se refere ao substantivo *medo* nos revela a morte do afeto. O aposto de *medo*, no verso seguinte, compara o medo à figura de um pai, um pai repressor, que nos guia, orienta e acompanha durante a vida. A imagem produzida pelo poeta dialoga com a criada por Micheletti (a figura de Deus – pai da humanidade). O eco produzido pela repetição da unidade lexical *medo* no poema da autora permite que substantivo ressoe a todo instante e que, por conseguinte, o medo assombre e acompanhe os leitores até o fim da leitura, reafirmando o que explica Drummond: “existe apenas o medo, nosso pai e nosso companheiro”. Tratando da relevância da repetição para o texto poético, Riffaterre afirma:

Tal palavra repetida, por exemplo, é realçada pela repetição: forma um contraste com as palavras de seu contexto que não são marcadas como ela por uma relação



de identidade com um “protótipo”. Mas este mesmo protótipo (a primeira ocorrência da palavra), que não foi notada de início, ou o foi por outras razões, impõe-se novamente ao leitor e muitas vezes com uma valorização diferente. (Riffaterre, 1971, p.57)

Ensinar é assinalar, pôr uma marca, já *explicar* vem da noção de desdobrar um tecido, por isso traduz a ideia de exposição do interior, das dobras, das intersecções, do funcionamento de algo. Os repressores ensinam, mas não explicam. Explicar é temeroso, ensinar e incutir algo é mais seguro para eles. Sem respostas para o amor, o eu lírico encontra um obstáculo.

Na sequência, a conjunção *mas* antecedendo uma frase que pode ser considerada exclamativa (*que tolice a minha*) marca uma ruptura, uma quebra do pensamento. Ironicamente, o eu lírico atribui a si a qualidade de tola e utiliza dois pontos para introduzir a explicação do que entende por tolice (*Mas que tolice a minha: pensar para quê?*), desdobrando para o leitor sua forma de entender a realidade. Por mais que pareça conformada e satisfeita com tudo o que foi ensinado, não está, pois termina o verso com uma indagação.

A ironia perdura até último verso: *Ensinaram tudo: o medo*. Percebe-se, pelo obstáculo imposto ao pensamento, que nem tudo foi explicado. No entanto, é possível que o ensino do medo baste para paralisar, reprimir, evitar. O eu lírico, com os dois pontos, assume ironicamente a posição de quem explica. Eles também separam opostos: *tolice, pensar e tudo, medo*. O *medo* como oposto contextual de *tudo*, pode ser interpretado como a privação de tudo.

Do décimo terceiro ao décimo sexto versos, a nasalização adquire um tom de lamento, lamento pela falta de explicações sobre o amor, lamento pela perpetuação do medo. Os versos finais terminam com oclusivas, retomando a ideia de obstáculos, de paralisia, de inércia.

Ainda, no verso “*Ensinaram tudo: o medo.*”, entendido como uma resposta à irônica pergunta do eu lírico, encontra-se um jogo sonoro denso que sintetiza os sentimentos do eu, cujas escolhas sonoras podem sugerir um grito angustiado representado pela tônica de *ensinaram*, sílaba tônica em vogal aberta /a/, que é ao mesmo tempo alongado e abafado pelas nasais e presentes nas posições átonas em cominação com a estridência do /i/ na pretônica. Em *tudo*, a tônica em vogal fechada /u/ posicionada entre duas oclusivas, sugere uma explosão emocional, como um ato de repúdio, de resistência ao que foi ensinado, aos limites, que o *medo* impõe, vocábulo também construído com por uma sílaba tônica em vogal fechada /e/ entre uma nasal e uma oclusiva, que corrobora e alonga o vocábulo anterior e ao mesmo tempo sintetiza em si a massa sonora de todo o verso, dialogando com o ponto final que instaura a noção de limites impostos ao poema, ao discurso, ao pensar e ao viver. O fim retoma o título, criando uma circularidade, que simboliza, dialeticamente, a manutenção do estado de medo e a resistência do eu lírico, que insiste em pensar.

Desde então, nas diversas vanguardas, os poetas buscaram a impessoalidade, ocultando-se sob um sujeito construído pelo próprio texto. Mesmo na poesia mais confessional, a própria presença do ‘eu’ que fala no texto substitui o emissor que escreve. (Bordini, 2013, p. 25)

Ainda que, na análise estilística, não façamos a aproximação do eu lírico com o “emissor que escreve”, como nos indica Bordini, a proximidade com a poeta nos permite fazer mais uma projeção e lembrar que assim também era a Guaraciaba Micheletti, um ser em diálogo, questionadora, que enfrentava seus desafios de frente, que observava o mundo e o modelava por meio das palavras,



uma professora dedicada, uma pesquisadora pertinaz, uma filha, uma mãe e uma esposa incansável e amorosa, uma mulher, cuja fibra esvaziava-lhe os medos... A quem agradecemos pelos ensinamentos, pela parceria, pela amizade, pela presença que tanto faz falta.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Sentimento do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BALLY, Charles. **Le language et la vie**. 3. ed. aum. Geneve: Librairie Droz, 1965.

BORDINI, Maria da Glória. Aproximações à lírica. In: BARBOSA, Márcia Helena S.; Becker, Paulo (orgs.) **A poesia que se escreve, a poesia que se lê**. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2013.

BRANDÃO, Helena Nagamine Hatsue; MICHELETTI, Guaraciaba (Orgs.). **Aprender e Ensinar com textos didáticos e paradidáticos**. v.2. São Paulo: Cortez, 1997. Coleção Aprender e Ensinar com textos.

IGNEZ, Alessandra Ferreira; MICHELETTI, Guaraciaba. A diversidade linguística e o texto literário: uma leitura de “Como se fosse um boi”, de Lourenço Diaferia. **Landa**, v. 10, p. 33-48, 2021.

LEVIN, Samuel R. **Estruturas lingüísticas em poesia**. Trad. de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1975.

MICHELETTI, Guaraciaba et al. (orgs.). **Enunciação e estilo**: práticas de análise estilístico-discursivas. São Paulo: Terracota, 2011.

MICHELETTI, Guaraciaba; GEBARA, Ana Elvira Luciano. Repetição e Expressividade na poesia In: LUNARDI, Giovana Reis. (Org.). **Linguística, letras e artes**: discursos e políticas. São Paulo: Atena, 2023, p. 106-119.

MICHELETTI, Guaraciaba; PERES, Letícia Paula de Freitas; GEBARA, Ana Elvira Luciano. **Leitura e construção do real**. São Paulo: Cortez Editora, 2000.

MICHELETTI, Guaraciaba. Inéditos – Poemas. **Linha d' Água**, n. 12, p. 115-118, dezembro, 1997.

RIFFATERRE, Michael. **Estilística estrutural**. Trad. de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.

SPARANO, Magalí Elisabete. Sonoridade e sentido em textos poéticos. In.: MICHELETTI, Guaraciaba et al. **Estilística**: um modo de ler... poesia. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Andross, 2006.

SPARANO, Magalí Elisabete. (Org.); MICHELETTI, Guaraciaba. (Org.). **Estilística**: exercícios de análise. São Paulo: Terracota, 2016.



VINÍCIUS POR GUARACIABA: A SEDUÇÃO DA POESIA

Pedro da Silva de Melo¹

Universidade Federal do Acre (UFAC)

RESENHA DE: MICHELETTI, GUARACIABA. A POESIA, O MAR E A MULHER: UM SÓ VINÍCIUS. SÃO PAULO: EDITORA ESCUTA, 1994.

É de praxe as revistas acadêmicas iguais a esta publiquem resenhas de obras vindas à lume recentemente. À primeira vista o leitor que se deparar com esta resenha – de um livro publicado há exatos 30 anos – talvez se surpreenda. O que uma obra publicada em 1994 tem a nos dizer hoje?

Para os estudiosos de Estilística, neste ano de 2024, em que a revista *Ribanceira*, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), *campus* de Aquidauana, acolhe generosamente um dossiê sobre esta área, o livro da Professora Guaraciaba permanece atual e de grande interesse aos estudiosos de poesia, especialmente para os interessados na obra poética de Vinícius de Moraes.

“A poesia, o mar e mulher: um só Vinícius”, é fruto da tese de doutorado em Letras defendida pela professora Guaraciaba Micheletti em 1992 junto ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, sob orientação do Prof. Dr. Davi Arrigucci Júnior, um dos grandes nomes da crítica literária em nosso país.

Mais do que uma etapa formal para a obtenção de um título acadêmico, a tese da professora Guaraciaba faz parte de um percurso acadêmico e profissional que se iniciou em 1969 como professora de Francês, ainda no início da graduação em Letras, e se encerrou agora em 2024, cinquenta e cinco anos depois, com seu súbito falecimento.

Nestas mais de cinco décadas dedicadas aos estudos da linguagem, a Professora Guaraciaba granjeou respeito de colegas e alunos pelo rigor metodológico e por seu percurso em prol da Estilística, ciência da Linguagem da qual foi uma das expoentes em nosso país.

Ancorada teoricamente em obras seminais da Crítica literária e da Estilística, Guaraciaba Micheletti nos oferece uma análise robusta da obra de Vinícius, estruturada em torno de três eixos centrais, a saber, a busca pela poesia, o mar e a mulher.

No primeiro capítulo, “Em busca da poesia”, como o próprio título sugere, a autora explora a metalinguagem da obra do poeta, traçando a concepção de poesia de Vinícius. Para alcançar esse propósito, analisa quatro poemas representativos de livros distintos: “O poeta”, do primeiro livro de Vinícius, “O caminho para a distância”, de 1933; “O falso mendigo”, de “Novos poemas”, de 1938; “O poeta”, de “A lua de Montevideú”, de 1960, e, por fim, “Poética II”, do livro “Poesia vária”, de 1960. Esse recorte abrange quase trinta anos da produção do autor, permitindo que a autora observe a aderência de Vinícius à modernidade, visto que a consciência do fazer poético é um tema recorrente da poesia moderna, indo muito além da concepção um tanto gasta de “inspiração”: o poeta é um artífice consciente da elaboração de sua obra, o que a autora demonstra, inclusive, pelos quatro subtítulos do capítulo: “Distância”, “Máscara”, “Montagem” e “Arquitetura”.

¹ É doutor em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Professor Adjunto da Universidade Federal do Acre, lotado no Centro de Educação e Letras, campus de Cruzeiro do Sul. E-mail: prof.pedromelo@gmail.com



No segundo capítulo, “A poesia do mar”, a autora prossegue em sua análise, direcionando-se ao outro tema relevante da obra de Vinícius, de certo modo ligado à sua própria experiência pessoal. Para tanto, a autora analisa três poemas representativos do mar enquanto tema privilegiado de sua poética: “Epitáfio”, um minissoneto com versos de cinco e seis sílabas, e as duas canções “Mar” e “Marinha”. Os três poemas integram o livro “Poemas, sonetos e baladas”, de 1946. Neste capítulo, segmentado em três instigantes subtítulos – “O mágico pastor”, “Olhos de ressaca” e “Marinha” – a autora percorre a ânsia do poeta em alcançar o infinito por meio do mar, tema que tanto o aproxima da matéria, como sugere evocações metafísicas.

No terceiro capítulo, “As dançarinas do efêmero”, a autora se debruça sobre o tema mais saliente da obra de Vinícius, o mais captado pelas suas antenas sensíveis: a mulher. Para fins de análise do tema, a autora examina atentamente três poemas, cada qual denominando respectivamente um subtítulo do capítulo: “A mulher que passa”, do livro “Novos poemas”, de 1938, e “Balada do mangue” e “Rosário”, ambos do livro “Poemas, sonetos e baladas”, de 1946. A autora destaca que a mulher na poesia de Vinícius é marcada pela fugacidade, daí o título do capítulo “dançarinas do efêmero”; nesse sentido, é importante frisar que no início do capítulo a autora observa que esse tema ressoa também nas letras do Vinícius músico da Bossa Nova, e que a mulher é marcada, de forma geral, por uma certa “evanescência”.

Por fim, no último capítulo, “O mergulhador”, Guaraciaba Micheletti nos oferece uma espécie de síntese poética dos três temas discutidos nos capítulos precedentes, ou, em suas palavras, uma “confluência dos três grandes temas”. O título do capítulo é o do poema homônimo, originalmente publicado em 1959, no livro “Novos poemas II”, e quase dez anos depois republicado no livro “O mergulhador”, de 1968. Para a autora, neste poema o poeta cria uma “dicção pessoal”, estabelecendo um diálogo intertextual com temas de sua própria obra e com outros poetas que manifestaram semelhantes inquietações existenciais.

É inegável que Guaraciaba Micheletti oferece neste livro uma leitura percuciente e profunda da obra de Vinícius de Moraes, por meio de uma análise densa, muito bem fundamentada, e corporificada em uma prosa límpida e linear, em que mesmo um leitor não oriundo de um curso de Letras ou Linguística é capaz de penetrar sem grandes dificuldades. Todos nós somos enriquecidos por esse livro, que nos permite vislumbrar a poesia de Vinícius de Moraes de modo a queremos conhecer mais profundamente sua obra. Apesar das três décadas que nos distanciam do livro da autora, permanece viva e atualíssima uma importante lição: que é possível produzir ciência sem recorrer a uma terminologia abstrusa, que afasta o leitor. A ciência, inclusive a da linguagem, não só deve avançar, como deve dialogar produtivamente com os leitores. E que essa lição da saudosa professora Guaraciaba Micheletti sirva de exemplo para nós hoje e para os pesquisadores do futuro.



UMA ANÁLISE ESTILÍSTICA DAS MANIFESTAÇÕES DE PROTESTO EM PERÍODOS DE EXCEÇÃO N'OS POEMAS POSSÍVEIS, DE JOSÉ SARAMAGO

Antonio Tiago Lopes dos Santos¹

Universidade Federal do Ceará (UFC)

RESUMO

O presente artigo visa investigar, à luz da Estilística, os recursos poético-discursivos empregados pelo autor português José Saramago em sua obra *Os poemas possíveis*, publicada no ano de 1966. O cerceamento das liberdades individuais costuma ser uma das estratégias de manutenção do poder nos regimes ditatoriais. Nesses governos, que veem na classe artística uma ameaça iminente, os produtores de itens culturais, sobretudo os escritores de Literatura, são firmemente censurados e oprimidos. Em Portugal, entre os anos de 1933 a 1974, Antonio de Oliveira Salazar esteve à frente de um governo que perseguiu e censurou opositores. Foi nesse período que o autor José Saramago produziu e publicou *Os poemas Possíveis* (1966), sua estreia na Literatura Portuguesa. Considerando essa contextualização, o presente artigo se propõe a analisar poemas da segunda parte da referida obra com o intuito de investigar, à luz da Estilística proposta por José Lemos Monteiro (2009), os recursos expressivos utilizados pelo escritor na composição de poemas que criticam e denunciam o sistema que o oprime. Apoiados também nas contribuições de Sgarbi (2013) e de Santos (2022) sobre os estudos saramaguianos, investigamos o estilo poético do autor português na incipiência de sua produção literária. A análise permitiu entrever que Saramago, nos poemas, utiliza-se de diversos desvios linguísticos para expressar seu descontentamento com o sistema ditatorial vigente. Desse modo, percebemos que as maneiras possíveis de se manifestar contra um regime que impõe um silenciamento exploram estratégias discursivas que nos possibilitaram uma visão de língua como lugar de resistência.

Palavras-chave: Estilística. Os Poemas Possíveis. José Saramago. Estado Novo Português.

ABSTRACT

This article seeks to investigate, in the light of Stylistics, the poetic-discursive resources employed by the Portuguese author José Saramago in his work *The Possible Poems*, published in 1966. The curtailment of individual freedoms is usually one of the strategies for maintaining power in dictatorial regimes. In these governments, which see the artistic class as an imminent threat, producers of cultural items, especially writers of literature, are firmly censored and oppressed. In Portugal, between 1933 and 1974, Antonio de Oliveira Salazar led a government that persecuted and censored opponents. It was during this period that José Saramago produced and published *The Possible Poems* (1966), his debut in Portuguese literature. Considering this context, this article seeks to analyze poems from the second part of this work in order to investigate, in the light of the Stylistics proposed by José Lemos Monteiro (2009), the expressive resources used by the writer in composing poems that criticize and denounce the system that oppresses him. Also drawing on the contributions of Sgarbi (2013) and Santos (2022) on Saramago's studies, we investigated the Portuguese author's poetic style in the early days of his literary production. The analysis allowed us to see that Saramago, in his poems, uses various linguistic deviations to express his discontent with

¹ É mestrando em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-graduação em Letras da UFC. E-mail: proftiagodossantos@gmail.com



the dictatorial system in force. In this way, we realized that the possible ways of In this way, we realize that the possible ways of speaking out against a regime that imposes silencing explore discursive strategies that allow us to see language as a place of resistance.

Keywords: Stylistics. The Possible Poems. José Saramago. Portuguese New State.

SOBRE A POSSIBILIDADE DE VERSEJAR

O escritor português José Saramago, laureado com a honraria maior da Literatura no ano de 1998, fez-se conhecer pelo público sobretudo por sua obra prosaica. O estilo inconfundível de escrita do autor destacou-o entre os grandes da Literatura Portuguesa. Obras como *O ensaio sobre a cegueira* (1995) e *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) têm proporcionado infindáveis temáticas para estudos da crítica literária. No entanto, muito menos se debate sobre a produção primeira de José Saramago, acerca de seus livros escritos em verso.

É pacífico afirmar que toda a obra de Saramago é permeada de elementos poéticos. Se considerarmos o que afirma o poeta francês Charles Baudelaire (1996) sobre a poesia em prosa, constataremos que é possível associar a escrita prosaica do escritor alentejano a “o milagre de uma prosa poética, musical, sem ritmo e sem rima, flexível e descontraída o bastante para adaptar-se aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência”. Nesse sentido, é verossímil afirmar que as influências poéticas do autor, manifestadas puramente em versos e métrica em suas primeiras obras, se fazem notar também em seus romances.

Apesar de sabermos sobre o interesse científico que os romances de Saramago despertam, para este estudo, interessa-nos sobretudo o seu primeiro livro de poemas, inicialmente publicado em 1966 com o título *Os poemas Possíveis*. O livro é dividido em quatro partes, nas quais os poemas parecem estar reunidos por temáticas comuns que formam uma unidade textual entre si.

“Até o Sabugo”, “Poema a boca fechada”, “Mitologia” e “O amor dos outros” são as quatro seções que nos apresentam a um Saramago estreado, mas já consciente da missão que assumiria em todo o seu fazer literário: a escrita comprometida, engajada, que ultrapassa os limites da estética ou a utiliza para fins sociais emancipatórios.

Debruçar-nos-emos aqui, especificamente, sobre a segunda parte da obra, “Poema a boca fechada”, a fim de analisarmos de que maneira o estilo de escrita do autor pode influenciar no alcance dos efeitos de consciência produzidos sobre o leitor dos poemas. Visitaremos os conceitos de desvio postulados pelos pressupostos estilísticos e analisaremos as interferências neorrealistas de Portugal nos poemas saramaguianos.

É preciso também considerarmos o contexto político-social em que a obra foi produzida. A ditadura vigente em Portugal nos anos 60 do século passado, de certa maneira, ditam os moldes da produção artística dos portugueses. Um Estado que censura e oprime artistas contribui a contragosto com o fomento a uma literatura ansiosa por liberdade. Saramago, com o tom de denúncia e protesto que lhe é característico, parece haver utilizado os recursos poéticos não só para rebelar-se contra essa política opressora, mas também aparenta haver um desejo de incutir em seus leitores contemporâneos uma reflexão conscienciosa acerca de seu papel de classe e de sua função social dentro desse contexto.

Neste estudo, buscamos investigar os traços estilísticos presentes nos poemas, a exemplo de desvios e outros recursos poéticos, que indiquem ou revelem a pretensão do autor de promover reflexões sociais contra o regime de exceção vivido em Portugal naquele período. Para esta análise, investigaremos, à luz da Estilística de José Lemos Monteiro, os desvios textuais presentes nos



poemas da segunda parte da obra e a influência de tais desvios no engajamento social dos poemas. Além disso, buscamos entender as repercussões do contexto histórico-social da ditadura salazarista portuguesa nessa produção literária, considerando que a produção artística está inserida em uma época e em um espaço que refletem diretamente no texto produzido.

Assim, dividiremos este artigo, a fim de didatizarmos seu conteúdo, em quatro seções distintas. Na primeira, apresentaremos os pressupostos básicos da Estilística, com enfoque na obra de José Lemos Monteiro, *Manual de análise e criação do estilo literário*. Em seguida, com o apoio de um texto de Cybele Regina Melo dos Santos (2022), refletiremos sobre os desafios de escritores portugueses durante a ditadura salazarista em Portugal. Na terceira seção, veremos as influências neorrealistas na obra de José Saramago, como o movimento neorrealista em Portugal inspirou a escrita do autor e quais outros poetas desse período têm suas obras intertextualizadas n' *Os Poemas Possíveis*. Por fim, na última seção, utilizaremos os conceitos apresentados nas anteriores em uma análise mais minuciosa de alguns poemas da segunda parte do livro.

1 UMA QUESTÃO DE ESTILO

Um dos conceituados nomes da crítica literária de nosso país, o sociólogo e professor Antonio Candido, nos alerta que “a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo.” (CÂNDIDO, 1989, p. 177). O papel social da Literatura enquanto recurso pedagógico e humanizador é indiscutível. Por isso, concordamos que as obras literárias são meios profícuos de compartilhamento de conhecimentos e reflexões acerca da sociedade em que vivemos.

Atento a essas possibilidades, o poeta cujos poemas pomos em destaque neste texto parece haver utilizado sua métrica e suas rimas com objetivos que ultrapassam os limites da estética e da fruição literária. É possível observarmos na obra poética de Saramago uma temática que expõe e denuncia as injustiças e opressões sociais de uma época, por meio de uma expressão poética que o individualiza em um grupo de poetas que aplicam na arte literária o discurso motivador de um despertar de consciências.

Seria possível, inclusive, distinguirmos esse traço de sua escrita como um desvio estilístico algo que peculiariza seu fazer literário, seu modo ácido e irônico de atingir com as palavras a reflexão social necessária para desadormecer a avidez por mudanças em seus leitores.

Para Câmara Jr. (1979, p. 23), “o estilo é a definição de uma personalidade em termos linguísticos”. Mas como reconhecer essa personalidade e o que a distingue de outras dentro do universo literário? Para tal feito, recorreremos às definições de norma e desvio estilístico propostos por José Lemos Monteiro², para quem “constituem a norma aqueles hábitos, construções ou usos da maioria de uma população, ao passo que os desvios são as alterações devidas ao desconhecimento, lapso de memória e cansaço mental ou a algum intuito expressivo.” (MONTEIRO, 2009, p. 45).

Interessa-nos, especificamente, investigar comparativamente os traços estilísticos presentes nesses poemas que possam ser considerados como expressivos de uma rebeldia contra o regime

² Considerando que a Estilística se divide em duas grandes vertentes, a saber, a Estilística da Língua e a Estilística Literária, nesta pesquisa adotamos a segunda corrente, liderada por Leo Spitzer (1887-1960), da qual José Lemos Monteiro é seguidor. “A estilística de Spitzer parte da reflexão de cunho psicologista, sobre os desvios da linguagem de uso comum, uma emoção, uma alteração do estado psíquico normal provoca um afastamento do uso linguístico normal.” (MARTINS, 2005, p. 24).



salazarista, isto é, quais os recursos linguísticos utilizados conscientemente pelo poeta a fim de proporcionar, além de fruição estética, a reflexão acerca do modelo de sociedade vigente e de que maneira isso o individualiza e torna sua obra original e única, com estilo demarcado no contexto político de sua época.

Para além de embelezar o texto, torná-lo ornamentado, a rima, a métrica e todos os outros recursos de linguagem estão postos no texto para “dizer” algo; a escolha de como dizer isto é uma decisão do escritor. A opção por uma ou outra maneira de dizer constitui uma revelação da personalidade de quem compôs o texto.

Os instrumentos retóricos escolhidos são decisivos para a obtenção do efeito pretendido com o texto, de modo a não ser possível suprimir algo que esteja presente sem alterar o sentido do que está sendo expresso. O linguista José Luiz Fiorin, ao falar sobre as múltiplas possibilidades de interpretação de um mesmo texto literário, afirma

Desse ponto de vista, os mecanismos retóricos não são ornatos que se possa suprimir, mas constituem uma maneira insubstituível de dizer. Fazem parte dos mecanismos de persuasão do enunciatário pelo enunciador, pois, instaurando o segredo e a mentira no discurso, desvelam uma nova verdade, produzem um novo saber, descobrem significados, encobrendo-os. (FIORIN, 1989, p. 66).

Assim, é possível afirmarmos que cada autor, ao optar conscientemente por uma ou outra maneira de dizer, está definindo um estilo que o distingue dos demais escritores e, ao ter firmado sua escolha³, torna-se impossível dizê-la de outra maneira sem prejudicar seu sentido. Em função disso, é válido investigar os fatores que motivam essa seleção linguística. O método de análise proposto por José Lemos Monteiro (2009) em sua obra *Estilística: Manual de análise e criação do estilo literário*, enfoca a atenção nos desvios praticados pelos autores de Literatura tanto no plano da expressão quanto no plano conteudístico. No plano da expressão, os desvios podem ser de ordem morfológica (os metaplasmos) ou de natureza sintática (metataxes); no âmbito do conteúdo, serão chamados metassememas quando forem de caráter semântico e metalogismos se forem de ordem lógica (MONTEIRO, 2009).

Sabe-se que o contexto histórico-social em que a obra é produzida influencia diretamente em sua criação. Dessarte, cabe comentarmos o momento político-social em que *Os poemas possíveis* foram publicados e averiguar de que maneira esse contexto é representado poeticamente, por meio dos desvios estilísticos, dentro da obra.

2 ENTRE O CENSURADO E O NÃO DITO

A publicação da primeira obra de poesias do autor José Saramago, no ano de 1966, se deu em meio a um período político conturbado em Portugal. Entre os anos de 1933 e 1974, o país viveu sob um estado de exceção. A ditadura que institucionalizou o Estado Novo por meio de um golpe militar manteve António de Oliveira Salazar no poder durante aproximadamente quarenta anos.

³ Em sua obra *Linguística e Estilo (1974)*, o autor Nils Erik Enkvist define a escolha entre diversas formas de expressão como uma das categorias de definição do termo estilo. Assim, a opção por uma ou outra estratégia discursiva seria a marcação do estilo de um autor literário. Vale salientar, porém, que, para José Lemos Monteiro, teórico que embasa esta análise, o estilo é definido pelos desvios da norma padrão de linguagem.



O governo de caráter fascista, marcado pelo autoritarismo e pela censura, impôs uma série de limites aos direitos dos cidadãos portugueses a partir de 1926, preocupando-se sobretudo em controlar os assuntos relacionados às artes e aos meios de comunicação. A polícia política (PIDE) tinha a função de supervisionar os conteúdos referentes à política e à religião com o intuito de proibir a circulação de tudo o que ameaçasse ser contra o sistema do governo. É presumível que a classe artística, por sua natureza crítica e ansiosa por liberdade, costumasse ser perseguida em governos autoritários. No regime salazarista, não foi diferente:

No caso dos livros, foram proibidos tanto de serem lidos, como vendidos ou impressos, de modo que a opinião pública fosse controlada. Tudo era muito bem articulado de maneira que “a acção da censura e a repressão policial abafam a maior parte dos factos políticos”. (SARAIVA, 1992, p. 533).

A violência utilizada pela PIDE para manter o controle do sistema de governo incluía desde os mais diversos instrumentos de tortura física e psicológica para obter confissões ou denúncias até a prisão arbitrária dos opositores do sistema. Segundo Augusto (2011, p. 24), a censura denotava uma forma de poder, já que Salazar acreditava que tinha condições e direito de controlar a vida de todos os cidadãos portugueses. Nesse contexto, as artes de modo geral sofreram um árduo controle, e o regime se empenhou em coibir qualquer manifestação dissonante com o sistema ditatorial vigente. A literatura de viés crítico, por sua vez, representada por autores e autoras que desafiavam a censura com textos que denunciavam as atrocidades do sistema, sofreu duras represálias.

A escritora açoriana Natália Correia, conhecida por sua atuação política contrária ao regime salazarista, foi perseguida pela vigilância atenta da PIDE. Suas publicações tiveram início em 1950 e já apresentavam manifestações contrárias ao sistema militar. Em 1980, foi eleita deputada independente pelo Partido Popular Democrático (PPD). O conjunto de sua obra e a crítica voraz de sua militância lhe renderam sucessivas punições. Com a publicação de *Antologia da Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, em 1966, foi condenada a três anos de prisão. A alegação da polícia do sistema era a de que a obra era ofensiva aos bons costumes dos cidadãos portugueses.

A Censura a rotulava como uma escritora pornográfica, e isto foi feito como uma maneira de diminuí-la ou caracterizá-la como uma escritora que produzia, por meio de seus textos, um “conteúdo imoral” e contra os “bons costumes” da sociedade, no sentido de denegrir sua imagem e o seu trabalho perante a opinião pública. (SANTOS, 2022, p. 928).

Na mesma esteira de censura e opressão, o alentejano José Saramago foi observado de perto pela perseguição repressora da PIDE. As primeiras obras do autor, sobretudo as de caráter dramático, lançam reflexões e críticas acerca do momento histórico e político em que foram publicadas. Além de sua produção literária, Saramago foi nomeado diretor-adjunto do *Diário de Notícias* em abril de 1975. Sua passagem pela atuação jornalística, com reprovações e críticas agudas ao sistema, incomodou parte do Exército, que correspondeu com ataques políticos e que lhe atribuiu a alcunha de “perturbador da paz”, porque o jornalista denunciava também a possibilidade de um golpe. Por esse motivo, abandonou o jornal e foi considerado um contrarrevolucionário por membros da Revolução. Nesse cenário, o autor viu-se em vias de manipulação pelas principais forças atuantes no país nesse período: de um lado, o Exército perseguindo-o com a dureza de suas críticas e, de outro, o movimento revolucionário acusando-o de traidor.



Como resposta a esse embate, o autor lança em 1979, a peça *A noite*, encenada três vezes em Portugal neste mesmo ano. Na obra, os dois lados são representados com a ironia típica da escrita do autor, e o caos político instaurado no período pré-revolucionário é registrado magistralmente pelo autor na ficção:

As personagens principais da peça representadas pelo chefe da redação e um jornalista são figuras que mostram os dois lados de uma situação histórica, o daqueles que são favoráveis e os que são contrários ao regime adotado pelo governo de Salazar. Metaforicamente, eles representam os dois lados de um conflito ideológico presente na época da ditadura salazarista: os que temem a repressão e apoiam o regime abertamente e os que são contrários, mas que se mantêm em silêncio. (SANTOS, 2022, p. 925)

Conhecer o momento histórico em que as primeiras obras de Saramago foram produzidas e os percalços que o escritor teve de enfrentar com as publicações nos ajuda a lançar um outro olhar sobre os textos na análise dos recursos estilísticos empregados por ele em suas composições poéticas. Ainda que a análise estilística se detenha na superficialidade linguística do texto, as explicações contextuais cooperam na compreensão das escolhas linguísticas conscientemente feitas pelo autor.

3 A NOVIDADE REALISTA

A publicação de *Gaibéus*, do romancista Alves Redol, em 1938, marca o início do período de que se convencionou chamar Neorrealismo português. Também conhecido como “Realismo Socialista”, essa época literária é marcada, principalmente, por uma espécie de “intervenção transformadora” e “vai chamar-se Neo-Realismo, por analogia e contraste com o Realismo, a seu tempo revolucionário, da Geração de 70” (RODRIGUES, 1981).

Ao “Novo Realismo” ou ao “Realismo Moderno” acrescenta-se à concretude que o afasta do Realismo da década de 70 do século XIX, principal elemento contrastante entre os dois movimentos literários. Nos moldes de Eça e de Zola, o Realismo era o estudo do homem em sua realidade social, uma abstração intelectual, sem finalidades práticas e sem intenções de intervir em um plano concreto. A partir de 1938, passa a tornar-se evidente a angústia manifestada nas artes, sobretudo na literatura, de agir, embora indiretamente, na transformação da realidade social vigente.

O “socialmente concreto” de Salema é o primeiro indicativo do que virá a ser o Neo-Realismo, consciente de não querer fazer simplesmente da arte “o estudo dos fenômenos vivos” nem a “idealização das imaginações inatas” (cf. nota 15). O Neo-Realismo estará, ao invés do Realismo de 1870 – que tomava o real-objetivo parceladamente –, instrumentado por uma visão sistêmica e dialética, suficientemente apto para dilucidar as relações dos fatos reais como um todo condicionante, sobretudo do ângulo das de natureza econômica e aquelas derivadas da luta de classes. (PONTES, 2005, p. 48)

A literatura passa a ser utilizada nesse período, para além da fruição estético-ficcional de seus textos, ora como um instrumento de denúncia, ora como um veículo propagador de ideias revolucionárias, um alvitre de consciências, sobremaneira no que se refere às classes sociais. Diretamente relacionado à política repressiva de Salazar, o neorrealismo expressa a insatisfação da classe artística portuguesa no que tange à censura e à opressão desse momento político de Portugal.



O neorrealismo, portanto, marca um momento de descontentamento e ação cultural no Portugal Salazarista. Como movimento literário voltado e preocupado com a realidade do país, influenciou todos os campos do pensamento, de forma direta ou indireta. Daí sua elevada importância para a cultura moderna e, conseqüentemente, pós-moderna em Portugal. (VALANDRO, 2011, p. 90)

Em concordância com o que diz Valandro (2011), percebe-se que o momento neorrealista guarda com a literatura forte anseio por liberdade e por busca pela equalização da justiça social, com o fito de, na e pela arte literária, promover modos mais igualitários de pensar a sociedade.

Compreender as influências da estética neorrealista interessa-nos neste estudo porque tais influências podem apontar caminhos de análises para os textos de *Poemas Possíveis*.⁴ Conhecendo o viés político e interventor da obra prosaica de Saramago, é fácil deduzir que o conteúdo de sua obra estreante já desponte com o interesse e a preocupação de engajar a consciência social de seus leitores. Esta análise confirma que a forma é uma importante aliada do conteúdo nesse propósito. “*Os Poemas Possíveis* apresenta em sua tessitura dados vinculados à estética neo-realista, alicerçada em um texto ideologicamente engajado, que, segundo Costa (1997), apoia-se em uma retórica redentorista ou social-participativa” (SGARBI, 2013, p. 12).

No tópico seguinte, analisaremos trechos dos principais poemas presentes na segunda parte da obra que é objeto deste estudo. Apoiando-nos na análise dos metaplasmos, metassememas e metataxes, conceitos postulados na Estilística de José Lemos Monteiro e na fundamentação teórica apresentada nas seções anteriores, discutiremos as influências da forma na transmissão das mensagens problematizadoras dos poemas tipicamente neorrealistas.

4 POEMA A BOCA FECHADA

Os 150 poemas que constituem o primeiro livro de José Saramago estão divididos em cinco partes desiguais, unidas pelo fio semântico sugerido pelo título da obra: a (im)possibilidade de dizer poemas. Se pensarmos no contexto social da época em que o livro foi publicado e quisermos interpretar seu título sob o viés político que o limitava e o censurava, podemos entender o adjetivo que justifica as inúmeras construções imagéticas e simbólicas que compõem os poemas no livro como uma maneira de dizer de acordo com a possibilidade literária de disfarçar o dito.

Analisaremos, neste breve estudo, apenas alguns poemas da segunda parte da obra, intitulada “Poema a boca fechada”. A maioria dos poemas do livro são curtos, muitos estruturados em uma única estrofe, com maioria dos versos em decassílabo. Inclusive, essa característica merece atenção. Na análise de Maria de Lourdes Cidraes (1999, p. 39), “esta preferência métrica responde a uma exigência de rigor e harmonia e aponta, desde logo, para o que será uma das constantes dos primeiros textos poéticos do escritor: o neoclassicismo”.

Vale recordarmos que, dentre as principais características que se destacam no movimento neoclassicista, o equilíbrio, a racionalidade e a objetividade são as mais marcantes. Sob essa ótica, nos deparamos, em *Poemas Possíveis*, com um Saramago já consciencioso de sua função prática na literatura que se propunha interventora da realidade social de sua época.

⁴ Para o estilólogo Amado Alonso, “os traços linguísticos, dados históricos, ideológicos, sociológicos, psicológicos, geográficos, folclóricos e etc., a visão de mundo do autor, tudo se engloba no valor estético da obra, que está impregnado do próprio prazer do autor ao criá-la (...)” (MARTINS, 2005, p. 27).



É em “Poema a boca fechada” que o cunho neorrealista da produção poética de Saramago melhor se realiza. O caráter engajado dos poemas e o tom voraz de denúncia, ironia e protesto dão o tom à maioria dos poemas dessa segunda parte. O poeta Horácio Costa (1997, s/p) avalia a construção dos poemas dessa seção afirmando que “se constrói sob um tom de denúncia e protesto, escrito com fúria e amargor e assentados em “um discurso duro e tenso repassado por uma cáustica ironia que nenhuma compaixão ou misericórdia mitiga”.

Para o estudioso saramaguiano Sgarbi (2013, p. 18), a seção “Poema a boca fechada” apresenta poemas marcados por um discurso ácido e tenso, em que quase todos os poemas aderem à temática de incidência social.” Tal acidez parece expressar o inconformismo do autor diante da ditadura salazarista, que enclausurou tantos intelectuais de sua época e ao mesmo tempo demarcar um lugar na militância por equidade social que ocuparia em toda a sua produção literária.

Os oito poemas do que, para Serôdio (1999, p. 57), é a “seção mais sombria da obra” revelam temas como a indignação perante a opressão, o pessimismo em relação ao futuro e sobre a sensibilidade em relação à dor alheia. Para ilustrar tais temas, selecionamos dois dos nove poemas, nos quais deteremos nossa análise.

O poema que abre a seção, homônimo ao título dela e, a propósito, o mais forte em expressividade, dada a quantidade de desvios aparentemente intencionais que sugerem críticas e denúncias ao sistema político repressivo de Portugal da época, de acordo com nossa análise, trata da impossibilidade de dizer, do silenciamento imposto por um discurso dominante do qual o eu lírico discorda.

A repetição do verso “Não direi:” seguido pela pontuação que prenuncia algo a ser dito - os dois-pontos - faz a vez de um refrão, e sua insistência frisa o anseio do eu lírico em permanecer calado, ou não. Esse paralelismo, que se rompe no décimo sétimo verso (“Só direi”), parece expressar um receio de quem desassossegadamente quer dizer algo que uma força maior o impede de fazê-lo, mas encontra um meio de dissimular o dito por meio de imagens e simbologias.

Esse jogo entre os versos, a que a estilística de Monteiro (2009) dá o nome de metassememas, porque ocorrem no campo da semântica, e metataxes, já que também envolve um paralelismo sintático (MONTEIRO, 2009, p. 61), confere a expressividade que dá ao leitor a sensação de angústia experienciada pelo eu lírico. Se associarmos essa manifestação estilística com o momento de censura vivido pelo país, isso permite uma interpretação ainda mais aflitiva do texto.

A análise estilística dos recursos utilizados pelo autor com o fito de transmitir essa mensagem e essas sensações aos leitores por meio da linguagem literária sugestiva e simbólica nos possibilita compreender a função e o poder da língua e da literatura em períodos de censura e de autoritarismo. José Saramago, n’*Os poemas possíveis*, ratifica a tese de que a linguagem poética é capaz de subverter até mesmo um sistema que tem como premissa o silenciamento. Por meio de estratégias sutis que revelam críticas agudas apenas aos olhares mais atentos, os poemas conseguem remover de um estado de alienação as consciências menos despertas.

No segundo verso do poema, “Que o silêncio me sufoca e amordaça”, a reiteração das consoantes sibilantes, reforçadas inclusive pelo próprio item lexical *silêncio*, nos sugere uma ideia de silenciamento. O uso consciente desses recursos morfofonológicos cria um desvio no plano da expressão linguística, os metaplasmos. Para José Lemos Monteiro (2009, p. 62), “de modo mais adequado devemos dizer que os metaplasmos se processam num nível morfofonológico, não apenas no morfológico ou no fonológico.”

Tal raciocínio se explica pela convergência entre o efeito expressivo, pois o eu lírico parece sussurrar, sibilando o que tem a dizer, parece temer o som da própria voz. A repetição desses fonemas,



quando lidos em voz alta insinuam a onomatopeia que utilizamos nos pedidos de silêncio. A maneira como as sílabas estão dispostas nos versos sugerem ainda a alternância entre o dizer e o calar: a maioria dos versos começam com consoantes explosivas (*Pois que a língua que falo é doutra raça./ Palavras consumidas se acumulam,*) e finalizam com novas palavras iniciadas com sibilantes: “Se represam, cisterna de águas mortas,/ Ácidas mágoas em limos transformadas”. A coragem ou a indecisão do eu lírico expressas em fonemas, isto é, nos metaplasmos.

Mas a maior riqueza expressiva desse poema fica por conta das metáforas empregadas e do cabedal imagético presente na única estrofe do poema. Os quatro versos mais tenebrosos são os que jogam com a sujeira do lugar que amedronta o eu lírico: “Nem só lodos se arrastam, nem só lamas,/ Nem só animais boiam, mortos, medos,/ Túrgidos frutos em cachos se entrelaçam/ No negro poço de onde sobem dedos.”.

Seguindo na mesma linha de análise que associa os sentimentos do eu lírico ao momento histórico de Portugal durante o Estado Novo de Salazar, as possibilidades de aproximação dessas imagens às perversidades do sistema são muitas. “Nem só animais boiam, mortos, medos”: esse verso nos faz pensar nas vítimas de tortura e nos mortos durante o regime militar salazarista. “A imagem do negro poço de onde sobem dedos” ilustra bem o terror que assolava os dissidentes do sistema que lutavam para sair desse estado de completa “escuridão”. Desse mesmo “poço”, onde boiam animais mortos, cingidos por lama e lodo, também “sobem dedos”, metonímia do corpo humano, que remete ao desejo de libertação. Esse mesmo verso, “Nem só animais boiam, mortos, medos”, apresenta ainda uma construção sintática insólita, um desvio metatáxico que sugere a ruptura e a fragmentação da ordem e da normalidade em um momento caótico da história portuguesa.

Nos versos que encerram o poema, o eu lírico recobra a coragem de dizer e o pessimismo e sobriedade dos primeiros versos são agora substituídos por imagens de esperança e confiança na certeza de poder se expressar em um momento futuro: “Só direi,/ Crispadamente recolhido e mudo,/ Que quem se cala quanto me calei/ Não poderá morrer sem dizer tudo.” (SGARBI, 2013).

Outro poema que pode complementar a análise que associa “Poema a boca fechada” à rebeldia contra a ditadura salazarista é “Inquisidores”. Nele, “Saramago, (...) faz uso de uma metáfora animal para encetar na tessitura poemática um tom mais tenso, calcado em uma atmosfera opressiva e destrutiva.” (SGARBI, 2013, p. 24). Os “piolhos” no poema metaforizam os tiranos ditadores que gozam de poderes a custo da liberdade censurada e da violência imposta pela manutenção da “ordem”. A figura animalesca de insetos fomenta a atitude de desprezo do eu lírico pelo governo ditador em vigência. Insetos no poder, gozando de prazeres “Em seus lombos peludos se divertem” é a imagem que a visão do eu lírico cria para retratar a realidade do país no contexto salazarista.

Nos quatro versos da segunda estrofe, há uma lista de coincidentes cores (“*Nos seus lombos peludos se divertem/ Todas as cores que, neles, são ameaças:/ Há-os castanhos, verdes, amarelos,/ Há-os negros, vermelhos e cinzentos./*”), que podem ser facilmente relacionadas às cores da bandeira portuguesa ou do brasão da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE).

Os versos finais denunciam a corrupção e a violência (“E todos se encarniçam, comem todos”) e o falso desenvolvimento defendido pelos representantes dos governos autoritários (Concertados, vorazes, no seu tento/ De deixar, como restos de banquete, /No deserto da terra ossos esbugalhados). A impactante imagem dos “ossos esbugalhados” é uma metáfora forte que pode bem representar as liberdades aniquiladas pela censura imposta pelos “piolhos”, a sequidão



dos corpos que anseiam por voz e expressão e o assombro de quem assiste impotente e indignado às atrocidades de um sistema violento e desumano.

SOBRE A POSSIBILIDADE DE VERSEJAR

Neste estudo, à luz da Estilística, objetivou-se analisar os recursos poético-discursivos empregados pelo autor português José Saramago em sua obra *Os poemas possíveis*, publicada no ano de 1966, com vistas a perceber como o estilo marcado nos textos da organização demarcam reação ao regime salazarista.

A literatura é a expressão artística que pode manifestar uma realidade ficcionalizada, com o respaldo da permissão poética de que goza o autor em dizer livremente aquilo que vê ou sente no mundo. Em períodos de exceção, quando governos autoritários cerceiam as liberdades individuais, os escritores lançam mão dos mais diversos recursos linguísticos para expressarem o que é possível naquele contexto político-histórico. Ao fazer uso desses artefatos linguísticos, os autores, muitas vezes, enxergam e fazem ver, novas nuances sociais, alheias à grande parte da população. “A arte interpreta o mundo e dá forma ao informe, de modo que, ao sermos educados pela arte, descobrimos facetas ignoradas dos objetos e dos seres que nos cercam” (TODOROV, 2007, p. 65). Uma das principais preocupações do Neorrealismo português era precisamente suscitar o inconformismo nas consciências alienadas pelo sistema vigente em Portugal.

José Saramago, poeta incipiente n’*Os Poemas Possíveis*, longe ainda de traçar o estilo inconfundível que desenvolveu na prosa, soube administrar os artifícios poéticos para propagar os ideais neorrealistas na segunda parte da obra. Constatamos em nossa análise que a combinação entre malabarismos sintáticos, ressonâncias acústicas e aquarelas imagéticas, além de causarem o êxtase estético que provocam, também chamam a atenção pelo tom de denúncia, pela crítica severa que faz ao regime ditatorial de Salazar e pelo olhar agudo e perspicaz do que se tornaria um dos maiores e mais influentes escritores de Língua Portuguesa. O teor conteudístico dos poemas aliado à forma artisticamente elaborada contribuem para uma leitura atenta e provocativa, que convida o leitor a participar ativamente da história, transformando-a a partir de uma tomada de consciência social.

REFERÊNCIAS

AUGUSTO, C. de F. **A revolução portuguesa**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

BAUDELAIRE, C. 1996. **Pequenos poemas em prosa**. Tradução de Dorothé de Bruchard. Florianópolis: UFSC.

CAMARA JR., J. M. **Contribuição à estilística portuguesa**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.

CÂNDIDO, A. Literatura e direitos humanos. In: FESTER, A. C. R. (org.). **Direitos humanos e...** São Paulo: Comissão Justiça e Paz, Editora Brasiliense, 1989.

CIDRAES, M. de L. Da possibilidade da poesia: Os Poemas Possíveis, de José Saramago. In: **Colóquio/Letras**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 151/152, p. 37-50, 1999.

COSTA, H. **José Saramago: o período formativo**. Lisboa: Caminho, 1997.

FIORIN, J. L. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 1989.



MARTINS, N. S. **Introdução à Estilística: a expressividade na Língua Portuguesa**. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EdUSP), 2008.

MONTEIRO, J. L. **A Estilística: manual de análise e criação do estilo literário**. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

RODRIGUES, U. T. **Um novo olhar sobre o Neo-Realismo**. Lisboa: Moraes, 1981.

PONTES, R. Realismo de 70 e Neo-Realismo português. **Revista de Letras**, Fortaleza, v. 27, n.1/2, p. 45-53, 2005. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/viewFile/2285/1753>. Acesso em: 11 jul. 2023.

SANTOS, C. R. M. dos. Os desafios de escritores durante e após o regime salazarista em Portugal. **Anais do XXVIII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PROFESSORES DE LITERATURA PORTUGUESA**. Campina Grande: Realize Editora, 2022. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/82654>. Acesso em: 10 jul. 2023.

SARAIVA, J. H. **História Concisa de Portugal**. 15. ed. Portugal: Publicações Europa-américa, 1992.

SARAMAGO, J. **Os Poemas Possíveis**. Lisboa: Caminho, 1982.

SGARBI, E. A. **A Poesia de José Saramago: análise de Os Poemas Possíveis, Provavelmente Alegria, O Ano de 1993**. 2013. 135 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2013.

SERÔDIO, C. O verso e o reverso: temas de sombra e de luz em *Os Poemas Possíveis* de José Saramago. In: **Colóquio/Letras**. Ensaio, n. 151/152, jan. 1999, p. 53-64.

TODOROV, T. **A literatura em perigo**. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

VALANDRO, L. O trabalho poético de Carlos de Oliveira. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 46, n. 3, p. 88-96, jul./set. 2011. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/7509>. Acesso em: 18 jul. 2023.



ENTRE A ESTILÍSTICA SPITZERIANA E A TEORIA INTERACIONISTA BLACKIANA: UMA ANÁLISE DAS METÁFORAS EM A *DESUMANIZAÇÃO*, DE VALTER HUGO MÃE

Cristhyan Emanuel Monteiro Gomes¹
Universidade Federal do Pará (UFPA)

RESUMO

A desumanização (2017) é o sexto romance do escritor português Valter Hugo Mãe. Neste trabalho, selecionamos cinco metáforas contidas na obra com o objetivo central de analisá-las tanto como um instrumento cognitivo que produz conhecimento quanto um traço estilístico do autor. Desse modo, o instrumental teórico utilizado apoia-se especialmente nos pressupostos da teoria interacionista da metáfora e, também, na estilística literária de vertente spitzeriana. Tal percurso define metodologicamente a pesquisa enquanto um estudo bibliográfico. Para isso, recorreu-se às teses de Black (1966), cujo enfoque interacionista sobre as metáforas auxiliou no percurso analítico das sentenças metafóricas em pauta, e aos estudos sobre estilística organizados por Aguiar e Silva (1979), Martins (2012) e Monteiro (2009), dos quais utilizou-se a concepção de estilo adotado por Léo Spitzer para compreender a relação tênue entre as vivências de Mãe e o seu estilo expresso na obra. Os resultados nos apontam que as metáforas, na voz da personagem *Halla*, parecem operar como uma maneira de lidar com experiências que abrangem a morte e o luto. Portanto, conclui-se que as sentenças metafóricas geram similitudes e, assim, funcionam como recurso estilístico tal qual como produtoras de conhecimento para apreender questões que atravessam a condição de *ser humano*.

Palavras-chave: Metáfora. Estilística. Max Black. Valter Hugo Mãe. *A desumanização*.

RESUMEN

La Deshumanización (2017) es la sexta novela del escritor portugués Valter Hugo Mãe, en esta obra se seleccionaron cinco metáforas contenidas en la obra con el objetivo central de analizarlas tanto como instrumento cognitivo productor de conocimiento como rasgo estilístico del autor. De este modo, el instrumento teórico utilizado se fundamenta especialmente en los supuestos de la teoría interacionista de la metáfora y, también, en una estilística literaria de corte spitzeriano. Este camino define metodológicamente la investigación como un estudio bibliográfico. Para ello recurrimos a las tesis de Black (1966), cuyo enfoque interacionista en las metáforas ayudó en el recorrido analítico de las oraciones metafóricas en cuestión, y a estudios sobre estilística organizados por Aguiar e Silva (1979), Martins (2012) y Monteiro (2009), que utilizó la concepción de estilo adoptada por Léo Spitzer para comprender la tenue relación entre las experiencias de Mãe y su estilo expresado en la obra. Los resultados nos muestran que las metáforas, en la voz del personaje *Halla*, parecen operar como una forma de abordar experiencias que abarcan la muerte y el duelo. Por lo tanto, se concluye que las oraciones metafóricas generan similitudes y, así, funcionan como recurso estilístico además de producir conocimiento para comprender cuestiones que permean la condición de *ser humano*.

Palabras clave: Metáfora. Estilística. Max Black. Valter Hugo Mãe. *La deshumanización*.

¹ É mestrando em Letras - Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da UFPA. E-mail: cristhyan2015.cg@gmail.com



INTRODUÇÃO

Publicado originalmente em 2013, em Portugal, *A desumanização* sucede outros cinco romances escritos por Mãe e está situado dentre os livros que não fazem parte da “tetralogia das minúsculas” que, por sua vez, correspondem aos quatro primeiros romances do autor. Além disso, é o primeiro romance situado fora de terras portuguesas, tendo a Islândia como o espaço da narrativa. Por esse motivo, *A desumanização* emerge como um diferencial no conjunto da obra do autor, por consolidar efetivamente o afastamento do seu conhecido procedimento de escrever somente em minúsculas e por ambientalizar a escrita e as narrativas de Mãe por outras terras.

Assim, trata-se de um romance com aproximadamente cento e noventa páginas, dividido em uma *primeira parte* e uma *segunda parte* e que apresenta, de maneira geral, a história de Halla, uma criança de 11 anos que perdera a irmã gêmea e, por esse motivo, passa por um processo de amadurecimento precoce em razão do desencarne de Sigridur, sua irmã. Ao longo desse transcurso de maturação, a personagem vivencia acontecimentos e conflitos que a desumanizam ora fisicamente, ora psicologicamente, sitiada a cada momento pelo processo de luto e pelos sofrimentos da dor da perda e da solidão. O autor tece um mergulho na consciência humana, descortinando assombros e concepções que perpassam cada indivíduo, cada ser dotado de humanidade, especialmente Halla que evoca recorrentemente sua falecida irmã Sigridur através da memória.

Diante disso, esse artigo tem como objetivo analisar as metáforas presentes no livro *A desumanização*, sobretudo as que se referem principalmente ao tempo da narrativa, a partir das teses interacionista do filósofo Max Black. O instrumental teórico apoia-se, em parte, nos pressupostos da estilística literária, especialmente a de vertente spitzeriana, em que, a partir dos estudos sobre estilística de Aguiar e Silva (1979), Martins (2012) e Monteiro (2009), depreendemos que a manifestação do estilo do autor é resultado de suas próprias experiências e vivências. Nesse sentido, elegemos as teses de Léo Spitzer em razão de a metáfora ser um procedimento e um recurso estilístico agregador de dispersões interiores, traço de valor semântico que nos permite considerar a abordagem interacionista de Max Black, pois ela auxilia no entendimento das metáforas enquanto produtoras de conhecimento, criando, assim, similaridades entre vocábulos e sentenças que fomentam *insights* cognitivos. Por esse motivo, o presente trabalho alinha-se metodologicamente a uma pesquisa bibliográfica, a fim de lançar mão de determinados aportes teóricos capazes de subsidiar o processo analítico aqui traçado. Assim, não dispomos de proposições teóricas para repetir o que já fora desenvolvido, mas sim para concebermos o objeto de análise deste trabalho a partir de um novo prisma, como uma forma de encará-lo sob uma nova abordagem e, conseqüentemente, extrair outras considerações sobre tal objeto.

Posto isso, diante do universo teórico e de diversos conceitos significativos contidos nos estudos da estilística literária de Spitzer e da abordagem interacionista da metáfora em Black, somente alguns foram utilizados para a concepção deste trabalho. No que se refere à estilística literária, recorreremos às discussões teóricas tecidas por Aguiar e Silva (1979), Martins (2012), Monteiro (2009), para dispor do modo como Spitzer concebe seu conceito de estilo que, no que lhe diz respeito, parte do espelhamento dos próprios estados interiores do autor, influenciando um desvio à utilização corriqueira da linguagem. Isso implica a noção “de que a língua reflete o próprio ser humano, sua cosmovisão, e é na utilização específica, enquanto mecanismo individual, que se pode atingir a consciência da capacidade de reflexão sobre a realidade” (MONTEIRO, 2009, p. 17). Em



relação às discussões de Max Black (1966) em *Modelos y metáforas*, utilizamos a sua fórmula de significado, bem como o entendimento da metáfora enquanto produto cognitivo que, em sua estrutura, apresenta dois elementos em interação. A noção de *sistema de lugares-comuns associados* e as definições de *marco* e *foco* também foram desenvolvidas.

O primeiro momento deste trabalho executa uma breve imersão no campo de estudo da estilística, com base nas discussões de Aguiar e Silva (1979), Martins (2012) e Monteiro (2009) para definir, em seguida, o pensamento de Spitzer no que se refere à percepção de estilo literário. Posteriormente, entra-se nas contribuições de Max Black e suas teses interacionistas sobre a metáfora. Em seguida, no tópico intitulado “*Semelhantes na tristeza: as metáforas como um instrumento cognitivo para a reivindicação e a compreensão do processo de luto*”, há a análise de cinco metáforas presentes no romance. Após isso, fazem-se as considerações finais e indicamos as devidas referências.

1 A ESTILÍSTICA: UMA BREVE IMERSÃO

A Estilística refere-se, de modo geral, a uma disciplina, ou ramo da linguística moderna, cujo objeto de estudo é o estilo. Tal objeto, quando submetido à ótica da linguagem, pode assumir definições diversas segundo a perspectiva teórica pela qual seja abordado, tais como a Estilística Idealista e a Descritiva. Monteiro (2009) afirma que delimitar esse campo de estudo é um dos grandes impasses encontrados na linguística, exatamente por ser possível identificar múltiplos entendimentos válidos pelos quais podemos considerar o estilo. Logo, o estilo é encarado sob diversos prismas, estudado e conceituado a partir de diferentes metodologias e teorias, ora convergentes, ora divergentes dentro dos estudos estilísticos, sendo, por consequência, ora excludentes, ora complementares. No entanto, Monteiro (2009, p. 44) afirma que “o estilo, em última instância, seria uma forma peculiar de encarar a linguagem com uma finalidade expressiva”, e essa noção desvela o cerne dos estudos estilísticos, seja qual for o seu campo de aplicação.

Ao longo do século XX, duas grandes correntes estilísticas se desenvolveram, são elas a Estilística da Língua, tendo Charles Bally como seu precursor, e a Estilística Literária, muito embora o século passado tenha fomentado a aparição de outras vertentes de estudo, tais como a Estilística Estrutural e a Estilística como a Sociolinguística. Entretanto, daremos foco na Estilística Literária, sobretudo aos estudos articulados pelo professor e crítico literário Leo Spitzer. De acordo com Aguiar e Silva (1979, p. 607), a estilística spitzeriana realça a importância do engendramento psíquico do autor e, por isso, “a orientação desta estilística é substancialmente psicologista, pois ela procura, em última instância, conhecer a vivência especial, a vibração da sensibilidade, a disposição da alma que refletem nas palavras”.

À vista disso, o autor concebe um método de análise denominado “Círculo filológico”, em que, no processo do estudo do estilo, se faz necessário ler certa obra, garimpando um traço estilístico presente em seu interior — e isso se dá numa lógica de redescobrimto da própria obra, tendo em vista que é importante o exercício de ler e relê-la. Após essa coleta, feita a partir de um princípio intuitivo, amplia-se esse círculo associando esse traço destacado a outros da obra, e, a partir de uma reflexão e interpretação psicológica desses traços, chega-se à gênese, ao núcleo da obra, ao espírito do autor, como numa atividade de perscrutamento genético da obra, pois o traço apreendido é responsável pela sua essência, isto é, “a associação desse pormenor a outros permitia a apreensão do princípio criador, da forma interna, enfim levava à visão totalizadora da obra”



(MARTINS, 2012, p. 24). Esse princípio criador citado pela autora deveria ser confirmado propriamente nos diversos traços alçados.

Assim, ao passo que o círculo primeiramente se utiliza de um princípio indutivo, em que um traço específico se assoma a outros, em contrapartida um processo dedutivo também se estabeleceria de modo a vislumbrar o núcleo da obra como uma visão total dos traços estilísticos indicando um “movimento de vaivém, ora partindo da periferia para o centro, ora do centro para a periferia” (AGUIAR & SILVA, 1979, p. 609). De maneira breve, se o nosso objetivo central neste artigo fosse analisar uma obra de Valter Hugo Mãe a partir do círculo filológico spitzeriano, primeiramente localizaríamos uma metáfora que correspondesse à temática do luto, por exemplo, e, logo em seguida, encontraríamos outras que tratassem da mesma temática. Nesse processo, o conjunto desse traço estilístico (a metáfora) progrediria ao conjunto da obra, bem como se faria o movimento de regressão, isto é, do todo da obra às ocorrências localizadas da mesma metáfora como traço genético. Esses traços representam a essência da obra, desvelando a própria psique do autor. Monteiro (2009, p. 17) reitera que: “a análise spitzeriana se concentra numa reflexão sobre os desvios do uso normal da língua, desvios que resultam de uma emoção ou alteração do estado psíquico do escritor”. Ou seja, a análise de um traço estilístico associado a outros permite uma acepção que reflete o estado psíquico do escritor, no qual as suas vivências e experiências intrínsecas corroboram a composição de seu estilo, e isto só é possível quando o escritor se aparta de uma égide psíquica comum, apartando-se, também, em decorrência desse estado incomum, de uma utilização linguística corriqueira.

É importante ressaltar que a estilística possui uma pluralidade de enfoques orientados por diversos autores, e que tais enfoques podem coexistir haja vista a validade que possuem dentro desse campo de estudo. Dessa forma, a estilística, seja pela ótica descritiva, seja pela idealista, atenta-se para as questões da ordem criativa da linguagem, manifestando-a como organismo vivo de transcendência uma vez que transpassa as barreiras balizadas pela norma e, assim, vislumbra-se a potência que a língua logra por meio da expressividade.

Neste trabalho, adotamos a perspectiva spitzeriana no que se refere ao conceito de estilo, baseado nas explanações de Aguiar e Silva (1979), Martins (2012) e Monteiro (2009). Como já explanado anteriormente, a estilística literária de Spitzer segue um caráter psicologizante acerca do estilo, uma abordagem que parte das vivências intrínsecas a um autor que, em determinada obra literária, é capaz de refletir, na linguagem, os aspectos subjetivos da sua alma, do seu estado de espírito particular. Nesse sentido, a estilística spitzeriana:

parte da reflexão, de cunho psicologista, sobre os desvios da linguagem em relação ao uso comum; uma emoção, uma alteração do estado psíquico normal; um desvio da linguagem usual é, pois, indício de um estado de espírito não habitual. O estilo do escritor – a sua maneira individual de expressar-se – reflete o seu mundo interior, a sua vivência. (MARTINS, 2012, p. 24)

Com base nessas conceituações, notamos que, no espaço destinado à “Nota do autor” do livro *A desumanização*, Mãe (2017, p. 185) evoca a seguinte memória: “Quando nasci já o meu irmão Casimiro havia falecido. Durante a infância imaginava-o à minha imagem, um menino crescendo como eu, capaz de conversar comigo partilhando os mesmos interesses”. Em seu outro livro intitulado *Contra mim* (2020), que contém elementos autobiográficos a partir de suas memórias evocadas quando criança, o autor discorre sobre o processo de luto de sua mãe: “Naquele tempo, emigrava-se para uma ausência profunda [...] As pessoas mudavam de país como para mudarem de



ser quem eram. Naquela viagem, a bela Antónia dos Alves estava mandada para ser outra pessoa” (MÃE, 2020, p. 25).

Mais adiante, o autor também rememora os proferimentos de sua mãe em relação ao seu filho falecido: “Quando se refere ao Casimiro, como se não pudesse suportar mais nada, diz apenas que nunca se vira um bebé tão perfeito. Era o rosto mais perfeito da inteira humanidade” (MÃE, 2020, p. 26), e as suas próprias percepções: “Considerava o meu irmão como um menino que me era igual em tudo. Embora ele tivesse morrido com um ano apenas, pensava nele como era eu, na minha idade ou ao menos do meu tamanho, para termos as conversas que sabia ter” (MÃE, 2020, p. 94-95).

A partir desses dados biográficos e principalmente considerando a opção do autor por integrá-los à sua literatura, seguindo a mesma construção de seus textos ficcionais, podemos fazer uma relação entre o enredo de *A desumanização* e as próprias vivências do autor a fim de perceber que o que fora vivido e sentido por ele, em um recorte de tempo da sua existência, espelha-se na construção de sua obra. O estilo de Mãe, em todas as escolhas e desvios, manifesta-se justamente por esse estado inabitual de sua alma. Assim, *A desumanização* reflete efetivamente a psique de Mãe, em que as metáforas engendradas na obra se constituem também como um traço estilístico onde, somado a outros, sugerem um esforço de compreensão e verbalização das complexidades dos sentimentos humanos, como uma forma, também, de se autoconhecer, especialmente quando as encaramos como instrumentos de cognição.

Ora, ao considerar o fundo autobiográfico anunciado na epígrafe do romance estudado, não é absurdo supor que há nele um conjunto metafórico cuja gênese se encontra na complexidade afetiva do autor. A fim de adentrar no universo semântico variado dessas metáforas e em toda a sua carga cognitiva e interacionista, apoiamo-nos nas teses de Max Black. Nesse sentido, percebemos o esforço poético do autor voltado para a intenção de verbalizar a complexidade de nossa heterogênea condição humana, constituindo uma relação entre linguagem e pensamento que nos possibilita, inclusive, inferir aspectos da realidade. Uma vez que a metáfora é uma produtora de conhecimento – resultado de seu caráter interacionista e cognitivo –, ela pode contribuir para compreendermos o mundo e/ou a si mesmo. À medida que perdemos essa possibilidade, direcionamo-nos à desumanização do *ser*.

Demos predileção ao conceito de estilo de Spitzer pois o que é expresso em *A desumanização* é o resultado de um estilo que surge de um estado de espírito insólito, uma vez que as vivências confessadas pelo autor delineiam as subjetividades de sua alma que, por sua parte, vimos refletidas no enredo do romance estudado. Isso nos fez perceber como os estados interiores de determinado autor molda o urdimento de seu próprio estilo em uma obra literária, com base na linguagem nela orquestrada. Por outro lado, elegemos as teses de Black porque contemplamos, na metáfora, uma forma de entender o humano e sua psique através da linguagem. O conhecimento está na própria enunciação metafórica. E é sobre o enfoque interacionista da metáfora que discorreremos a seguir.

2 BLACK E A TEORIA INTERACIONISTA DA METÁFORA: ALGUMAS TESES

O filósofo Max Black foi um dos principais autores responsáveis por estabelecer um tratamento interacionista da metáfora. De acordo com Fossile (2011), antes dele, I. A. Richards, na década de 1930, já havia articulado subsídios para impulsionar o surgimento de uma teoria que se direcionasse na contramão das teorias tradicionais, nas quais a metáfora era concebida como um



elemento ornamental, e não como o resultado de uma interação. Nesse sentido, Black, em seu livro *Modelos y metáforas* (1966), especialmente no texto *La metáfora*, seguiu alguns princípios desenvolvidos por Richards, consubstanciando-os às premissas da filosofia analítica. O autor tornou-se, nesse sentido, um dos precursores em abordar as metáforas de maneira em que linguagem e pensamento balizam a interpretação dos enunciados metafóricos que, estruturalmente, são compostos de dois assuntos, o principal e o subsidiário, que indicam a existência de dois elementos que interagem entre si: o *marco* e o *foco*.

Nessa lógica, a análise de uma metáfora não se dá unicamente numa palavra – como, por exemplo, no enfoque substitutivo –, mas na interação entre dois signos a nível sentencial, e somente por meio dessa interação entre elementos de uma metáfora, podemos observar se uma palavra é utilizada metaforicamente. Assim, Black (1966, p. 48) afirma que “Cuando utilizamos una metáfora tenemos dos pensamientos de cosas distintas en actividad simultánea y apoyados por una sola palabra o frase, cuyo significado es una resultante de su interacción”. Desse modo, ainda que apenas uma palavra esteja sendo usada metaforicamente, a sua análise e compreensão só se torna possível quando observamos a sua interação com outros vocábulos situados numa sentença. Observemos a seguinte sentença metafórica:

1a.: O discurso do presidente é a erupção de um vulcão.

De acordo com a teoria interacionista, quando um indivíduo se depara com essa metáfora, dois pensamentos acerca de dois elementos distintos (a- o discurso; b- erupção) estão em simultâneo exercício, e a interpretação de tal sentença se dá pela interação que esses dois elementos engendram. No entanto, no processo de interpretação de uma metáfora, não podemos considerar a possibilidade de ela ser parafraseada, garantindo que ela não perca ou sofra alterações semânticas que minimizem seu efeito e seu alcance cognitivo. Por exemplo, vejamos algumas paráfrases possíveis para a metáfora **1a**: Ex1.: O discurso do presidente é violento; Ex2.: O discurso do presidente é grave; Ex3.: O discurso do presidente é prejudicial.

Notemos que, mesmo sendo possível tentar elaborar algumas interpretações que contemplem a sentença metafórica, essas interpretações não carregam toda a carga semântica que a metáfora contém, haja vista que, para os pressupostos interacionistas de Black, a metáfora se constitui como um aspecto criador e, então, o seu significado é sempre algo criativo, em que a palavra *focal* – no caso, <erupção> – atinge um sentido novo “que nos es del todo ni el significado de sus usos literales ni el que podría tener un substituto literal cualquiera: el nuevo contexto [...] fuerza a la palabra focal a una extensión de su significado”. (BLACK, 1966, p. 49)

Para o autor, numa sentença metafórica podemos encontrar o *foco* e o *marco*, esses dois elementos compõem a estrutura da metáfora. O *foco* seria o componente metafórico da sentença, e o *marco* o contexto no qual o *foco* estaria inserido, sendo marcado por uma ou várias palavras usadas literalmente, ou seja, o *marco* se configura como o restante não-metafórico da sentença. Dentro da literatura, em diversos estudos sobre a teoria interacionista de Black, notamos uma variação na utilização dos termos *foco/marco*, sendo possível observar “veículo/tópico”; “focus/frame”; “foco/moldura”; “suporte/veículo”; entre outros. Neste trabalho, adotaremos os termos *marco* e *foco*, sendo eles, respectivamente, o componente não-metafórico e o componente metafórico da sentença. Para elucidar essa questão, observemos o exemplo a seguir:

2a.: A extrema direita é um câncer na sociedade brasileira

O *marco* dessa sentença metafórica é: “extrema direita”, enquanto que o *foco* é: “câncer”. Para Black, a interpretação dessa metáfora é possível tanto a partir de questões estruturais da própria metáfora (como a compreensão de que uma sentença metafórica é composta por dois



elementos) quanto a partir de questões semântico-cognitivas, sendo a interação entre esses dois elementos constituintes da metáfora responsável pelo significado novo que ela produz. Sendo assim, a teoria interacionista de Black declara que a metáfora apresenta uma natureza cognitiva justamente por produzir conhecimento do mundo, graças aos novos sentidos e associações formulados por ela.

Black também cita em seu texto um *sistema de implicações associadas* que funciona à medida que incidimos ao assunto primário predicções que se referem ao assunto subsidiário. Com isso, retomemos ao exemplo 2a: “A extrema direita é um câncer na sociedade brasileira”. O assunto primário é a <extrema direita> e o assunto subsidiário é o <câncer>. Tendo em vista a perspectiva blackiana, o assunto subsidiário conjura um *sistema de implicações associadas* que evocam *lugares-comuns*, logo, <câncer> evoca termos como: “doença”, “dilaceramento”, “fatalidade”, “adversidade”, “aquilo que corrói”, “malefício”. Esses termos são projetados sobre o assunto principal, ou seja, sobre a extrema direita, a fim de fazê-la conhecida sob uma perspectiva negativa. Black discorre acerca desse aspecto com a metáfora “O homem é um lobo”, afirmando que:

el efecto que produce en llamar – metafóricamente - << lobo >> a una persona es el de evocar el sistema de lugares comunes relativos al lobo: si esa persona es un lobo, hace presa en los demás animales, es feroz, pasa hambre, se encuentra en lucha constante, ronda a la rebusca de desperdicios, etc.; y cada una de las aserciones así implicadas tiene que adaptarse ahora al asunto principal (el hombre) [...] El sistema de implicaciones relativo al lobo conducirá a un oyente idóneo a construir otro sistema referente al asunto principal y correspondiente a aquél: pero estas implicaciones no serán las comprendidas por los tópicos que el uso literal de <<hombre>> implique normalmente: las nuevas implicaciones han de estar determinadas por la configuración de las que acompañen a los usos literales de la palabra <<lobo>>, de modo que cualesquiera rasgos humanos de que pueda hablar sin excesiva violencia en un <<lenguaje lobuno>> quedarán destacados, y los que no sean susceptibles de tal operación serán rechazados hacia el fondo – la metáfora del lobo suprime ciertos detalles y acentúa otros: dicho brevemente, organiza nuestra visión del hombre. (BLACK, 1966, p. 50-51)

Desse modo, de acordo com o enfoque interacionista das metáforas, quando um indivíduo tem contato com uma sentença metafórica, em sua mente se estabelecem dois assuntos: o primário e o subsidiário que correspondem a um *marco* e *foco*, sendo dois pensamentos em simultânea interação. Nessa interação, a presença do *foco* aciona um sistema de implicações acerca dele mesmo que podem ser associadas/projetadas ao *marco*. Com isso, essas implicações, ao passo que se justapõem ao assunto primário (marco), também realizam mudanças no assunto subsidiário (foco), como uma extensão de seu significado como resultado da interação. Tomemos novamente a sentença metafórica 2b: “A **extrema direita** é um **câncer** na sociedade brasileira”.

Marco: extrema direita

Foco: câncer

Sistema de lugares-comuns associados: Doença. Dilaceramento. Fatalidade. Adversidade. Aquilo que corrói. Malefício

Digamos que um leitor/ouvinte se depare com a sentença metafórica acima, a presença do *marco* o estimula a selecionar algumas pressuposições e características do *foco*. Nesse sentido, um *sistema-câncer* de *lugares-comuns associados* é evocado: “doença”, “fatalidade”, “aquilo que corrói”, “malefício”. Tais *lugares-comuns* são associados e adaptados perfeitamente ao *marco*, ao



mesmo tempo em que provocam alterações no *foco*. Logo, de acordo com Black (1966), eles organizam a nossa visão da extrema direita. Podemos compreender que a extrema direita é um câncer na sociedade brasileira uma vez que ela corresponde a um malefício na manutenção do Estado democrático. Chegamos a esse entendimento pela interação entre *marco* e *foco* e pelo contexto em que a enunciação metafórica está situada. Assim, os entendimentos que alcançamos da sentença metafórica não se dão pelas pressuposições do *marco* (extrema direita), mas sim pelos *lugares-comuns* relativos ao *foco* (câncer) que organizam a maneira de concebermos a extrema direita, isso porque, para Black, a percepção de significado está diretamente conectada à ideia de um *sistema de lugares-comuns associados*.

Isto é, as sentenças metafóricas não correspondem a uma declaração literal, tampouco a uma substituição entre termos, do contrário seria possível convertê-las em enunciados literais sem prejuízo semântico ou de sentido. O exercício de parafraseá-las pode recair numa sentença literal ou numa outra sentença metafórica que não conduz a mesma carga semântica da sentença metafórica inicial, e é justamente dessa maneira que elas perdem a sua eficácia. No momento em que tentamos transmutar o seu sentido original nos aproximando de outras formas estamos rompendo com a sua capacidade criadora própria. Assim, quando intentamos parafrasear literalmente uma sentença metafórica, perdemos seu caráter cognitivo e sua carga semântica irruptiva, justamente porque no processo de tradução da sentença para uma linguagem clara e direta, suprimimos sua potência inerente de criar novos entendimentos acerca da realidade. A partir desse prisma,

uno de los puntos que quería subrayar más es que [...] la pérdida que se produce es pérdida de contenido cognoscitivo: la debilidad que nos importa de la paráfrasis literal no es que pueda ser fastidiosamente prolija o aburrirnos con explicitud [...], sino que fracasa en su empeño de ser una traducción, ya que no consigue hacernos penetrar en la cuestión como lo hacía la metáfora. (BLACK, 1966, p. 56)

Dessa forma, inferimos que a paráfrase de uma metáfora não consegue transpor a complexidade que a própria sentença metafórica abrange intrinsecamente. Pois a perspectiva tecida por determinada metáfora é um produto de amplo domínio inovador, resultado de uma interação entre dois universos semânticos aparentemente inconciliáveis que, unidos no interior da metáfora, abrem nova perspectiva cognitiva do mundo. Por tudo isso, ratificamos o que Black diz sobre a metáfora criar similaridades, ao invés de formular uma já existente. Diante disso,

la afirmación metafórica no es ningún sustituto de una comparación en toda regla ni de ningún otro enunciado literal, sino que posee una capacidad y un rendimiento propios y peculiares. Frecuentemente decimos <<X es M>>, y evocamos cierta conexión imputada entre M y un L imputado (o, mejor, un sistema indefinido L1, L2, L3, ...), en casos en que nos hubiéramos tenido que encontrar algún parecido literal entre M y L; y, en algunos de estos casos, decir que la metáfora crea la semejanza sería mucho más esclarecedor que decir que formula una semejanza que existiera con anterioridad. (BLACK, 1966, p. 47)

Com isso, Black afirma que quando enunciamos, por exemplo, uma determinada sentença metafórica “A é B”, o B estabelece uma relação com C, sendo este C possuidor de um sistema que, como discutido por Black, seria exatamente o sistema de *lugares-comuns associados*. Logo, levando em consideração a famosa metáfora elucidada pelo autor “O homem é um lobo”, o A seria o “homem”, “lobo” corresponderia ao B e o sistema C1, C2, C3 se constituiria como: C1: é feroz, CL2:



passa fome, C3: se encontra em luta constante. A Teoria Interacionista de Black se constitui, à vista disso, como um contraponto aos enfoques de substituição e comparação acerca das metáforas, atribuindo a essas um princípio cognitivo que se manifesta no momento em que um determinado indivíduo dispõe de um *sistema de lugares-comuns associados* característico do *marco* para compreender o *foco*. Dessa maneira, a Teoria Interacionista considera que a interação entre dois componentes da metáfora contribui para que *insights* cognitivos auxiliem na compreensão de questões da realidade, resultado das criativas e inovadoras associações feitas pela sentença metafórica. Apoiados nas teses interacionistas, faremos a análise de cinco metáforas presentes no livro *A desumanização* do escritor português Valter Hugo Mãe. A escolha de uma abordagem interacionista da metáfora decorre da maneira como o escritor articula a associação de significados na construção de suas sentenças metafóricas. Isto é, por conta do objeto em análise, utilizamos a teoria interacionista considerando o universo metafórico tecido por Mãe.

As metáforas em *A desumanização* apresentam um aspecto não convencional que, efetivamente, podem ser definidas como verdadeiras invenções e criações de similaridades. Trata-se de metáforas que, além de inerentemente estabelecerem uma interação entre os elementos estruturais *marco* e *foco*, demandam também uma interação do próprio leitor que as lê, pois é necessário que ele evoque um sistema *lugares-comuns associados* sobre o assunto subsidiário para penetrar no assunto primário. Portanto, é fundamental o esforço interpretativo do leitor a partir dos dois pensamentos em simultânea atividade. Dessa maneira, tenta-se alcançar o sentido da metáfora, sentido esse que retrata uma nova maneira de compreender a configuração de alguns aspectos do mundo, uma forma de perceber uma outra face da realidade. Logo, “é justamente esse novo prisma de mundo proporcionado somente pela metáfora, que a faz cognitiva, produtora de conhecimento” (SANTOS, 2001, p. 38).

Afirmar que uma sentença metafórica não pode ser parafraseada não significa que ela não pode ser entendida. Pelo contrário, estamos afirmando que o conhecimento está na própria metáfora, na relação que resulta da interação entre dois pensamentos acionados. Isto é reivindicar as suas propriedades cognitivas, pois assumindo o seu aspecto criador de novas associações estamos encarando a metáfora como uma produtora de conhecimento do mundo, da vida, de si. Para Barbosa (2016), Cavalcante (2002), Fossile (2011; 2015) e Santos (2001), é nesse sentido que apreendemos o seu valioso caráter cognitivo, pois a metáfora não seria cognitiva se aceitássemos, como sua tradução, uma paráfrase que desvelaria algo já formulado. Isso recairia na metáfora sob o prisma substitutivo e comparativo. Ela é cognitiva justamente por ser criadora, por ser uma lente através da qual vislumbramos uma inédita forma de inferir, encarar e investigar a realidade.

Para nossa análise utilizamos a *Fórmula do significado* expressa por Black (1966) no capítulo II intitulado “Las explicaciones del significado”. Tal fórmula se dá da seguinte maneira: [S meant *a* by *x*]. Assim, adaptando-a para o contexto de análise das metáforas contidas no romance de Valter Hugo Mãe, podemos afirmar que S: *marco*, x: *foco*, a: inferência cognitiva da metáfora, resultado das interações estabelecidas entre *marco* e *foco* e do contexto em que a metáfora está situada.

3 SEMELHANTES NA TRISTEZA: AS METÁFORAS COMO UM INSTRUMENTO COGNITIVO E TRAÇO ESTILÍSTICO PARA A REIVINDICAÇÃO E A COMPREENSÃO DO PROCESSO DE LUTO

A análise das metáforas em *A desumanização* (2017) obedeceu a alguns critérios. Fizemos um recorte das diversas metáforas engendradas no romance e escolhemos, como objetos de análise, aquelas que revelam um aspecto central: o mnemônico, isto é, aquele pelo qual a memória



de uma personagem evoca outras através do recurso metafórico, algo frequente nas referências que a personagem Halla faz à sua irmã Sigridur. Essas metáforas seriam, então, sobre o tempo da narrativa. Nesse sentido, observamos que as cinco metáforas selecionadas apresentam uma recorrência interpretativa no sentido de que remetem simultaneamente à memória para tratar da dor da perda, do luto, da morte e de suas reverberações, o que resulta, portanto, num procedimento estilístico frequente utilizado pelo autor.

Além de utilizarmos, então, a fórmula: *S* meant *a* by *x* (*S* significou *a* através de *x*) proposta por Max Black (1966), incluímos o *sistema lugares-comuns associados* para auxiliar no processo de análise e compreensão. Assim:

S: marco (componente não metafórico).

x: foco (componente metafórico).

Sistema de lugares-comuns associados (SLCA): conjunto de pressuposições característicos do assunto subsidiário (foco) associados ao assunto primário (marco).

a: inferência mais verossímil da metáfora. (com base no contexto linguístico da sentença metafórica e da interação desenvolvida entre *marco* e *foco*).

Com essas explicações iniciais, partiremos à análise das metáforas. No fragmento abaixo, no qual destacamos duas sentenças metafóricas, a personagem Halla discorre sobre a ideia de que sua irmã Sigridur, morta há pouco tempo, estaria debaixo da terra. A noção de criança plantada perpassa todo o romance, aparecendo logo nas primeiras linhas da obra: “Foram dizer-me que a plantavam. Havia de nascer outra vez, igual a uma semente atirada àquele bocado muito guardado de terra” (MÃE, 2020, p. 17). Essa noção desenvolvida pelo autor em seu romance converge com suas intrínsecas vivências quando criança. No livro autobiográfico *Contra mim* (2020), Mãe se debruça sobre suas memórias infantis e relembra de como imaginara seu irmão Casimiro, falecido com um ano de idade. Com um entendimento poeticamente pueril da morte, o autor acreditava que seu irmão havia sido plantado e que, por isso, germinaria:

Um dia havia de brotar da terra o seu pessegueiro gigante e talvez pudéssemos trepar por ele acima, mesmo até o céu, finalmente à procura de o ver. Um pessegueiro cujos frutos se acendessem, como um enorme candeeiro de tronco, ramos, folhas, meninos ofuscantes, sorrindo. Não fazia grande ideia do que seria dos meninos deitados sob a terram, mas, com aquela expectativa, pensava neles como sementes. Algures no macio do corpo existiria um caroço que deitaria tronco para crescer por sobre a terra. (MÃE, 2020, p. 95)

No entanto, a personagem Halla parece resistir à concepção de que sua irmã pudesse germinar. Mãe dota a personagem de uma compreensão mais realista do desencarne, como se ele pudesse transportar sua noção, agora um pouco mais madura, a ela. Entretanto, essa não expectativa no pós-morte é construída metaforicamente:

[Metáfora 1]: “A **criança plantada** não podia voltar, pensava eu em terror. A terra estava infestada de seres matadores, invejosos, gulosos da felicidade dos outros. Comem-lhe a felicidade. Pensei que a minha irmã apenas morria mais e mais a cada instante. [Metáfora 2]: Era uma **criança bonsai**” (p. 19-20).

Na primeira sentença metafórica, o marco corresponde a /criança/, o foco ao verbo no particípio /plantada/, e o sistema de lugares-comuns associados evoca: /semeada/, /assentada/, /colocada/, até chegarmos à /enterrada/. Nesse sentido, a inferência alcançada nos remete à noção da condição em que Sigridur se encontrara, pois, uma vez morta, ela estava enterrada, como uma



forma convencional de o fazer com mortos. Notemos que a metáfora da criança plantada, que acompanha e habita a memória do autor desde quando pensara sobre o seu falecido irmão, é transferida ao enredo do romance, num contexto que, agora, abrange as irmãs gêmeas Halla e Sigridur. Uma indicativa de tal ocorrência encontramos em Monteiro (2009, p. 17), quando o autor salienta que, na estilística de Spitzer, “o estilo, constituindo a sua maneira própria de expressar-se, espelha o seu universo interior, as suas profundas vivências e experiências”.

Metáfora 1:

S: criança

x: plantada

SLCA: Semeada. Cultivada. Enterrada. Colocada. Assentada. Estabelecida. Enterrada.

a: Sigridur na condição de enterrada.

A segunda sentença metafórica tem novamente /criança/ como marco, /bonsai/ como foco, e o sistema de lugares-comuns associados evoca a ideia de /miniaturização/, /pequenez/, /decrecimento/, /não desenvolvimento/, /interrupção/. A partir disso, a inferência que depreendemos dessa metáfora é como uma extensão da anterior, ou melhor, um complemento. A palavra focal /bonsai/ nos transporta à percepção de interrupção da vida de Sigridur. Assim, ela, enquanto criança bonsai, seria assim em razão do seu impedimento de se desenvolver por dois motivos, tanto pela diminuição de sua matéria, pois é um corpo que decresce obedecendo a naturalidade do processo de decomposição do ser humano, como pela sua estatura infantil que foi impedida, pela morte, de crescer, de seguir ao estágio adulto.

Metáfora 2:

S: criança

x: bonsai

SLCA: Miniaturização. Pequenez. Decrecimento. Não desenvolvimento. Interrupção.

a: Interrupção da vida de Sigridur.

Vale apontar que as metáforas 1 e 2, postas em sequência, sugerem ao leitor uma percepção da morte como uma poda, sobretudo a morte prematura, pois dela não brotam os frutos do tempo. Ainda que decorra, o tempo não poderá agir sobre Sigridur da mesma maneira que age nas sementes, transformando-as em grandes árvores das quais nasçam frutos e novas sementes. No máximo, a memória poderá manter o instante de tempo em que fora interrompida a vida, antes se pudessem ver os frutos. Assim, recordar Sigridur – criança bonsai – seria também mantê-la pequena, infrutífera, com raízes enfiadas na terra. Adiante, a personagem Halla segue metaforizando a morte de sua irmã. Interessante imaginá-la como uma criança que precisou lidar com o luto de forma precoce, porque a morte de sua irmã contrariou a própria ordem da vida, tal qual experienciara Mãe, seu criador. O autor lhe confere amadurecimento ao nutri-la de uma concepção bruta e real da morte que, ainda assim, é concebida através de metáforas:

“Se abrissemos a terra da Sigrudur, ela haveria de estar moída com as madeiras, confundida entre uma coisa e outra, cheia de porcarias a passar-lhes nos folhos rendados que a minha mãe preparara a vida inteira. [Metáfora 3]: E teria covas fundas no rosto, a **minha irmã** seria feita de **abismos** e **vazios** para cair longe, para onde ficava a morte” (p.72).

A terceira sentença metafórica apresenta como marco /minha irmã/, e como foco /abismos/ e /vazios/. O sistema de lugares-comuns associados à palavra /abismo/ evoca a ideia de: /precipício/, /profundez/, /divisão/, /separação/, /dessemelhança/ e, para /vazio/: /despovoado/, /desocupado/, /despejado/, /vácuo/, /decomposição/. O resultado dessa interação corrobora a inferência de que ser feito de abismos e vazios indica que agora Sigridur era uma ausência sempre



presente através da memória, como o abismo a essência da irmã perdida era existir como uma falta impossível de ser medida, ou, dito literalmente, um verdadeiro estado de dissemelhança com Halla pois, como ela afirma: “a morte impedia a irmandade e as semelhanças” (MÃE, 2017, p. 72).

O vazio declarado por Halla diz respeito à gradativa decomposição do tecido humano de sua irmã morta. Já o abismo aponta justamente a dessemelhança entre as duas irmãs, que eram gêmeas, ao mesmo tempo que aponta para uma perda de referência para Halla, que já não vê a irmã consigo, como uma reafirmação de si mesma. A morte de uma separou a outra de si mesma, abriu uma ferida que não deixa esquecer a perda, pois “ela [Sigridur] estaria ali diminuindo e sem gestos” (MÃE, 2017, p.72).

Metáfora 3:

S: minha irmã

x: abismos e vazios

SLCA: Abismo: Precipício. Profundezas. Divisão. Separação. Dessemelhança.

Vazio: Despovoado. Desocupado. Despejado. Vácuo. Decomposição.

a: Dessemelhanças; Destruição de tecido humano, restando talvez ossos e cartilagens.

Posteriormente, Halla se debruça sobre o pedaço de terra onde sua irmã estivera enterrada e suplica por um sinal seu, por qualquer indício que confirmasse a sua presença onipresente. Quando criança, Mãe buscara da mesma forma seu irmão: “que eu bem supliquei pela voz do Casimiro, certo de que a mais ínfima pronúncia alumiará minha avidez e confusão, mas não me respondia. Estaria feito de amar-nos sem vocabulário e sem som” (MÃE, 2020, p. 98). Diante disso, Halla ainda acreditava na possibilidade de que ela pudesse ser entendida e alcançada por Sigridur:

“Podes vir como te for mais fácil, não terei medo. Nunca teria medo de ti, nem mesmo se agora esta pouca terra se abrisse e eu te caísse sobre o corpo desfeito. O teu corpo desfeito nunca me será horrível ou nunca me impediria de te abraçar ou de te beijar, [Metáfora 4] porque o teu **corpo** é o **futuro** do meu” (p. 68).

Na quarta metáfora, o marco diz respeito a /corpo/, o foco a /futuro/ e o sistema de lugares-comuns associados evoca pressuposições de um: /tempo que há de vir/; /aquilo que há de ser/; /acontecimento que há de ocorrer/, /condição que haveria de chegar/. Logo, a inferência mais próxima que podemos alcançar dessa sentença metafórica é a convicção de que o estar morto também é uma condição que esperava por Halla. Um futuro que, próximo ou não, refere-se a um fado.

A partir do contato precoce com a morte de sua irmã, somada a quase inexistência de crianças no ermo vilarejo islandês onde vivia, Halla foi forçada a vivenciar o luto como se também se desumanizasse, sobretudo quando a morte correspondia a um ser gêmeo ao seu. Por serem gêmeas monozigóticas – informação implícita reforçada pela recorrente metáfora “crianças espelho” – a morte de Sigridur foi como assistir à própria morte, é como se Halla estivesse morrendo simultaneamente, uma morte que ainda lhe dava o direito de experienciar um modo de vida, sendo essa situada no interstício entre o *viver* e o *morrer*. Halla era a irmã menos morta, pois como a personagem afirma “Começaram a dizer as irmãs mortas. A mais morta e a menos morta. Obrigada a andar cheia de almas, eu era um fantasma” (MÃE, 2017, p. 22).

Nessa perspectiva, o corpo de Sigridur era o futuro de Halla ao passo que Halla também morreria ulteriormente, assim como todos que gozam da vida. No entanto, ela parece ser fixada numa familiarização com a morte com base numa construção cultural, reforçada por muitos que a rodeiam. Essa busca de Halla pela irmã Sigridur é como estar mais perto da morte. É,



consequentemente, ser longe e estar às costas dos olhos, sendo esses acontecimentos e estados reservados ao futuro, na concepção das irmãs espelho.

Metáfora 4:

S: corpo

X: futuro

SLCA: Tempo que há de vir. Aquilo que há de ser. Acontecimento que há de ocorrer; Condição que haveria de chegar

A: Compreensão da morte como uma condição que haveria de chegar para Halla.

Adiante, em uma conversa que tivera com Einar – personagem o qual Halla se relaciona amorosamente –, Halla tenta explicar a ele que não poderia simplesmente fugir dali, renunciando, assim, a sua vontade de investigar a terra na qual Sigridur estava enterrada:

“A expectativa do Einar era a de que eu me libertasse. Ficasse do lado da vida, abdicando de estar auscultando a terra à procura da minha irmã. Queria que me habituassem à ideia de sairmos dali. Eu explicara-lhe que talvez me fosse impossível partir sem aquele pedaço de terra. [Metáfora 5]: O meu **rosto**, disse-lhe, é de **terra**. Sou escura, suja, horizontal, morta. Tudo quanto me põe a viver parece errado ou loucura” (p. 87, 88).

Nessa metáfora, /rosto/ refere-se ao marco, e /terra/ ao foco. O sistema de lugares-comuns associados evoca alguns elementos como: /solo/, /chão/; /pó/; /poeira/; /luto/. Diante disso, considerando o contexto em que a sentença metafórica está situada e a interação entre os vocábulos, podemos chegar à inferência de que Halla, naquele momento, estaria tomada ao luto, pois recorrentemente buscava e avivava a presença de Sigridur ao plano dos vivos. Assim, quando Halla declara que seu rosto é de terra ela está corrompendo a sua própria existência e impedindo a possibilidade de prosseguimento da vida, da disposição em viver, uma vez que o luto a enraizava naquele pedaço de terra. Logo após, ela proclama uma série de adjetivos: “escura”, “suja”, “horizontal”, “morta” que, numa espécie de gradação, reforçam a ideia da pulsão de morte provocada pelo luto. É notável observar que a palavra “horizontal” também fora utilizada por Mãe, ainda criança, quando pensara sobre seu irmão deitado sob a terra: “Era um menino horizontal. O meu irmão horizontal. Estava ali deitado à espera que uma árvore grande nascesse e chegasse até o céu” (MÃE, 2020, p. 93).

Como dito anteriormente, Halla foi obrigada a lidar com a morte com apenas 11 anos e, nesse processo, ela se familiariza com essa condição, principalmente pelas pessoas sempre se referirem a ela como a irmã menos morta. Sua mãe, que nunca aceitou a morte da filha, até acreditou por um momento que Halla portaria, dentro de si, a alma de sua irmã.

Por esse motivo, a terra representa o luto no sentido de que Halla tenta se distanciar de quaisquer ações que não estejam relacionadas a pensamentos sobre Sigridur – podemos notar isso nas diversas invocações que faz à irmã – porque, segundo ela, isso seria errado ou loucura. Portanto, ter o rosto de terra é ter a própria vida apoiada no luto e, com isso, rejeitar o estímulo em se viver para dar lugar à destituição do *ser*, um verdadeiro impulso de morte: “Faz de mim um bonsai. Peçote. Corta o meu corpo, impede-o de mudar. Bate-lhe, assusta-o, obriga-o a não ser uma coisa senão a imagem cristalizada da minha irmã” (MÃE, 2017, p. 20). Tal impulso também pode ser notado quando a personagem afirmava que “passava a mão pelo chão como se pudesse aclarar a imagem, permitir que me visse ao espelho, permitir que a visse. Ali refletido o meu rosto era de terra e não se aclarava. Ambas mortas, cheias de medo” (MÃE, 2017, p. 67). Desse modo é como se Halla continuasse ou quisesse seguir sendo gêmea de Sigridur, mesmo após o seu desencarne e, por isso,



seu rosto era de terra, exatamente pelo assombro do luto perpassar-lhe a vida. As duas irmãs eram semelhantes na tristeza.

Metáfora 5:

S: rosto

X: terra

SLCA: Pó. Poeira. Penumbra. Tristeza. Luto.

A: Estado de vivência do luto.

Tendo em vista as cinco metáforas analisadas, observamos que há a ressonância da metáfora da *criança plantada* em outras construções metafóricas, sendo essas apoiadas frequentemente em temáticas que evocam a sensação da perda, da pulsão de morte, do processo de luto, a partir dos aspectos temporais e espaciais da narrativa. Diante disso, percebemos que, ao passo que o autor trata de questões e percepções recorrentes de sua infância, ele altera a tonalidade dos fatos. Não temos em *A desumanização* uma visão otimista e crédula da morte e da sua repercussão – como fora em sua infância ao acreditar que, de uma semente, seu irmão morto germinasse – mas sim uma perspectiva isenta de qualquer acolhimento, acompanhada de um luto e solidão intensos, como se a narradora-personagem continuasse gêmea de sua irmã mesmo falecida, uma gêmea da morte.

As vivências de Mãe influenciaram tanto o seu estilo que a metáfora que povoou a sua imaginação infante reaparece anos depois em *A desumanização* (2017) e é confessada posteriormente em *Contra mim* (2020). Diante disso, no processo de análise não pudemos ignorar as experiências vividas pelo autor, porque a alteração de seu estado psíquico comum resulta numa psique singular que reflete numa maneira de se expressar igualmente singular, ou seja, um estilo que é resultado de um mergulho no psiquismo humano, e é por esse motivo que “Para Spitzer, o principal da investigação é o espírito do autor, que funciona como eixo de toda criação literária, sem perder de vista que o sistema expressivo da obra e os traços da personalidade criadora no ato da criação constituem duas faces da mesma moeda” (MONTEIRO, 2009, p. 19).

As metáforas selecionadas da obra não são somente um procedimento estilístico utilizado pelo autor, como também são uma expansão da sua psique, uma forma de criar similaridades entre elementos e que, por essa razão, não podem ser parafraseadas, pois recorrer a isso seria negar às metáforas a sua potente disposição cognitiva de produzir novos significados, uma vez que, para Black, não temos as sentenças metafóricas como substitutas de um enunciado literal. Assim, a partir do contato com a morte de sua irmã, Halla precisou aprender a lidar com a perda e com a condição de luto que se encontrara. Halla, então, foi forçada ao amadurecimento, um legítimo processo de transitoriedade vivido pela personagem. Ora, se as metáforas são produtoras de conhecimento por meio das associações articuladas por ela, nada mais honesto que Halla recorresse a elas como uma forma de reivindicar o luto a si e tentar entender-se nessa dimensão, que implica entender também o próprio processo de luto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho se propôs a analisar cinco metáforas presentes no romance *A desumanização* sob o enfoque interacionista desenvolvido por Max Black. A fim de delimitar ainda mais o objeto de análise, elegemos construções metafóricas que exploraram majoritariamente o aspecto temporal da narrativa por meio da memória. Os resultados nos apontam que as metáforas parecem operar como uma maneira de lidar com as experiências que abrangem a perda, a morte, o luto, processos esses que podem atravessar cada ser humano. Metaforizar a morte era a possibilidade, através da linguagem, de buscar outras e novas maneiras de compreender todos esses acontecimentos num



contexto de desumanização que a própria personagem se colocava, pois em que se traduz cada impulso de morte evocado por Halla senão na intrínseca disposição em se autodesumanizar? Halla formula e evoca metáforas que, por assumirem um caráter criador e cognitivo, apresentam um novo modo de entender e abraçar o luto, tal qual a morte e suas reverberações.

O funcionamento das metáforas em *A desumanização* se tornou ainda mais explícito com as teses de Max Black justamente porque elas são o resultado da inter-relação entre *marco* e *foco* que nos possibilitou conceber as sentenças metafóricas como produtoras de conhecimento, pois elas fomentam uma nova experiência com o mundo através da interação entre dois elementos que indicam um novo olhar acerca de questões da realidade. Ainda assim, a definição de estilo formulada por Spitzer, observada nos estudos de Aguiar e Silva (1979), Martins (2012) e Monteiro (2009), subsidiou o engendramento desse trabalho à medida que as metáforas desse romance, enquanto traço estilístico, surgem de um estado não habitual do espírito do autor exatamente porque, de acordo com o enfoque spitzeriano, o estilo nasce de uma psique marcada por vivências e experiências intrínsecas. Nesse sentido, as experiências confessadas por Mãe (2020) convergiram precisamente com as ideias de Spitzer, pelo fato de que a partir delas pudemos compreender como algumas particularidades da configuração psíquica do autor influíram em sua expressividade, refletindo o seu interior.

Dessa forma, foi nesse ponto que as teorias conversaram. À medida que temos um estilo como repercussão de uma psique inabitual, criou-se metáforas que se estabeleceram num processo interacional para expandir o próprio estado de espírito do autor, como uma expansão de si refletido e manifestado na linguagem, uma alternativa possível ao conhecimento de nossa própria condição e de aspectos inerentes a ela. Com isso, concluímos que as cinco metáforas em pauta nesse artigo, presentes no romance *A desumanização*, de Valter Hugo Mãe, geram similitudes e, dessa maneira, operam como recurso estilístico tal qual como produtoras de conhecimento para captar questões que atravessam a condição de *ser* humano, como o luto vivenciado por Halla, um luto que parece não poder ser dito e sentido de forma literal porque se há, na linguagem, uma maneira de compreender a si é devido à metáfora.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da literatura**. 3. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

BARBOSA, Noelma Oliveira. **A abordagem interacionista da metáfora**: um estudo semântico-lexical. *In*: Congresso Nacional de Linguística e Filologia, 20, 2016, Rio de Janeiro. Anais do CNLF, vol. XX, n. 02, Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2016.

BLACK, Max. **Modelos y metáforas**. Madrid: Tecnos, 1966.

CAVALCANTE, Sandra Maria Silva. **A metáfora no processo de referenciação**. 2002. 191f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

FIGUEIREDO, Cândido de. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Chapel Hill: The Project Gutenberg Ebook, 2010. [E-book: #31552]

FOSSILE, Dyesa. Um passeio pelos estudos da metáfora. **Revista de Letras**, Curitiba, n° 14, p. 1-15, 2011.



_____. **Metáforas verbais**: um estudo analítico-descritivo. Palmas: EDUFT, 2015.

MÃE, Valter Hugo. **A desumanização**. São Paulo: Editora Globo, 2017.

_____. **Contra mim**. São Paulo: Editora Globo, 2020.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **Introdução à estilística**: a expressividade na língua portuguesa. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2012.

MONTEIRO, José Lemos. **A estilística**: manual de análise e criação do estilo literário. 2. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

SANTOS, Cristina Chaoui. **Teorias Contemporâneas de Metáfora**: convergências em diferenças. 2001. 185f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2001.



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.



O DEVIDO USO DA LUSITANA LÍNGUA: PARÓDIA E PENSAMENTO POÉTICO NO ESTILO DE *IBÉRIA*, DE ALONSO JR.

Raphael Bessa Ferreira¹

Universidade do Estado do Pará (UEPA)

Adonai da Silva de Medeiros²

Universidade Federal do Pará (UFPA)

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo mostrar como se realizam duas vertentes expressivas do estilo de Alonso Jr. (2023) em seu livro de poesia *Ibéria*, são elas: a parodística, e sua inter-relação com a carnavalização, e o pensamento poético da obra. A primeira seção busca apresentar como se desenvolve o efeito da paródia e como ele se faz importante para a construção de um estilo carnavalizado, jungindo os acontecimentos dos feitos das grandes navegações, ao dialogar/parodiar textos de Gil Vicente e Camões, por exemplo, em meio a outros jogos intertextuais, como em Drummond e Pessoa. Isso conduziu o estudo ao pensamento poético da obra (segunda seção deste artigo) através da série de poemas “Diário filosófico de bordo”, de vez que nesta série o poeta, por meio de sua expressividade, dialoga com os estilo e ideário medieval que alicerçam sua obra, mas sem deixar de fora o contemporâneo por meio de intertextos e apropriações de poemas de Ungaretti. Além dos escritores citados, o artigo traz para o diálogo, em fomento à discussão a respeito da expressividade literária, Bakhtin (1987; 2011), Staiger (1969), Braida (2014), Friedrich (1978), dentre outros. Assim, nota-se em *Ibéria* uma preocupação em pensar e questionar tanto as consequências das grandes navegações e uma identidade ibérica quanto, quase que paradoxalmente, recolocar a poesia e o uso da língua ao labor da própria poesia.

Palavras-chave: Ibéria. Alonso Jr. Estilo. Paródia e carnavalização. Pensamento poético.

ABSTRACT

This article aims to show how two expressive aspects of Alonso Jr.'s (2023) style are realized in his poetry book *Ibéria*, they are: parody and its interrelationship with carnivalization and the poetic thought of the work. The first section seeks to present how parody occurs and its importance for the construction and understanding of the *Ibéria* style and its points of contact that interconnect, in an exceptional way based on a process of carnivalization, events from the past of great navigations when parodying texts by Gil Vicente and Camões, which still reverberate in the modernity, through an intertext with Drummond, and the sailor/poet's childhood. This lead to the study to the poetic thought of the work (second section of this article) through the series of poems “Philosophical logbook”, because in this series the poet, through his expressiveness, dialogues with the medieval styles and ideas that underlie his work, but without leaving out the modern through intertexts and appropriations of Ungaretti's poems. In addition to the writers mentioned, the article dialogues with authors such as Bakhtin (2011), Staiger (1969), Braida (2014) and Friedrich (1978). Thus, it's

¹ É Professor Adjunto I da área de Literatura do Departamento de Língua e Literatura da UEPA e doutor pelo Programa de Pós-graduação em Filologia e Língua Portuguesa da USP. E-mail: ru-98@hotmail.com

² É doutorando em Letras - Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da UFPA. E-mail: adonai.medeiros18@gmail.com



observed that in Ibéria there is, at the same time, a concern in thinking and questioning both the consequences of great navigations and an Iberian identity and, almost paradoxically, putting poetry and the use of language back into the work of poetry itself.

Keywords: Ibéria. Alonso Jr. Style. Parody and carnivalization. Poetic thought.

INTRODUÇÃO

Historicamente, a Ibéria é um termo que se refere à península do sudoeste da Europa, compreendendo os países de Portugal e Espanha, ou o antigo reino de Leão e Castela. A palavra tem suas raízes na Antiguidade, quando os gregos e romanos se referiam à região como “Ibéria” ou “Hispania”. Esta longa história de contato entre Portugal e Espanha acarreta um trânsito cultural que pode ser visto, por exemplo, na literatura de um país colonizado por aquele e que nunca deixou de fora influências deste, e que se remonta, pois, no auge das Grandes Navegações.

É essa região o objeto de reflexão do livro intitulado *Ibéria* (2023), de Alonso Jr., mais precisamente no que tange aos valiosos e, por vezes problemáticos, projetos de expansão mercantilista propostos no intuito de desbravar o além-mar, o Atlântico, partindo daquela que era considerada a *finis terrae*, o fim da terra, promontório localizado em um dos pontos mais ocidentais da Europa continental. Como lavra o poeta no poema “Protesto de Gil Vicente contra a Ibéria das Grandes Navegações”:

Portal do Oceano Atlântico.

finis terrae. Fim de rota.

O cu do império romano.

O Demônio, sem as botas.

(ALONSO JR., 2023, p. 80, grifos do autor)

É notório que o processo de expansão mercantilista proporcionado pelas navegações ultramarinas partiu da região ibérica, bem como o fato de que o período medieval não seria o mesmo após o traspasse do velho mundo. A *Ibéria* do livro é aquela em que reside uma cosmovisão não apenas da cultura daquela região geográfica, mas também tudo o que nela conflui de tradições e heranças de seu apogeu, que se alarga a um cosmopolitismo insidioso cuja tônica será o legado colonial.

Uma das principais características de *Ibéria* é parodiar os grandes vates da região homônima, estabelecendo um amplo diálogo entre os textos originais no texto parodiado. Segundo Bakhtin (1987), a paródia tem como ponto nevrálgico certa verve dialógica, imbuindo ao enunciado vozes e perspectivas distintas, ou ainda mistas em suas contradições, que entram em conflito à medida que interagem mutuamente. Em *Ibéria*, as formas tradicionais que representam a autoridade do cânone da região, e historicamente estabelecido pela tradição, ganham novos traços de significado.

Ora, se a carnavalização pode ser vista como uma releitura que os textos literários promovem a outros textos, incorporando, para tanto, elementos de humor e de sátira – qual a paródia, que articula a dialogicidade –, não é de se estranhar que sua marca seja a subversão. Afinal, o tom desafiador às convenções estilísticas e culturais dominantes atravessam os conceitos de estilo pontuados por Bakhtin, que destaca a multiplicidade de vozes e pontos de vista que coexistem em um texto.



A análise estilística de viés bakhtiniano auxilia a interpretar o modo como tais vozes interagem e se relacionam umas com as outras, influenciando o estilo e a estrutura do texto que se quer elemento de ruptura aos ditames estabelecidos. Em resumo, é assertivo declarar que, para Bakhtin, a paródia é nada menos que uma manifestação da linguagem, bem como da dialogia desta. Ora, já afirma o autor, na contracapa da edição de *Ibéria*, que há duas coisas ali imbuídas:

o uso poético, ou ptolomaico, da língua, como diria Bakhtin, para criar imagens esteticamente eficazes, e uma revisitação crítica do fenômeno histórico das Grandes Navegações, por ser um registro jocoso, irônico, – algumas vezes, emocionado, até – desta grande aventura que marcou a vida da Ibéria e dos povos do mundo inteiro. (ALONSO JR., 2023, p. 88)

Sendo assim, nota-se desde aí que a obra estabelece um jogo de referências a um passado glorioso e cheio de significados datados que não deixam de ampliar e subverter as mensagens presentes em uma prática expansionista já criticada, inclusive, em sua própria tradição literária. Afinal, Alonso Jr. toma de empréstimo todo um arcabouço estético oriundo de Martim Codax, D. Dinis, Afonso X, Camões, Gil Vicente, Quevedo e Góngora, de modo a insurgir uma leitura a contrapelo do fenômeno das Grandes Navegações.

Fenômenos tais como a imitação, a subversão e mesmo a reinvenção de discursos e gêneros literários estabelecidos são frequentes na *Ibéria* de Alonso Jr, que dialoga com fontes validadas de outros textos e vozes no intuito de conceber uma renovação da linguagem e da cultura. Afinal, ao imitar e distorcer características de um texto ou gênero já estabelecido, o efeito da paródia revela uma ruptura com as convenções e expectativas do próprio leitor, criando efeitos humorísticos, críticos ou irônicos que não deixam de expressar o estilo de um autor parodiador em sua incursão criativa, crítica e humorística.

Tal aspecto multifacetado auxilia na construção de uma rede de significados através da referência e da reinterpretação de textos anteriores, revelando as complexas tramas de influências, legados, heranças e tradições inerentes expressas ao estilo de um autor diante das interações que permeiam sua produção literária.

Diante disso, o presente artigo tem por objetivo realizar uma incursão a duas vertentes expressivas do estilo de Alonso Jr. incutidas em *Ibéria*: a parodística, e sua inter-relação com a carnavalização, e o pensamento poético da obra. A primeira seção busca mostrar como se desenvolve o efeito parodístico e como ele se faz importante para a construção de um estilo carnavalizado, jungindo os pontos de contatos que interligam acontecimentos dos feitos das grandes navegações, ao dialogar/parodiar textos de Gil Vicente e Camões, por exemplo, em meio a outros jogos intertextuais, como em Drummond e Pessoa. Isso conduziu o estudo ao pensamento poético da obra (segunda seção deste artigo) através da série de poemas “Diário filosófico de bordo”, de vez que nesta série o poeta, por meio de sua expressividade, dialoga com os estilo e ideário medieval que alicerçam sua obra, mas sem deixar de fora o contemporâneo por meio de diálogos entre textos e apropriações de poemas de Ungaretti. Além dos escritores citados, o artigo traz para o diálogo, em fomento à discussão a respeito da expressividade literária, Bakhtin (1987; 2011), Staiger (1969), Braidá (2014), Friedrich (1978), dentre outros. Assim, o que podemos notar em *Ibéria* é, ao mesmo tempo, uma preocupação em pensar e questionar tanto as consequências das grandes navegações e uma identidade ibérica quanto, quase que paradoxalmente, recolocar a poesia e o uso da língua ao labor da própria poesia.



1 O CÂNONE ÀS REVIRAVOLTAS EM IBÉRIA: CARNAVAL E JOGO PARODÍSTICO

Em *Ibéria*, Camões é elemento-chave de um diálogo traçado por Alonso Jr. à cultura, à estética e ao imaginário das grandes navegações representativas do apogeu da região, vide, por exemplo, a retomada d'*Os Lusíadas* ao longo do livro. A passagem do “Velho do Restelo” é um momento marcante do épico luso e do qual o poeta retoma para dissuadir questões profundas sobre a expansão marítima portuguesa e seus respectivos impactos. No poema “Oitava real inédita do episódio *O Velho do Restelo*” o autor assim expressa:

A astuta insanidade dos demônios,
a esquizofrênica voz dos oceanos,
dos visionários de delírios tontos,
a entrar pelas oiças, como cantos
transfiguram o mar num grande sonho.

(ALONSO JR., 2023, p.48)

Símbolo de uma visão tradicional, conservadora e crítica, o “Velho do Restelo”, no épico camoniano, faz um discurso eloquente e sombrio, expressando preocupações sobre os perigos da viagem, os custos humanos e os materiais envolvidos na campanha mercantil. O personagem questiona as motivações da empresa ultramarina, opondo-se à jornada épica dos navegadores portugueses. Note-se a símile repreensiva dos versos finais da estrofe 97, no Canto IV do clássico de Camões:

Que promessas de reinos, e de minas
d'ouro, que lhe farás tão facilmente?
Que famas lhe prometerás? que histórias?
Que triunfos, que palmas, que vitórias?

(CAMÕES, 2018, p.207)

Sublinha-se que no poema de *Ibéria* o tom de lamento desdiz o viés sublime do empreendimento de Vasco da Gama, sendo passagem significativa de uma voz que acautela e critica a exaltação heroica dos navegadores. A desilusão posta à prova na passagem traça rumos que serão explorados às avessas no enunciado de *Ibéria*. Alonso Jr. sublinha aí a prática meditante captada em seu estilo: o da retomada da crítica à racionalidade tecnocêntrica oriunda dos avanços da ciência em prol do progresso civilizacional. Deriva daí a constância do poeta em retomar tais imagens clássicas do cânone ibérico, posto que, assim como Bakhtin entrevera em Rabelais, as imagens em *Ibéria* “se distinguem por uma espécie de ‘caráter não oficial’, indestrutível e categórico, de tal modo que não há dogmatismo, autoridade nem formalidade unilateral” (BAKHTIN, 1987, p.02).

Ademais, observa-se que o autor, já no título do poema, retoma a oitava rima camoniana como mote composicional para a forma poética de seu texto parodístico. Caracteristicamente utilizada por Camões em *Os Lusíadas*, a oitava rima consiste em estrofes compostas por oito versos decassílabos, seguindo um esquema de rima ABABABCC. Isso significa que os seis primeiros versos rimam alternadamente, enquanto os dois últimos versos formam uma rima emparelhada. Ressalta-se que em *Ibéria* os últimos versos estão assim dispostos, à semelhança da estrutura clássica legada por Camões:

E mais a tentação das más ideias!
Não há causas históricas na Ibéria.
(ALONSO JR., 2023, p.48)



Ainda destacando as consequências negativas da busca por glória e riqueza através da exploração marítima, o intertexto promovido por Alonso Jr. serve como lembrete às complexidades morais e éticas envolvidas na expansão imperial portuguesa, tais como a formação de colônias por meio de violência, a imposição de uma única religião e língua oficial, a exploração de mão de obra escrava e o tráfico negreiro. Sublinha-se ainda que o autor enseja uma reflexão sobre os limites do conhecimento científico diante da busca por novos recursos e da ambição humana em prol do bem-estar econômico.

Não por acaso, ainda tomando Camões como elemento substancial em *Ibéria*, Alonso Jr. alinha o Tejo, Vasco da Gama, o gigante Adamastor e outros elementos à sua poética parodística. Um desses muitos elementos, e que traça diálogo com outro grande autor – desta vez um brasileiro (Drummond) –, é a retomada da “Máquina do Mundo”:

Máquina do mundo que por fim se abre,
é mais do que abismo em que se perece;
só ele é solo onde ancorar a nave.
(ALONSO JR., 2023, p.18)

Mencionada no Canto IX, estrofes 73 a 105, d’*Os Lusíadas*, a “Máquina do Mundo” faz analogia ao cosmos, sendo apresentada a Vasco da Gama enquanto uma alegoria para o ordenamento celestial da grandiosidade do universo. Tal perspectiva serve como uma forma de reconhecimento da grandeza e da importância da jornada dos navegadores portugueses, destacando como suas conquistas se inserem em um contexto mais amplo e significativo, representativo da visão renascentista do cosmos, e que buscava compreender e descrever a ordem e a harmonia do universo através da observação e da razão.

Em forma de soneto, o poema de Alonso Jr. toma emprestado em sua estrofe final as reminiscências dos tercetos de “A máquina do Mundo” de Drummond, mais precisamente nos versos em que há a descrição da abertura da maquinaria celeste:

a máquina do mundo se entreabriu
[...]
Abriu-se majestosa e circunspecta,
[...]
Abriu-se em calma pura, e convidando
(ANDRADE, 1998, p. 87)

Se no poema de Drummond há uma nítida reflexão sobre as questões existenciais do homem diante da complexidade do universo – não mais visto como uma engenhoca lógico-racional mediada por uma física pré-newtoniana e um método pré-cartesiano, como antecipado no canto de Camões –, em Alonso Jr. é explorada a falácia do empreendimento humanístico dos ibéricos diante das viagens exploratórias rumo ao além mar. Aqui, a ideia é de que a vida é trespassada pela contingência, questão deveras espantosa ao homem que se vê nulificado perante um cosmos sem sentido, uma natureza sem significado, cujo efeito prosopopeico é estabelecido na confecção do Fado:

O Fado, que a tudo precede e tece,
determinou às velas que enfunassem,
e se ofertassem ao mar que se oferece;
(ALONSO JR., 2023, p.8)



A máquina do mundo presente em *Ibéria* é a máquina complexa e misteriosa cujas engrenagens giram independentemente da vontade humana, à semelhança do expresso no poema homônimo drummondiano. A insignificância do ser humano diante da vastidão do cosmos é vista como elemento problematizador à utopia civilizatória empreendida pelos lusos em seu imaginário de progresso cientificista propagado pela verve expansionista.

Aqui, nota-se que o autor de *Ibéria* promove a inversão dos valores legados não apenas pela herança lusitana do projeto das Grandes Navegações, como também proporciona o desordenamento de questões ímpares da tradição literária da metrópole em estreita insurgência com a colônia, tomando por exemplo o diálogo com o poema de Drummond. O efeito parodístico propiciado por Alonso Jr. desagua na carnavalização que desafia o legado, a herança, as tradições e as normas sociais previamente estabelecidas, já balizadas historicamente, inclusive no cânone literário, promovendo a liberdade criativa e a diversidade de vozes.

O tom de sarcasmo, muito característico do efeito carnavalizador, conforme postulado por Bakhtin (1987), presta uma revisão à simbologia já deveras consumada pela historiografia do quinhentismo humanista: a visão ambivalente entre o encantamento por um mundo novo e o desencantamento após a descoberta de que a visão de um passado de glórias era nada menos que um constructo ideológico do dominante. Em “A Ibéria colonialista na rua da minha infância” se observa como a imagem de um passado idílico, marcado pela reminiscência do período infante do poeta, é transformada em visão grotesca, típica do inacabamento, diante da cosmovisão de um tempo moderno no qual as narrativas jazem no perecimento da noção de verdade dos fatos antes espetacularizados pela égide da colônia, e que agora passam a se prospectar enquanto objeto de crítica pelo colonizado:

Na carroça do leiteiro
Do bairro do Umarizal,
azedando a paz alba
e o manso leite das vacas,
anunciava um letreiro:
“Angola é Portugal”
(ALONSO JR, 2023 p.75)

A reflexão acerca do esfacelamento do imaginário colonial do além-mar é mote em *Ibéria*, e se faz meio para um acerto de contas com toda uma cosmovisão entre o perecimento de um mundo antigo e o nascimento, e posterior renovação, de outro universo, o que dá à obra objeto de estudo uma dimensão ambivalente, própria do carnaval, marcada pela alusão aos grandes navegantes lusos, tais como Gonçalves de Magalhães, Vasco da Gama e Pedro Álvares Cabral. Vide os versos de “Grandes Navegadores (III): Magalhães”:

pois, nos mares da história e da Ibéria,
escória e glória sempre foram navegáveis.
Atravessar o estreito e águas deletérias
nem foi seu feito mor, nem o das naves,

mas barulhar fim e princípio, no círculo
que faz as rotas serem cartas marcadas,
e aportar da vida, antes da chegada,

e em respeito ao Fado, evitar o início,



p'ra cumprir-se o dito que o precedera:
"Navegar... é preciso, viver... é asneira!"
(ALONSO JR, 2023, p.79)

O verso intertextual que descortina o poema reverbera a máxima célebre de Fernando Pessoa, "Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa: / Navegar é preciso; viver não é preciso" (PESSOA, 2004, p.63), orientando ao texto canônico uma nova guinada, em que está já definida a degradação e rebaixamento de uma visão balizada no imaginário colonialista respaldado na história de Portugal. O tom de gracejo é posto em vista ao verso final por conta do efeito parodístico que há no *intermezzo* entre o texto de partida (Pessoa) e o texto de chegada (Alonso Jr.). Já está diluído aí o imaginário aurático do povo luso na visão a contrapelo que promove o poeta brasileiro, ensejando, inclusive, certo aspecto de descrédito ao seu próprio fazer poético, como visto em "O naufrágio do Ibéria":

E por que não vi,
claramente visto,
o lume vivo ao mar:
o naufrágio exemplar
destes meus versos pífios.
(ALONSO JR., 2023, p.61, *itálicos do autor*)

Mais uma vez, o poeta intercala em versos a retomada de um clássico da região ibérica, *Os Lusíadas*, para arrematar uma imagem destronada dos significados imbuídos no canto V da obra camoniana: "Vi, claramente visto, o lume vivo". A métrica decassílabo é quebrada por Alonso Jr. em dois versos pentassílabos, arrolando, evidentemente, novos elementos frasais ao enunciado: "E por que não vi, / claramente visto, / o lume vivo ao mar". Contudo, ao retomar o clássico lusitano em sua estrutura, o autor brasileiro enseja novo formato composicional à sua estética, não apenas remodelando o verso clássico como também já renovando uma visão antes considerada como notável a um aspecto decaído, de rebaixamento: "o naufrágio exemplar / destes meus versos pífios", em que a métrica do verso expande-se de cinco para seis sílabas poéticas, considerando o elemento autodepreciativo perpassado em seu enunciado.

De mote conceitual similar, em "Grandes Navegadores (II): Gama e Cabral", Alonso Jr. utiliza do tom de galhofa ao jungir os dois grandes navegadores lusitanos a uma relação degenerativa da visão aurática da expansão rumo ao além-mar:

Certa feita, disse o Gama,
num dia de muita trela,
quem sabe por pura trama,
por querela, desabafo:
"Saíste em busca de lã,
regressaste tosquiado,
Cabral, ó mau português,
das dez naus, três caravelas,
tornaste ao Tejo com seis"
(ALONSO JR., 2023, p. 38)

A construção em parâmetro popular, redondilha maior, incute ao enunciado a dissimulação da estética clássica, que aqui evoca o tom oral, próprio da fala coloquial e da conversa cotidianizada, em que pese a Vasco da Gama zombar de Pedro Álvares Cabral. Observa-se nesta dinâmica de



Alonso Jr. a indicação da incompatibilidade entre realidade e ficção, ou entre história e imaginário, posto que o autor, inclusive, não compôs seu poema nos moldes clássicos do decassílabo heroico. Ressalta-se ainda como é enfatizado o deboche da voz de Gama que prenuncia um *ethos* descompassado à constituição estabelecida de sua figura heroica. Não por acaso, na estrofe última deste poema farsesco, Alonso Jr. viabiliza a réplica cabralina diante da crítica mordaz de Vasco da Gama:

Certo é, por registrado,
em secreto pergaminho,
no mais escuro escaninho
da velha Torre do Tombo,
que Cabral, ao meditar
no triste fim de Colombo
e pesar a vida toda,
disse, assim, por desenfado:
“Quanto ao Fado, que se foda!”
(ALONSO JR., 2023, p. 38)

O registro de linguagem chula no verso final, tendo o indicativo de palavra de baixo calão, endossa a constante de entrecruzamento do alto e do baixo, em que pese uma dialética cuja tônica é o grotesco, com ênfase ao risível, ao sarcástico e ao tom de deboche diante de elementos considerados epítetos de uma cosmovisão assumidamente digna de honra.

O preciosismo presente nos versos finais revela um efeito estético de sonoridade, com o uso de paralelismos fônicos e lexicais que reverberam em um eco pelo rompante aliterativo: “Disse, assim, por desenfado: / ‘Quanto ao Fado, que se foda!’” (ALONSO JR., 2023, p.38, grifos nossos). O ornato pantagruélico é visto por uma fresta que incide a frustração ao navegador luso desbravador da terra *brasilis*. O mundo às avessas é encenado pela linguagem travestida de misto coloquial e erudito, no qual o Fado, elemento primordial da *hýbris*— já vista n’*Os Lusíadas* na passagem do “Velho do Restelo” –, é tornado sujeito caricaturesco de uma cosmovisão carnalizada dos feitos portugueses durante o seu apogeu nas rotas comerciais.

2 O PENSAMENTO EM IBÉRIA – O PENSAR IBÉRICO DE ALONSO JR.

Ibéria possui um pensamento – um corpo –, assim como um pensar – uma alma. Muito mais do que isso, *Ibéria* é um pensamento que se quer pensar, um pensar que se quer no pensamento de si mesma. Tudo cabe em *Ibéria*, mas *Ibéria* cabe em si mesma? *Ibéria* é um corpo que transcende a uma alma ibérica sem deixar nunca seu próprio corpo, sem deixar, pois, de ser uma alma corporizada nos versos de seus poemas, ou sem deixar de ser um corpo animado pelos próprios versos.

Isso é uma dicotomia? Um corpo que é separado e distinto de sua alma? Não acreditamos nisso. *Ibéria* é a poesia como tal, *poiesis*, o vigorar do que se quer viger, do humano reiterando a si mesmo na arte, do corpo que é, em si mesmo, a alma que o *essencia*³. Ora, bastaria lermos, para tanto, o “Diário filosófico de bordo (III):

³ Optamos por verbalizar o substantivo “essência” para darmos a ideia de *perpetuum mobile*, como a palavra e o mar o são em *Ibéria*.



Nem o porto, nem a margem,
a palavra, em seu exílio,
o sentido da viagem.
(ALONSO JR., 2023, p. 47)

A *palavra*, em *Ibéria*, construção poética, o corpo da poesia, é o *sentido*, sua alma, *da viagem* do ibérico Alonso. É a ação em curso o sentido, pois que

Na arte se trata de um agir cuja finalidade é possibilitar esse mesmo agir; uma ação que implica sua própria iteração como condição de sua possibilidade, uma ação que reitera uma ação. E nisso está sua primariedade para o humano, pois este apenas tem ser enquanto reitera os atos de iteração pelos quais ele se instaura. A arte, por conseguinte, é antes de mais nada expressão do humano na sua plenitude. Uma obra de arte é aquilo que dignifica aquele que a fez ou a assim compreende *como humano* (BRAIDA, 2014, p. 49-50, grifo do autor).

Em *Ibéria*, a condição de possibilidade para a instauração do humano, reiterado na *palavra* poética, é o estilo enquanto aquele que manifesta o agir do homem – diverso e diferente em cada um –, isto é, seu *sentido da viagem* plasmado no enunciado que articula vida e língua, de vez que “a língua passa a integrar a vida através de enunciados concretos (que a realizam); é igualmente através de enunciados concretos que a vida entra na língua” (BAKHTIN, 2011, p. 265). É por este sentido que esta seção visa enveredar: o diálogo e a interpenetração entre estilo e pensamento poético a partir de *Ibéria*. Para tanto, os poemas da série “Diário filosófico de bordo”, que concentra seu pensamento poético, serão nossa base, levando em consideração o tema da obra e o estilo do autor de *Ibéria*.

É a expressividade poética a ação que, em *Ibéria*, faz da língua o acontecimento da vida. Não a vida aí dada, fora da língua e delimitada ao cotidiano, mas sim como um todo organicamente intrínseco e inter-relacionado em um discurso. Vejamos o “Diário filosófico de bordo (II)”:

O sol, em despedida,
de imenso ilumina
o oceano, e ensina,
em silêncio, a vida.
(ALONSO JR., 2023, p. 26, grifo do autor)

Ocorre que um poema (ou uma obra) sobre a vida não é, evidentemente, a Vida (a questão que é para todos). Ele é uma compreensão sobre a Vida que não esgota a esta, mas sim alcança algo novo e diferente a seu respeito. É o *continuum* retrair-se do *sol* que ensina tanto à vida (que cada um é) quanto ao poeta que o recorda. Não o oceano é *imenso* aos seus olhos, mas sim o *sol* que o *ilumina*. A marcação de um ritmo mais lento, proporcionado sobretudo pelas vírgulas, faz tudo convergir para uma vogal alta, branda e um pouco mais alongada, o /i/, como que se opondo ao sol que está se pondo, cuja *despedida* ainda é capaz de iluminar, imensamente, o *oceano*.

Essa compreensão nova e diferente, em se tratando de literatura, vem, sobretudo, pelo modo de dizer, pelas escolhas linguísticas e construção composicional, isto é, pela expressividade do estilo do autor para dar vazão e corpo a um conteúdo temático. Estamos aqui dialogando com Bakhtin (2011, p. 262), para quem o enunciado é formado pelo estilo, conteúdo temático e construção composicional, de modo que estes três “estão indissolivelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da



comunicação”. Cada um desses três influencia de forma diversa ao outro de acordo com a necessidade do gênero discursivo que está, por sua vez, imerso em um contexto sócio-histórico-cultural. Ora, o estilo de um “resumo simples”, por exemplo, tem de ser sucinto e objetivo, visando abranger ao tema da maneira mais completa possível. Todavia essa relação é variável, e em *Ibéria* contemplamos muito mais uma tensão entre o conteúdo temático e seu estilo.

No caso do poema “Diário filosófico de bordo (II)”, há um contraste entre Alonso Jr. e Ungaretti – cujo poema “Mattina” vem a ser apropriado – apenas quanto ao turno do sol, pois que na composição alonsiana o sol está em poente, encontrando o fim do ciclo, e Alonso passa a absorver as características estilísticas de “Mattina” para torná-las próprias ao seu poema, escrevendo em diálogo com o poeta italiano a partir do poema traduzido que vem agora em um único verso. Em uma tradução literal do poema de Ungaretti – “*M’illumino/d’immenso*” –, teríamos: “*M’ilumino/ d’imenso*”. É o poeta que se ilumina, ou seja, ele não é iluminado (pelo sol). Já em *Ibéria*, temos o sol iluminando o oceano, e não ao nauta. Se bem observarmos, em *de imenso ilumina* há uma predominância do já analisado fonema /i/, que reverbera por todo o poema, indicando, ao fim de cada verso, o pôr-do-sol, como o fonema /i/ é a última tônica na versão alonsiana. Além disso, é a tônica nasalada /en/, ecoada e expandida a partir de “imenso”/“*d’immenso*”, que também se mantém em /ensina/ e /silêncio/, que nos dá a sugestão de que o sol, que aparece apenas inferido no título do poema de Ungaretti e pela iluminação no sujeito, age em silêncio, diferente do oceano e suas rebentações, assim como sugere que tanto o nascimento quanto o sol em poente *iluminam de imenso*.

Esse tipo de apropriação poética⁴ e/ou diálogo com Ungaretti aparece outras duas vezes em *Ibéria*: a primeira no poema “Canto da nau desgarrada” e a segunda em “Solicitação do nauta ao Ungaretti”. Já nos títulos podemos notar uma imagem relacionada ao mar, respectivamente, vemos a *nau* e o *nauta* – e o *oceano*, para não esquecermos do poema anterior. A diferença consiste no fato de que nos dois poemas o diálogo apropriativo se dá a partir do original. No caso do “Canto da nau desgarrada”, a apropriação também se dá no eixo expressivo:

Mi presero
per mano
nuvole.

Novelo
Além Tejo
Desatei

Sete estrelo
Sete dores
Sete mares

Sem roteiro
Sem retorno
Sem solares.

(ALONSO JR., 2023, p. 23, grifos do autor)

⁴ Por “apropriação” queremos dizer o ato de se conduzir para (*ad-*) o que é próprio (*proprius*) a si mesmo por via de um outro, daí o sentido de “diálogo apropriativo”.



É o quarto canto do poema “La morte meditada” que vem a ser apropriado no poema alonsiano, de forma que a primeira estrofe deste diz respeito ao primeiro verso daquele. Essa disposição do verso de Ungaretti promove um ritmo acelerado à primeira estrofe alonsiana, que passa a vigorar, sobretudo, nas duas últimas estrofes, marcando-se a primeira e a última tônicas de cada verso destas, intercalando tônicas e átonas, em que se tem a primeira e terceira tônicas, e a segunda e quarta átonas. Além disso, a vogal /e/ da primeira tônica do verso ungarettiano (*presero*) é reiterada em quase todas as tônicas alonsianas: *novelo*, *além*, *Tejo*, *sete*, *estrela*, *sem* e *roteiro*.

Há também apropriação por meio de inversão: o termo *nuvole* (nuvens) se torna, por anagrama, *novelo* (considerando, pois, a tendência do português do /o/ tornar-se /u/ ao final de palavras). Essa diferença, porque também se altera a vogal tônica e sua posição, se atrela à referida apropriação à medida que ela inicia e desata a força do verso de Ungaretti quando Alonso toma este verso como nau. No entanto, é o nauta Alonso que solicita ao Ungaretti a feitura de *una bara* para guardar suas relíquias ao fim de tudo: sua “desfeitura”, isto é, sua destruição, o retorno ao pó, a espuma que desfaz a onda:

Col mare
mi sono fato
una barra
di freschezza.

Faça mais uma, poeta,
porque a espuma me espreita,
porque o gume de espera.
(ALONSO JR., 2023, p. 27, grifos do autor)

É do mar que o nauta Alonso solicita a Ungaretti a construção de *una bara* (um ataúde) para guardá-lo do próprio mar. Assim como o mar é condição imprescindível para que o nauta se torne nauta, é o mesmo mar a condição e/ou o meio para alcançar o fim inevitável de todo humano: *o sol, em despedida, / de imenso ilumina / o oceano, e ensina, / em silêncio, a vida*. Se antes a nau estava desgarrada, com a *bara* ela passa a ter a proteção do mar, integrando-se a ele sem nunca o perder do alcance de ser.

A realização deste parêntese, visando mostrar o modo como o estilo alonsiano incorpora outros pensamentos poéticos para alcançar mais fundo sua compreensão do humano, nos serviu para fazer uma abertura do “filosófico” dos diários de bordos. Realizado, retornemos aos Diários, voltando ao “Diário filosófico de bordo (III)”:

Nem o porto, nem a margem,
a palavra, em seu exílio,
o sentido da viagem.
(ALONSO JR., 2023, p. 47)

O título desta série de poemas já nos revela um contraste que Friedrich, referindo-se à lírica moderna, chama de “tensão dissonante formal”, isto é, entram em embate “a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso” (FRIEDRICH, 1978, p. 16). Um diário de bordo é utilizado na navegação para registrar determinados acontecimentos durante a viagem, de forma clara e objetiva. Entretanto o adjetivo “filosófico” muda por completo o teor do “diário”: já não é mais o registro das grandes navegações que realizaram os países ibéricos; o diário passa a verbalizar o acontecimento do pensar a poesia e sua palavra poética como um fim em si mesma.



Neste sentido, essa série de poemas em *Ibéria* nos mostra, para além de um momento dessa grande navegação no reino poético, que o sentido da viagem é recuperar e trazer a poesia em si mesma, como aquela que dá à palavra seu próprio ser que se manifesta no dizer do poeta. Daí que o sentido do “filosófico” diz respeito ao pensamento poético do poeta Alonso que se matura diuturnamente durante a própria ação de viajar/poetar e realizar a viagem/pensar: *a palavra, em seu exílio,/ [é] o sentido da viagem*. Viajar/poetar e viagem/pensar não acontecem de modo linear, mas mutuamente se acionam, essas ações acontecem na expressividade do poeta.

Ora, vejamos que o estilo do gênero “diário (de bordo)” ainda é mantido: relata com simplicidade, objetividade e clareza o que quer dizer em tercetos (no caso dos terceiro e quarto poemas) que abarcam em si um instante que penetra no que se quer mostrar sem muito, ou nada dizer, como no “Diário filosófico de bordo (IV)”:

Do alto cesto da gávea,
de tanto nada se ver,
aprende-se a ver o nada.
(ALONSO JR., 2023, p. 54)

A sobriedade do estilo alonsiano combina e se entrecacha com imagens ao mesmo tempo simples e sugestivamente ricas. Os dois poemas citados, da referida série, concentram, em tercetos de 7 sílabas poéticas, pelo deslocamento do segundo verso em ambos os poemas, o ir e vir do mar e de ser no mar. Também o ritmo dos dois poemas mostra esse ir e vir, aparentemente monótono, como maneira de vislumbrar algo novo que se sobressai, inesperadamente, do fatídico cotidiano:

- 1) no “Diário filosófico de bordo (III)”, o ritmo, pela marcação nas terceira e última sílabas poéticas, como que indica uma movimentação mais constante no empuxo das ondas do mar, entretanto são nos segundo e terceiro versos do poema que emerge, sugestivamente, o sentido de que a palavra poética, exilada da segurança de significar algo externo, é em si uma viagem na busca de si mesma, isto é, de seu sentido de ser. Isso vem sugerido tanto pela manutenção do ritmo do poema (o fluxo e refluxo do mar) quanto pela inversão na colocação das vogais tônicas: *Nem o porto, nem a margem/ a palavra, em seu exílio,/ o sentido da viagem*.
- 2) no “Diário filosófico de bordo (IV)”, cuja marcação vem agora nas segunda e última sílabas poéticas, também ocorre uma inversão na ordem e no caráter das vogais do segundo e terceiro versos: as tônicas em /a/ e /e/ do segundo verso invertem-se no terceiro verso; quanto às características, o “a” nasalado em /tanto/ (segundo verso) passa ao “e” em /aprende/ (terceiro verso), o que leva a ausência de som nasal na vogal /a/ em /nada/. Isso nos sugere tanto a aprendizagem de *ver o nada* no já desgastado *nada se ver* quanto uma mudança no estado de contemplação do poeta, que sai de sua passividade de estar dado (*nada se ver*) para atuar ativamente (*ver o nada*), alcançando ser no que se é: *Do alto cesto da gávea,/ de tanto nada se ver,/ aprende-se a ver o nada*.

Isso nos sugere um modo de dizer que transforma a coisa buscada no próprio ato de dizer e no transvasamento do instante, pois que neste se realiza tanto o tempo em si quanto o mistério do universo que procuramos desvendar: o primeiro verso do poema “Diário filosófico de bordo (IV)” nos indica um local que há em toda grande embarcação, cuja função é possibilitar ver o que há para ser visto. Porém, assim como a poesia dissolve a função comunicativa da língua, algo inesperado se



apreende e se mostra a ser contemplado por meio de uma meditação (filosófica diária) que conduz a uma revelação: a todo instante, *do alto cesto da gávea*, se estava a ver (o) nada.

Ainda o *nada* é tema do sétimo “Diário filosófico de bordo”:

Ouçamos o mar,
à hora das âncoras,
dizer que chegamos,
se bem navegamos,
a nenhum lugar.
(ALONSO JR., 2023, p. 64)

Um das diferenças, do ponto de vista composicional da referida série, está na medida: enquanto os terceiro e quarto são escritos em redondilha maior, o quinto, sexto e sétimo “Diário filosófico de bordo” são escritos em redondilha menor, mostrando um diálogo que se ampara, sobretudo, nas cantigas medievais, cujo ideário, em certa medida, dá base à construção de *Ibéria*. Ficam à exceção o primeiro, cuja métrica varia entre as estrofes, e o segundo, que é composto em hexassílabos.

É o *mar*, que está sempre em movimento em contraste com as embarcações que necessitam, vez ou outra, ancorar, indicando ou uma pausa ou o fim da viagem – e o eco de */ora/* em */âncoras/* reforça esta ideia –, quem diz o lugar de se chegar: *nenhum lugar*. Meio que possibilita a navegação, o mar surge aqui para mostrar ao poeta que o fim, o objetivo, não é, pois, chegar em algum lugar, mas fazer do navegar lugar de construção do ponto de chegada, sua transitoriedade. Para além das grandes navegações, *Ibéria* nos abre o humano, surgido com força pela memória do nauta, em sua temporalidade de ser, não demarcada em épocas e/ou períodos, mas em sua insurgência de buscar ser e dizer. É o que escutamos no poema “A infância do nauta se faz ao largo”, poema no qual a distância da infância preserva sua possibilidade de vir a ser pelo fluxo e refluxo da onda andando, isto é, alongando, pelos fonemas nasalados, o caminho agora aberto:

A onda
anda
e leva longe
a infância.
(ALONSO JR., 2023, p. 19, grifo do autor)

Essas considerações nos lembram a concepção que permeia *Ibéria*: a poesia é, em si mesma, seu fim, seu trânsito, sua viagem, poesia que se faz poetando:

Diário filosófico de bordo (VI)

Não busque nos mares
as tuas desditas,
das quais nem precisas
se as bem inventares.
(ALONSO JR., 2023, p. 62)

A palavra serve ao poeta para lhe possibilitar a criação poética, possibilitando, pois, expressar a construção poética e estética de um sentimento⁵. Não estão nos mares as *desditas*.

⁵ Leia-se, por exemplo, o poema “O indevido uso da lusitana língua”: “Sto. Antônio de Lisboa/ falou de Jesus aos peixes,/ preferíveis às pessoas.// À andorinha que os comera,/ disse o poeta Bandeira/ que passara a vida à toa” (ALONSO



Porém neles estão germes de imagens poéticas e da musicalidade que germinam, metaforicamente, no coração do poeta. Estamos aqui fazendo alusão à essência da Lírica segundo Staiger (1969), isto é, à Recordação: ato de fazer passar (*re-*) outra vez pelo coração (do latim, *cordis*) o que viu, ouviu e sentiu.

O som dos mares que escutamos no poema, por meio do acúmulo da fricativa /s/, é menos o movimento do mar e suas rebentações do que a *invenção* e conversão desse modo de ser do mar nas palavras. A musicalidade – que vem expressa pelo ritmo, aliterações, assonâncias, ecos, etc. – e a repetição – de imagens, fonemas, palavras, etc. –, que são, ainda segundo Staiger, fenômenos estilísticos relativos ao estilo Lírico, encorpam à virtualidade do mar pela repetição dos fonemas que marcam a musicalidade do poema: os fonemas oclusivos nos sugerem a rebentação do mar, como em /das/, /âncoras/, /chegamos/, /bem/; o fluxo e refluxo do mar ficam por conta das fricativas, como em /ouçamos/, /das/, /âncoras/, /chegamos/, /navegamos/.

O mar não aparece somente como expressão de sentimento, isto é, como construção composicional para a realização do poema, ou mesmo para aprender a ver o que sempre está presente em sua ausência (o nada), mas também para mostrar, ainda pela repetição e musicalidade nos fonemas fricativos, que o mar, sem as grandes aventuras que engrandeceram os países ibéricos e que foi mote para o maior poema épico de nossa língua, não vale senão para criação poética. É o que nos mostra o “Diário filosófico de bordo (v)”:

Não valem procelas
sem as caravelas
dos mares d’antanho.
Sem o fogo insano
que consome os santos,
os demônios tantos
não valem querelas.
(ALONSO JR., 2023, p. 59)

São, pois, a vida, o labor poético e o mar, o humano em viagem, questões fundamentais para a alma do estilo e expressividade do ibérico nauta Alonso:

Diário filosófico de bordo (I)

Aqui se lista
tudo o que a vista alcança,
e se regista
tudo que é som que canta.

Da gávea, vê-se o voo
que a gaivota arrisca.
Do tombadilho, ouve-se
o canto dos cordames.

Menos que isso é a vida!
(ALONSO JR., 2023, p. 22)

JÚNIOR, 2023, p. 63). Uma das possíveis leituras deste poema é que não serve a poesia para comunicar, mas sim criar esteticamente.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mais de 5 séculos separam as grandes navegações realizadas pelos ibéricos. A busca pela expansão do cristianismo e a glória pela conquista dos mares e terras desconhecidos foram dois dos ideais que as motivaram. O questionamento da necessidade de se aventurar no mar por esses ideais fora realizado já n' *Os Lusíadas*, na já referida passagem do "Velho do restelo", quando o anônimo ancião diz que a defesa e disseminação do cristianismo, batalhas e aventuras, glórias e riquezas seriam encontradas no próprio solo português, e não fora.

Porém, isso ainda diz respeito a um sentimento português. O que motiva, pois, a retomada desse tema em um livro de poesia além-mar? Ora, *Ibéria* representa muito mais do que uma retomada. De um ponto de vista de uma de seus eixos expressivos, *Ibéria* apresenta em seu plano de conteúdo a paródia enquanto forma de expressão cultural que envolve a recriação e subversão de textos preexistentes, incluindo aí os seus respectivos planos expressivos, ou composicionais, angariando no diálogo entre tais textos, em jogo intertextual, a diversidade e a renovação estético-cultural.

Não mais escutamos, tão somente, lamúrias de um povo ibérico, ou as consequências que isso acarretou para as colônias. Mas, com maior força expressiva, escutamos o canto de um *peito ibérico* que tanto se vale da produção estética medieval quanto de um pensamento que abarca todos os oceanos em si na voz de um "pobre Alonso", que, como todos, pertence, "de corpo e alma, / a essa Ibéria de insanos" (ALONSO JR., 2023, p. 42), sonhadores à procura das portas que os abra à "prosa sem fim" (ALONSO JR., 2023, p. 82) da grande humana navegação.

REFERÊNCIAS

ALONSO JR. *Ibéria*. Belém: Paka-Tatu; Solar do Leitor, 2023.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro enigma*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

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

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BRAIDA, Celso. A forma e o sentido da frase "Isso é Arte". In: BRAIDA, Celso; DRUCKER, Claudia; BARBOZA, Jair. (org.). *Café filosófico: Estética e Filosofia da Arte*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014. p. 23-56.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

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

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.



UM ESTUDO ACERCA DAS METÁFORAS E MESCLAS CONCEITUAIS DO HUMANO E DO NÃO HUMANO EM UMA SELEÇÃO DE POEMAS DE ARNALDO ANTUNES

Sandra Takakura¹

Universidade do Estado do Pará (UEPA)

RESUMO

O objetivo deste estudo é analisar as combinações metafóricas em seleção de poemas de Arnaldo Antunes pautada nos conceitos de metáforas conceituais segundo os estudos de Lakoff e Johnson (2003[1980]) e mesclagens conceituais baseadas nos estudos de Fauconnier e Turner (2002), pautadas na tensão entre o humano e o não humano. Os poemas foram selecionados dos livros n.d.a. (2010), Agora aqui ninguém precisa de si (2015) e algo antigo (2021). A recolha dos objetos pautou-se nas escolhas e combinações lexicais que ocasionavam uma tensão semântica entre os elementos humanos e não humanos. Como procedimentos metodológicos, foi realizada uma seleção manual das criações cujos significados observados no contexto da obra não são dicionarizados. Os corpora de exclusão foram formados pelos seguintes dicionários: Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2009 – versão em CD-ROM e impressa) e o Dicionário Houaiss de Elementos Mórficos (2009 – versão em CD-ROM), que o acompanha. Como resultado, observou-se que o estilo do poeta está atrelado à escolha dos gêneros que transitam entre os poemas em versos livres novos e os poemas de veia neoconcreta. A pesquisa também demonstrou que o poeta faz uso de variados recursos expressivos como o uso de normas gramaticais como a composição, a desagregação vocabular e a repetição de vogais para se trabalhar o tema do humano e não humano.

Palavras-chave: Metáfora conceitual. Mesclagem conceitual. Arnaldo Antunes.

ABSTRACT

The objective of this study is to analyse the metaphorical combinations in a selection of poems by Arnaldo Antunes based on conceptual metaphors, drawn on Lakoff and Johnson (2003[1980]) and conceptual blendings, drawn on Fauconnier and Turner (2002), based on the tension between the human and the nonhuman. The poems were selected from the books: n.d.a. (2010), Agora aqui ninguém precisa de si (2015) e algo antigo (2021). The object collection was based on the lexical choices and combinations, which provoked semantic tension between human and nonhuman elements. As methodological procedures, a manual selection of creations, whose meanings observed in the context of the poem are not found in the dictionaries, was performed. The exclusion corpora were formed by the following dictionaries: Dictionary Houaiss of Portuguese Language (2009 – CD-ROM and in print), and the Dictionary Houaiss of Morphic Elements (2009 – CD-ROM). As a result, it was observed that the poet style is imbricate with the choice of genres, which transit between the new free verse form, and the neoconcrete poetry. The research also show that the poet makes use of varied expressive resources such as the use of gramatical norms such as composition, the break down of words and the repetition of vowels to convey the human and nonhuman themes.

Keywords: Conceptual Metaphor. Conceptual Blending. Arnaldo Antunes.

¹ É Professora Adjunta I junto ao Departamento de Língua e Literatura na Universidade do Estado do Pará e doutora pelo Programa de Pós-graduação em Filologia e Língua Portuguesa da USP. E-mail: sandraminatakakura@gmail.com



INTRODUÇÃO

Os primeiros escritos de Charles Bally (1951) acerca da estilística na área de estudos linguísticos marcam o início do estudo do estilo. Posteriormente, Leo Spitzer (1962; 2003) pesquisa o estilo em corpora literários atrelados aos processos genéticos. A visão de Spitzer sobre a linguagem literária como linguagem cotidiana transfigurada por um impulso criativo permite aprofundar reflexões acerca da obra literária sem que fosse traçada uma linha divisória rígida entre os campos literário e linguístico.

Na atualidade, Cardoso (2013) aprofunda suas pesquisas no campo da estilística com corpora literários partindo da adoção da noção de gênero de Bakhtin (2016), elencando a questão do estilo coletivo atrelado ao gênero e ao estilo individual do escritor/poeta. A pesquisa de corpora literárias, adotando-se instrumentos do campo dos estudos da linguagem, da semântica e da estilística, aliada ao gênero, permite mapear o entendimento acerca da criação de neologismos e a criatividade na combinação de palavras existentes, resultando em expressividade em textos literários (CARDOSO, 2013).

Portanto, partindo-se do conceito de gênero do discurso de Bakhtin (2016), o qual se entrelaça profundamente o estilo com o conteúdo temático e a estrutura composicional, é possível realizar o mapeamento do estilo de um determinado autor por meio da escolha do próprio gênero discursivo, e pelas escolhas e combinações de palavras de maneira expressiva.

Outro aspecto debatido é a questão da ocorrência das metáforas em textos, vistas como marcas de estilo intrínsecos aos textos literários. Para Lakoff e Johnson (2003 [1980]), as metáforas fazem parte do falar cotidiano, como se observa em interações cotidianas expressivas que combinam, por exemplo, a temperatura com a emoção: estar de cabeça quente, esfriar a cabeça, entre outras. Fauconnier e Turner (2002) ampliam os estudos de Lakoff e Johnson acerca das metáforas para incluir os fenômenos por meio dos quais resultam um terceiro conceito expressivo. O fato dessas interações linguísticas serem consideradas inteligíveis explica-se por meio dos estudos de Lotman (1990) acerca das experiências semióticas do falante em uma determinada cultura.

A partir das possibilidades da própria língua com seu conjunto de normas gramaticais são constituídas as combinações expressivas vistas na poesia e na prosa (CARDOSO, 2013; BAKHTIN, 2016; LOTMAN, 1978). A linguagem literária ou artística, portanto, decorre da linguagem cotidiana e de suas possibilidades expressivas realizadas tanto por meio das criações lexicais, assim como das combinações criativas (CARDOSO, 2013; TAKAKURA, 2021).

Um poeta contemporâneo que se destaca pelo uso criativo da linguagem é Arnaldo Antunes. O falar cotidiano está presente nas poesias do poeta que realiza experimentações em poesias de veia concreta, valendo-se das materialidades sonoras e visuais da palavra, assim como em poemas em versos livres, limitados na página pela quebra de linhas (TAKAKURA, 2021). Para este artigo foram selecionados poemas dos livros *n.d.a.* (2010), *Agora aqui ninguém precisa de si* (2015) e *algo antigo* (2021) nos quais se observam os embates conceituais do elemento humano com o elemento não humano. Justifica-se a escolha dos objetos centrados no tema comum acerca do embate entre humano e não humanos, uma vez que Bruno Latour (2012) considera tal relação seja primordial para o entendimento das relações sociais, que podem também afetar as relações interpessoais e, portanto, o seu entendimento acarreta o aprofundamento das relações dos indivíduos que vivem em sociedade.



O objetivo deste estudo é analisar as combinações metafóricas em uma seleção de poemas de Arnaldo Antunes pautada nos conceitos de metáforas conceituais segundo os estudos de Lakoff e Johnson (2003[1980]) e mesclagens conceituais baseadas nos estudos de Fauconnier e Turner (2002), pautadas na tensão entre o humano e o não humano.

A metodologia adotada para este estudo alia a pesquisa bibliográfica do arcabouço teórico e a pesquisa qualitativa das combinações metafóricas centradas no embate entre o elemento humano e o elemento não humano. A pesquisa bibliográfica foi crucial para a construção do arcabouço teórico a partir da observação dos fenômenos encontrados nas construções expressivas na textualidade das poesias. A recolha das tensões semânticas a serem investigadas foi realizada manualmente, checando-se o potencial expressivo baseado das construções cujos significados observados no contexto da obra não eram dicionarizados. Os corpora de exclusão foram formados pelos seguintes dicionários: Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2009 – versão em CD-ROM e impressa), e o Dicionário Houaiss de Elementos Mórficos (2009 – versão em CD-ROM), que o acompanha, ambos resultantes dos trabalhos de Antônio Houaiss e Mauro de Salles Villar.

O estudo semântico da expressividade envolveu o mapeamento das expansões do campo semântico, as metáforas conceituais apresentadas por Lakoff Johnson (2003 [1980]) e as mesclas conceituais traçadas por Fauconnier e Turner (2002). Portanto, este estudo se realiza no campo da Lexicologia, aliado aos estudos do discurso e da Semântica cognitiva. No primeiro tópico são apresentadas reflexões acerca do gênero e a questão de estilo, no segundo tópico, são detalhados os conceitos de metáforas conceituais e mesclagens conceituais e no terceiro tópico o estudo qualitativo é detalhado.

POEMAS E A QUESTÃO DO ESTILO

O estudo de estilo em corpus literário, segundo as pesquisas de Cardoso (2013) deve considerar a poesia em um contexto mais amplo de interação entre um escritor enunciador que intenciona comunicar e expressar algo ao leitor. Partiu-se da noção de poema enquanto o gênero discursivo de Bakhtin (2016) considerado um enunciado relativamente estável. Ainda segundo o autor, no gênero discursivo observa-se o estilo coletivo pertinente ao estilo de linguagem recorrente no próprio gênero. No universo do gênero poesia, na contemporaneidade, o estilo individual de um poeta resulta das inúmeras experimentações. O estilo particular de Arnaldo Antunes se pauta em combinações de variados subgêneros discursivos, dos quais foram selecionados para este estudo o poema em versos livres e a poesia de veia concreta.

Quanto ao estilo de linguagem visto nos subgêneros poéticos, observam-se os neologismos com modificações no campo semântico. Guilbert (1975, p.69) explica a neologia semântica como um processo consciente de escolhas realizadas em determinados contextos de interação:

A criação semântica é o resultado da atividade linguageira consciente de um locutor, no quadro de um sistema linguístico; sua difusão depende de condições de comunicação existentes em um ambiente particular de locutores ou em um conjunto da comunidade, ou seja, de condições sociolinguísticas.²

² “La création sémantique est le résultat de l’activité langagière consciente d’un locuteur, dans le cadre d’un système linguistique; sa diffusion dépend des conditions de communication existant dans un milieu particulier de locuteurs ou dans l’ensemble de la communauté, c’est-à-dire de conditions socio-linguistiques.” (GUILBERT, 1975, p.69)



Tais operações previsíveis, segundo as regras que compõem o sistema de uma língua, levam Batsuji (1974, p.07 *apud* BARBOSA, 1981, p.205) a afirmar que o processo, portanto, trata de uma “criatividade governada por regras”. Neste estudo, prefere-se o termo “criatividade” no lugar de “criação” em processos expressivos em que se atribuem novos sentidos ou sentidos renovados aos significantes já existentes.

Para analisar os poemas arnaldianos, adota-se a definição teórica de versos livres traçada por Paulo Henrique Britto (2011) como verso livre novo, que recorre amplamente na produção da geração de 1960 no Brasil. Britto (2011, p. 132) descreve como verso o “[...] elemento gráfico, delimitado na página pela quebra de linha, e o grupo de força (a porção de texto que se costuma ler em voz alta sem pausa)”. Tal noção desobriga o uso de modelos clássicos de poesia sem necessariamente excluí-lo, ou seja, o poeta tem a seu dispor os recursos formais da poesia em verso tradicional, como rimas, metro, figuras, estrofes, etc. aliados aos recursos prosódicos propostos pelo poeta americano Walt Whitman por meio de sua poesia. Permite ainda o uso de um conjunto de recursos variados da poesia, como figuras ou imagens, podendo dotar o poema com marcações rítmicas, rimas, *enjambements* com o propósito expressivo, além do uso da linguagem coloquial, construções tipicamente da prosa que permitem uma cadência continuada. Esse gênero variado permite transgredir normas que regem o gênero tradicional poesia.

Candido e Castelo (1981, p. 20) explicam o foco no sentido resultante das construções:

Os modernistas usaram desde o verso livre marcadamente ritmado, dotado de harmonia e melodia, até o verso livre prosaico, isto é, quase se confundindo com o ritmo da prosa, para mostrar que a poesia está na essência do que é dito e na sugestão, ou no choque das palavras escolhidas, não nos recursos formais.

As produções poéticas contemporâneas se valem da linguagem coloquial e cotidiana, fenômeno que segue a noção descrita por Bakhtin (1981, p. 6), como a romancização da literatura, com a inserção da linguagem estratificada na sociedade e a passagem de termos de outros campos de conhecimento ao campo literário.

Portanto, para este estudo, revisitam-se os estudos de Spitzer (2003 [1962], p.39), que permite acessar por meio do mapeamento da prosódia, um “sentido-além-do-sentido” das palavras que constituíam a poesia.

Arnaldo Antunes também apresenta um estilo neoconcreto que bebe da fonte do movimento concreto de São Paulo, que se pauta em duas tendências antagônicas: de um lado, o futurismo desenvolvido por autores como Marinetti e Apollinaire; e, de outro, o primitivismo, que evoca uma linguagem pré-racional, preconizada por movimentos como o Dadaísmo. Nas palavras de Haroldo de Campos (1992, p.247), “A poesia concreta, brasileiroamente, pensou uma nova poética, nacional e universal”, tendo como base o processo antropofágico, deglutindo obras e reflexões de figuras como Joyce, Mallarmé, Apollinaire e Pound.

Bosi (1970, p.530-531) lembra que os poemas concretos, no plano linguístico, seguem normas de substituição de estruturas frasais, típicas dos versos, por construções nominais ou sintagmáticas, com preferência por “substantivos concretos”. Seus experimentos linguísticos são plurais com ocorrências de “neologismos, tecnicismos, estrangeirismos, siglas, termos plurilíngues”, que permitem leituras em trajetórias não lineares, e “*paronomásia*”, relações entre significantes de sons aproximados, estabelecendo, dessa forma, relações não arbitrárias e motivadas entre significantes e significados (BOSI, 1970, p.530-531).



O mapeamento do estilo do poeta também inclui o “contraste” decorrente da variação de um “*pattern* linguístico rompido por um elemento que é imprevisível” que produz um “efeito” de sentido e expressão no texto literário (RIFFATERRE, 1971, p.56-57). O elemento imprevisível ocasiona o rompimento de um padrão de combinações lexicais que resulta em embates semânticos que neste estudo se configuram como as tensões entre elementos humano e não humanos. O mapeamento dos sentidos é também constituído por meio dos estudos acerca das metáforas e mesclagens conceituais, vistas a seguir.

1 METÁFORAS E MESCLAGENS CONCEITUAIS

A noção clássica de metáfora parece não dar conta das novas formas de construções criativas observadas nas poesias de Arnaldo Antunes. No entanto, o próprio conceito de metáfora passou por renovação na área da semântica cognitiva pelos estudos de teóricos como Lakoff e Johnson (2003[1980]), que defendem que as metáforas não estão restritas aos livros de literatura, e que fazem parte das interações cotidianas. Tal visão pauta-se na relação entre a noção de domínio fonte (*source domain*) e de domínio alvo (*target domain*) (LAKOFF; JOHNSON, 2003 [1980], p. 252-253). O domínio fonte estrutura o que se quer dizer do domínio alvo; este, por sua vez, refere-se ao conteúdo a ser dito. Por exemplo, a metáfora “o amor é uma guerra”. Tem-se no domínio alvo “guerra” com os conceitos a atrelados como violência, morte e conquista, ao passo que no domínio fonte tem-se o amor” com seus variados conceitos como relacionamento, romance, sentimento. Dessa maneira, o amor é entendido como um sentimento arrebatador, que provoca o confronto entre as partes envolvidas, em uma tensão entre conquistador e conquistado.

A noção de Lakoff e Johnson centra-se nas construções de espacialidade, que levam inevitavelmente às questões ontológicas em como percebemos o mundo ao redor e como apreendemos as experiências. Por exemplo, o amor, a misericórdia e a compaixão são consideradas como “sentimentos elevados”, enquanto a mesquinhez, o egoísmo e a vaidade são considerados como “sentimentos baixos”. A questão de altitude estrutura os variados sentimentos, sendo o alto visto como positivo e o baixo, como negativo.

Fauconnier e Turner (2002) desenvolvem posteriormente a noção de mesclagem conceitual, no qual um novo conceito é forjado a partir do embate e da tensão entre dois conceitos, situado no espaço genérico. No entanto, não adotam a noção ontológica de Lakoff e Johnson, no seu lugar, preferem o estudo de relações em rede, referindo-se às metáforas que se estruturam em termos de domínio fonte e domínio alvo como relações de rede de alcance único. E denominam as relações nas quais ocorre a mesclagem conceitual de relações de rede de alcance duplo. A mesclagem conceitual de Fauconnier e Turner pode ter no mínimo quatro espaços. No espaço genérico, situa-se a construção que resulta da tensão de pelo menos dois conceitos. A partir da detecção dos conceitos que formaram a metáfora são mapeados os espaços e input, sendo que cada uma possui características próprias. A partir dos espaços de input alguns conceitos são eleitos e projetados ao espaço de mescla. Observe abaixo o exemplo da mescla conceitual observada na poesia arnaldiana “A rosa se rosa”:

A rosa se rosa
A rosa rosa
Arroz
(ANTUNES, 2013 [1991], não paginado)



No espaço de mescla se encontra a relação entre a “rosa” e a “bomba atômica”, devido ao poema de autoria de Vinicius de Moraes (1960), escrito em 1954, musicado por Gerson Conrad, lançado no disco de estreia da banca Secos e Molhados em 1973, e imortalizado na voz de Ney Matogrosso. Arnaldo Antunes regrava a canção e lança no álbum *Assim Assado – Tributo ao Secos e Molhados* em 2003.

Nos espaços de input têm-se de um lado a rosa e os conceitos relacionados como beleza, a cor rosa, delicadeza, espinho e, de outro, a bomba atômica e os conceitos como morte, dor, destruição. São selecionados alguns conceitos de cada espaço de *input* como delicadeza, cor rosa e morte, dor, destruição ao espaço de mescla, em que são combinados para formar um novo conceito: a rosa que provoca a morte e tingue de rosa as feridas abertas de um povo. O povo japonês é representado pela unidade lexical “arroz”, que é a base alimentar daquele povo.

Latour (2012) destaca a importância da relação entre os humanos e os objetos não humanos que influenciam nas relações humanas. O aprofundamento da compreensão da relação entre humanos e não humanos, permite a apreensão das relações sociais. Em última instância, observa-se o embate entre o humano (o corpo) e o não humano (a bomba atômica). A partir dessa mesclagem acessa-se o conflito entre os povos e os embates da própria Segunda Grande guerra. A noção de mesclagem conceitual noção é crucial para o estudo da poética de Arnaldo Antunes que ocorre entre um embate conceitual do humano e do não humano. Em suma, a criatividade do autor pode ser mapeada em termos de metáfora conceitual e mesclagem conceitual produzindo sentidos expressivos renovados que constituem por sua vez o estilo individual do autor.

2 EMBATE CONCEITUAL DO HUMANO E DO NÃO HUMANO

A seleção de poemas reunidos neste estudo foi realizada segundo o embate no campo semântico entre os elementos humanos e não humanos. Cabe ressaltar os poemas em versos livres novos, definidos por Britto (2011) como uma forma liberta da obrigação da adoção de critérios rígidos formais de construção poética, sem, no entanto, aboli-los. O poeta tem a liberdade de estruturar sua obra adotando também os critérios formais de construção composicional, para a construção da expressividade.

Além disso, estão inclusos os poemas que se caracterizam por concisão, economia de palavras, uso de formas gráficas e visuais, que evidenciam o estilo neoconcretista.

No poema intitulado “ela”, publicado no livro *n.d.a.*, o poeta explora uma entidade feminina com força descomunal:

ela é a fome devoradora
ela molha todas as coisas
depois ela seca tudo
e incendeia
ela abre a palma da mão sobre a copa das árvores
quando o sol cai ela fica
cheia
ela chora todos os rios
(ANTUNES, 2010, p.198)³

³ Neste artigo, os poemas foram inseridos fora do corpo do texto, seguindo a apresentação no respectivo livro em que foi publicado.



O pronome nomeia uma entidade feminina, referida como “fome devoradora”. O elemento que possui tal poder aglutinante e que é recorrente no conjunto da obra do poeta é precisamente a água, à qual se somam todas as experiências corporais do ser humano, inserindo o humano na grande rede da natureza e seus processos cíclicos. Nesse sentido, a água e o ser humano, que ocupam espaços distintos de *inputs*, cada um com seus conceitos atrelados mesclam-se conceitualmente (FAUCONNIER; TURNER, 2002).

O sentido é reforçado nos versos seguintes, pois a água, em seu estado líquido, “molha todas as coisas”. E, sendo volátil, evapora, deixando o local propício para o fogo. Em seguida forma nuvens carregadas, que ocasionam relâmpagos capazes de incendiar campos secos. Tal noção é compreendida em: “depois ela seca tudo / e incendeia”. A água, que apresenta a propriedade de mudar de estados, do líquido ao gasoso, do gasoso ao líquido, é vista como uma entidade consciente, dotada de desejo, sendo responsável por molhar os espaços, na forma de chuvas e rios, ao evaporar, pode deixar o ambiente seco e propício ao incêndio.

Em seu estado gasoso, a água torna-se nuvem, estendendo-se sobre áreas verdes, impedindo a incidência dos raios solares diretamente no solo. A água em forma de nuvem produz um gesto afetivo humano em “ela abre a palma da mão sobre a copa das árvores”, produzindo sombras, amenizando as altas temperaturas resultantes da irradiação dos raios solares.

No momento em que o sol se põe, os vapores de água se precipitam na forma de gotas de orvalho arredondadas, que, por sua vez, unem-se formando bolhas maiores e, devido à gravidade, escorrem para a terra. Esta junção das gotas é expressa na escolha do adjetivo “cheia” em “quando o sol cai ela fica / cheia”.

Por fim, o poeta atribui à água a capacidade humana de sentir emoção, pois “ela chora todos os rios”. A água passa por ciclos que se renovam e ajudam a manter seu estoque no globo terrestre, preservando a vida no planeta. A escolha do poeta pela unidade lexical “rio” resulta em efeito expressivo. O ser humano produz lágrimas salgadas, ao passo que o choro, atribuído à entidade nomeada como “ela”, alimenta os rios de água doce, sendo, portanto, potável e capaz de saciar a sede. Assim sendo, o poema estrutura-se também na tensão entre o humano e o não humano.

O poema intitulado “ferida”, publicado no livro *Agora aqui ninguém precisa de si*, é um dístico minimalista no qual observamos os efeitos de genericidade de poesia, pela organização em verbos, e de prosa, pela possibilidade de se apreender um pequeno trecho narrativo:

do tronco da pitangueira florida
a orquídea florindo na ferida
(ANTUNES, 2015, p.113)

Nesse poema, o poeta relaciona duas plantas em específico, a orquídea e a pitangueira, que se encontra lesionada. A noção de “ferida” associada à lesão física possui um sentido dicionarizado como “tudo aquilo que cause mortificação; dor, mágoa” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p.886). A escolha pela unidade lexical “ferida” é expressiva, uma vez que, diferentemente da unidade lexical “cicatriz”, que indica uma lesão fechada, seca e não dolorida, denota algo aberto, pulsante e doloroso. A pitangueira estabelece uma relação com a orquídea justamente por meio da falha que possui em seu tronco.

Em comparação com a pitangueira, que possui um tronco estável, a orquídea, sendo uma variedade epífita, necessita crescer sobre o suporte do tronco de outras árvores, em busca de luz. No poema, há uma relação peculiar entre as plantas, que vai além da descrição usual de mero suporte para obtenção de luz. Os conceitos de pitangueira e de orquídea mesclam-se ao conceito



de humano, situados em espaços distintos de *inputs* (FAUCONNIER; TURNER, 2002). Desse processo, resultam uma pitangueira e uma orquídea com atributos humanos.

A pitangueira está viva e florida, ainda que seu tronco esteja ferido, o que pode indicar o não comprometimento de suas funções, assim como a capacidade humana de autossuperação. A suposta falha no tronco da pitangueira serve de recipiente que aloja a bela e delicada orquídea, também em flor. A relação entre as flores demonstra o companheirismo e a capacidade de transmutar dor em beleza, unindo-as por meio da amizade. A tensão semântica entre o humano e o não humano estrutura a obra minimalista.

A poesia intitulada “isolado”, do livro *algo antigo* (ANTUNES, 2021, p. 102-3) denota o isolamento como um sentimento humano.

Figura 1: isolado

isolado
por um exército de desertos

busco
uma ^bo^rta
aberta

fresta
onde
vaze

sol
ou só
riso

ave
ou a
viso

cor
desco
berta

mas nenhum deles
deserta

Fonte: Antunes (2021, p.103)

Tal sentido se confirma nos primeiros versos da poesia: “isolado/ por um exército de desertos”. Em “exército de desertos”, tem-se, por um lado “exército” e, por outro lado, “desertos”, que ocupam cada um, um espaço de input, que resultam em uma mescla conceitual, por meio de uma combinação expressiva. Os atributos do deserto como sendo o silêncio, a aridez e a secura mesclam-se com os atributos do elemento humano como valores e sentimentos, resultando em um terceiro conceito que explica o ambiente seco, austero e solitário no qual o “eu” se encontra.

O “exército de desertos” possui o sentido no contexto do poema de uma sociedade composta por membros que ao invés de transmitir afetividade e receptividade, acabam por isolar o



“eu”, provocando o sofrimento e a solidão. A aridez e o silêncio dos desertos personificados na sociedade despertam no “eu” um sentimento igualmente árido e solitário.

Nesse ambiente, o “eu” realiza a sua busca por uma saída: “busco/ uma b/p o c/rt/a aberta”. As sobreposições das letras “p” e “b”, e as letras “c” e “r/t” denotam graficamente a mescla conceitual entre “porta” e “boca”, que se encontram em espaços de *inputs* distintos (FAUCONNIER; TURNER, 2002). Como resultado, tem-se a expressividade, por meio da mescla entre o não humano (porta) e o humano (boca). A boca aberta denota a interação e a afetividade ao passo que a porta aberta simboliza a saída do “eu” do ambiente solitário, isolado e silencioso. A boca e a porta abertas são passagens, “frestas”, por onde o “eu” possui acesso ao “riso” e ao sorriso denotado na combinação “só/riso” que resulta em efeito sonoro expressivo. De maneira similar, o “eu” também possui acesso à natureza sinalizada pela presença de “aves” no ambiente. A comunicação e a interação sinalizadas por meio da lexia “aviso” e a imagem da boca aberta são também associadas a um mundo colorido e plural observadas na escolha e combinação lexical em “cor/ desco/berta”. O mundo já não é mais visto como um deserto solitário, silencioso e isolado pelo “eu” que se depara com uma porta/boca aberta. A interação simboliza a humanização da porta e a coisificação da boca para o “eu” que enxerga o “outro” como uma porta para a natureza e uma oportunidade para interação.

No poema intitulado “para não acordar”, do livro *algo antigo* (ANTUNES, 2021, p. 178-9), ocorre a repetição de letras de maneira expressiva evidenciando um estilo neoconcreto arnaldiano:

Figura 2: Para não acordar



“gigaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaante”. O gigante/ sol por sua vez pode ser desperto ao menor barulho.

A figura do gigante adormecido remete o leitor à estória de “João e o pé de feijão”, no qual o personagem principal furta a galinha que põe ovos de ouro enquanto o gigante adormece. Dessa forma, o medo envolvido em torno do fato do gigante despertar na estória repete-se de maneira expressiva no poema. O amanhecer é um fenômeno manifesto em sua grandeza, por meio da animação da natureza atrelada ao humano.

No poema a seguir, intitulado “a fome” (ANTUNES, 2021, p. 89), o poeta retoma o tema abordado no poema *ela* (2010, p. 192), publicado no livro *n.d.a.*

Figura 3: a fome



Fonte: Antunes (2021, p. 89)

O poeta vale-se da disposição espacial das letras sobre o papel para construir o poema que pode ser lido como o verso “a/ fo/me/ me / come/u” na cor cinza, que se sobrepõe ao outro verso “a / fo/ me / me/ co/ meu / e/ eu”, em preto, resultando em estilo neoconcretista. O poema representa graficamente o efeito sonoro do eco por meio da sobreposição de cada palavra do verso. A desagregação vocabular ocasiona a repetição de “me” e “eu”, com cadência de eco, e, enfatiza a questão subjetiva em “fo/me/me/co/meu” e em “co/ meu/ e/ u”.

A fome sendo um sentimento que denota necessidade fisiológica pode ser associada ao *id*, o componente animalesco do *self* descrito por Freud (1990) como o instinto ou pulsão responsável pela sobrevivência. O conceito de fome, por sua vez, se estrutura por meio do conceito de animal/ animalesco, resultando em uma metáfora conceitual (LAKOFF e JOHNSON, 2003 [1980]). A fome se estrutura com o animalesco, caracterizando-se como um instinto ou pulsão.

Sequencialmente, o conceito animalesco inserido na fome ocasiona uma tensão com o próprio eu, considerado humano. Uma vez que a “fome” devora o “eu”, ocorre a mescla entre os conceitos, resultando em um terceiro conceito de um homem dominado pela própria fome, que o consome. Ocorre conseqüentemente a mescla conceitual entre o humano (eu) e o não humano (a fome/ animalesco) entre o “eu” e a própria necessidade (FAUCONNIER; TURNER, 2002). O efeito expressivo resultante é de um monstro que se devora, que se rende à própria necessidade sem controle.

No poema “mãe água”, do livro *algo antigo* (ANTUNES, 2021, p.182-3), o poeta retoma o tema da relação entre o elemento água e a figura da mãe. O título da obra resulta de um processo



composicional. O processo de formação *lexical composicional* caracteriza-se, de acordo com Guilbert (1975, p.222) como “o produto da transformação lexical dos elementos constitutivos autônomos da frase”⁵. A composição, sendo uma redução frasal, pode ser considerada metafórica, podendo vir aliada à metonímia em textos literários. Acerca do processo composicional, Cardoso (2015, p.111) explica o imbricamento com a sintaxe e a semântica:

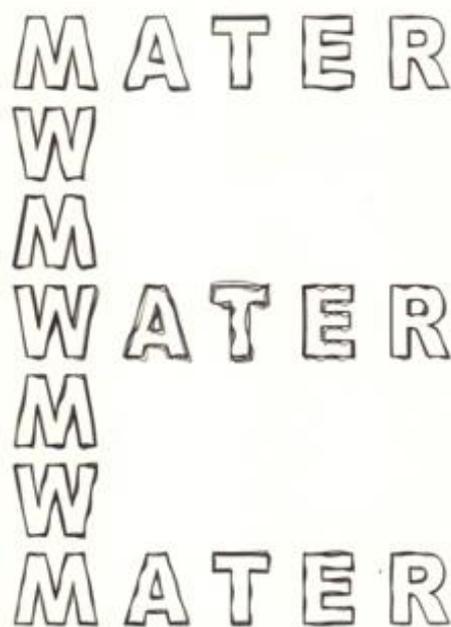
A composição resulta da redução de uma frase de base em que os dois membros do vocábulo composto aparecem sob a forma de elementos da relação predicativa-sujeito ou predicado. Se o sujeito não está representado no composto criado ele se encontra implicitamente. Pelo fato de os compostos passarem por uma transformação, seus elementos não são unidos apenas por espécies de vocábulos, ou seja, existe por trás da composição um impulso da sintaxe e da semântica.

As estruturas composicionais variam segundo a relação estabelecida pelas suas partes constituintes, podendo haver entre elas subordinação ou coordenação. No caso da composição subordinada, Alves (2007, p. 41) ressalta a estrutura determinante/determinado ou determinado/determinante, sendo que “a base determinada constitui um elemento genérico, ao qual o determinante acresce uma especificação, característica da classe adjetival”. As estruturas comuns para a composição determinado/determinante são “(substantivo + substantivo); (substantivo + adjetivo), (substantivo + preposição + substantivo)” (CARDOSO, 2015, p.111).

Nos casos nos quais os elementos da composição se relacionam por coordenação, as bases compartilham a mesma classe gramatical, assevera Alves (2007, p.45). Segundo Cardoso (2015, p.111), as combinações mais frequentes são (adjetivo + adjetivo), (substantivo + substantivo) e (verbo + verbo). Em ocorrências do fenômeno composição em textos literários, as possibilidades são expandidas uma vez que podem ser lidas tanto como fenômenos relacionados por subordinação, sendo a “mãe” fluida como a “água”, ou a “água” vista como elemento maternal e gerador de vida, assim como por coordenação “mãe água” a “mãe” que também é “água”, a “água” que é também “mãe”:

Figura 4: mãe água

⁵ Original em francês: “le produit de la transformation lexicale d’éléments constituants autonomes de la phrase”. (GUILBERT, 1975, p.222)



Fonte: Antunes (2021, p. 183)

O poema resulta da combinação entre a palavra em latim “mater” e a palavra em língua inglesa “water”. A arte possibilita a leitura alternada das unidades lexicais “water”, em língua inglesa, com o sentido de “água”, e “mater”, de origem latina, incorporada ao vernáculo com o sentido de “mãe” (HOUAISS; VILLAR, 2009). Tais unidades lexicais, estruturadas material e visualmente, alternam-se e estabelecem o ritmo através da semelhança sonora e sentidos diferentes. O estrangeirismo assume uma função expressiva no contexto da obra mencionada. “Water” (água em inglês) mescla-se conceitualmente com “mater” (mãe) resultando em um terceiro conceito (FAUCONNIER; TURNER, 2002). A água é mãe e a mãe é água. Os dois elementos humano e não humano combinados passam a se referir ao que gera a vida no planeta. O título do poema em português “mãe água” reflete a mescla conceitual, a figura, no entanto, não se confunde com a lexia “mãe d’água” com o sentido de sereia que seduz os homens desavisados. A mãe água é resultante da criatividade do poeta Arnaldo Antunes.

Os poemas reunidos neste estudo exemplificam o estilo poético de Arnaldo Antunes. Seu estilo congrega pelo menos escolha de duas formas genéricas, o poema em versos livres novos e o poema de veia neoconcreta e variados recursos expressivos vistos anteriormente.

CONCLUSÃO

Arnaldo Antunes realiza experimentações em poemas em versos livres novos, segundo a concepção de Britto (2011). Tais experimentações constam nos livros *n. d. a.* (2010) e *Agora aqui ninguém precisa de si* (2015) e *algo antigo* (2021), que serviram de corpora para o estudo. O estudo foi centrado no tema das tensões semânticas em torno do “humano” e “não humano”.

O estudo dos sentidos foi pautado nas transformações ocorridas no campo semântico. Os casos que apresentaram mais complexidade foram estudados através da noção de metáforas conceituais, segundo estudos de Lakoff e Johnson e mesclagens conceituais, de acordo com Fauconnier e Turner.



Uma vez que o estudo se centrou em torno de um tema, ficou evidente que o poeta se expressa por meio de escolhas e combinações lexicais atreladas aos gêneros poemas em versos livres novos e os poemas neoconcretos. O estilo do poeta pautou-se no uso da linguagem concisa, da distribuição de letras sobre a página enquanto recurso visual, e na escolha de itens lexicais, baseada na semelhança sonora. O poeta ainda explora a repetição de letras como recurso expressivo, vistas em “para não acordar”, assim como a desagregação vocabular inserindo novos sentidos dentro das palavras como vistas em “isolado” e “a fome”. E, ainda se vale do próprio recurso da língua como a composição observada em “mãe água” de maneira expressiva. Portanto, conclui-se que o poeta de maneira criativa expressa, de variadas maneiras, o tema relacionado à tensão dos elementos humanos e não humanos.

Há ainda inúmeras possibilidades de estudo das poesias de Arnaldo Antunes que não foram incluídas neste artigo como a recorrência da espacialidade e a questão do “eu”, estruturados pela relação entre a natureza e os sentimentos, que podem ser tema das próximas pesquisas.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Arnaldo. **Agora Aqui Ninguém Precisa de Si**. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

ANTUNES, Arnaldo. **Algo antigo**. São Paulo: Companhia de Letras, 2021.

ANTUNES, Arnaldo. **N. d. a.** São Paulo: Iluminuras, 2010.

ANTUNES, Arnaldo. **Psia**. São Paulo: Expressão [1986]; Iluminuras, 2013 [1991], não paginado.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Paulo Bezerra da edição russa organizada por Serguei Botcharov. Rio de Janeiro: Editora 34, 2016 [1952-1953].

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas na poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 345 p., 1981.

BALLY, Charles. **Traité de stylistique française**. 3. ed. Paris-Genebra, Klincksieck- Georg, 1951.

BARBOSA, Maria Aparecida. **Léxico, produção e criatividade: processos de neologismo**. São Paulo: Global, 1981.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1970.

BRITTO, Paulo Henriques. Para uma tipologia do verso livre em português e inglês. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 19, p. 127 – 144, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. “Da razão antropofágica: Diálogo e diferença na Cultura Brasileira”. In: CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas: Ensaios de Teoria e Crítica literária**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992, p. 231-255.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira: Modernismo**. III. São Paulo: DIFEL, 1981.

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



CARDOSO, Elis de Almeida. Composição, In: RODRIGUES, Angela; ALVES, Ieda Maria. **A Construção Morfológica da Palavra; Gramática do Português Culto Falado no Brasil**. São Paulo: Contexto, p. 111-122, 2015, p. 111-22.

FAUCONNIER, Gilles, TURNER, Mark. **The way we think: conceptual blending and the mind's hidden complexities**. New York: Best Books, 2002.

FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. v. 19. Rio de Janeiro: Imago, 1990

GUILBERT, Louis. **La créativité lexicale**. Paris: Larousse, 1975.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Instituto Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metaphors we live by**. London: U. of Chicago Press, 2003 [1980].

LATOURE, Bruno. A Terceira Fonte de Incerteza: Os Objetos Também Agem. In: LATOUR, Bruno. **Reagregando o social: Uma introdução à Teoria do Ator-Red**. Trad. De Gilson César Cardoso de Sousa. Salvador, Bauru: EDUFBA - EDUSC, 2012, p. 97-128.

LOTMAN, Iouri. **La structure du texte artistiques**. Tradução de Henri Meschonnic. Paris: Éditions Gallimard, 1973.

LOTMAN, Yuri. Introdução. In: LOTMAN, Yuri. **Estética e semiótica do cinema**. Lisboa: Editorial estampa, 1978, p. 9-23.

LOTMAN, Yuri. **Universe of the mind: a semiotic theory of culture**. London: I. B. Tauris co Ltd., 1990.

MORAES, Vinícius De. **Antologia Poética**. Rio De Janeiro: Editora Do Autor, 1960.

RIFFATERRE, Michael. **Estilística estrutural**. Tradução de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.

SPITZER, Leo. Linguistics and literary history. In: SPITZER, Leo. **Linguistics and literary history: essays in stylistics**. Princeton (NJ): Princeton University Press, p. 1-29, 1962 [1948].

SPITZER, Leo. **Três poemas sobre o êxtase: John Donne, San Juan de la Cruz, Richard Wagner**. Trad. de Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 [1962].

TAKAKURA, Sandra Mina. **A Arte Multissemiótica de Arnaldo Antunes: Breves Reflexões acerca do Estilo**. Lisboa: Lisbon Press, 2021.