

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ANA PAULA CASTRO SILVA

CALEIDOSCÓPIO LITERÁRIO
(O empalavrimento do mundo na contística de Erasmo Linhares)

Manaus/AM
2025

ANA PAULA CASTRO SILVA

CALEIDOSCÓPIO LITERÁRIO

(O empalavramento do mundo na contística de Erasmo Linhares)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas, como requisito obrigatório para a obtenção do título de Mestra em Letras pelo referido Programa.

Orientador: Dr. Carlos Antônio Magalhães Guedelha.

Manaus/AM
2025

Ficha Catalográfica

Elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

-
- S586c Silva, Ana Paula Castro
Caleidoscópio literário - o empalvramento do mundo na contística de
Erasmus Linhares / Ana Paula Castro Silva. - 2025.
108 f. ; 31 cm.
- Orientador(a): Carlos Antônio Magalhães Guedelha.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Amazonas, Instituto de
Ciências Humanas e Letras, Curso de Letras, Universidade Federal do
Amazonas, 2025.
1. Contística. 2. Análise crítica da narrativa. 3. Empalvramento do
mundo. 4. Metáfora. 5. Caleidoscópio. I. Guedelha, Carlos Antônio
Magalhães. II. Universidade Federal do Amazonas. Instituto de Ciências
Humanas e Letras. Curso de Letras. III. Título
-

Aos meus pais, Rosenei e Paulo, amor incondicional, meu alicerce, minha inspiração.

AGRADECIMENTOS

A Deus, primeiramente, por sua infinita graça e misericórdia, sem a qual não seria capaz de viver neste mundo. A Ele a honra e a glória;

À minha amada mãe, Rosenei de Castro Silva, minha maior referência, quem me ensinou as primeiras letras. Em meio aos sacrifícios da vida, esteve comigo com seu apoio incansável e incentivo. Seu amor, seus ensinamentos e sua força me moldaram de maneiras que palavras não conseguem descrever. Obrigada por me ensinar sobre a vida e por ser minha inspiração;

Ao meu pai, Paulo César Mendonça da Silva, meu amigo e conselheiro, que me ensinou a importância dos estudos e me ofereceu palavras de consolo em meio à caminhada. Sua existência é essencial para minha vida. Sou grata por tudo o que já fizeste por mim;

Ao meu irmão, Tiago Castro Silva. Seu encorajamento, amizade e confiança foram essenciais na minha caminhada;

Ao meu orientador, professor Doutor Carlos Guedelha, cuja orientação e sabedoria foram fundamentais para a realização deste trabalho. Agradeço por me ensinar sobre literatura, linguagem e sobre a vida de forma majestosa. Obrigada por me direcionar e me tranquilizar nesta caminhada acadêmica. Obrigada por ser minha maior referência;

À Universidade Federal do Amazonas – Ufam, pela oportunidade de acessar o conhecimento científico;

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFAM – PPGL, pela oportunidade de experimentar novas descobertas;

À coordenação e aos professores do PPGL, que contribuíram para minha formação;

Aos professores doutores Fabrício Magalhães de Souza e Sideny Pereira de Paula pelas orientações, correções e palavras de incentivo na qualificação e na defesa;

Aos meus colegas de curso, Julia Lima, Patrícia Vaz, Raquel Martins e Luiz Carlos Feijão, pesquisadores de grande valor.

“A linguagem em sua condição cotidiana é muito batida e sem autenticidade, e apenas usando de violência contra ela é possível que se torne flexível o suficiente para refletir nossa experiência.”

(Eagleton, 2019, p. 133)

RESUMO

O objetivo geral desta pesquisa foi analisar como se dá o empalavramento do mundo e das relações humanas - sociais e existenciais - nos contos do livro *O tocador de Charamela*, de Erasmo Linhares. Assumimos que *O Tocador de charamela* é um caleidoscópio dos acontecimentos da vida, uma vez que apresenta várias faces do cotidiano, do mais real ao inverossímil. Como um caleidoscópio, o livro apresenta várias imagens, as quais foram analisadas nesta dissertação, como segue: primeiramente as imagens da metaforização das angústias existenciais e sociais, tendo como base a abordagem clássica da metáfora e a teoria da metáfora conceptual, com vistas a examinar as metáforas que recriam as angústias existenciais e sociais das personagens; em seguida, as imagens da carnavalização da memória e da história, a partir do conceito bakhtiniano de carnavalização literária; na sequência, as imagens da enunciação dramática da realidade, vinculadas aos princípios basilares da análise crítica da narrativa, dando especial relevo à contística, quanto ao conceito de empalavramento estético do mundo e outros tópicos relevantes de narratologia, como a performance narrativa, o discurso persuasivo, a enunciação alegórica e as narrativas de pesadelo; por fim, as imagens da ficção como a construção de uma certa maneira de enxergar, que retomam postulados teóricos relativos à estética da recepção, que faz avultar a importância do leitor no processo de significação de uma obra literária. As análises desenvolvidas nos levam a conhecer a multiplicidade de questões humanas existenciais e sociais empacotadas nas metáforas de Erasmo Linhares como estratégias seminais de empalavramento da vida no mundo moderno.

Palavras-chave: Contística. Análise crítica da narrativa. Empalavramento do mundo. Metáfora. Caleidoscópio.

RESUMEN

El objetivo general de esta investigación fue analizar cómo el mundo y las relaciones humanas - sociales como existenciales - son convertido en palabras en los cuentos del libro *O tocador de Charamela*, de Erasmo Linhares. Aceptamos que *O tocador de Charamela* es un caleidoscopio de los acontecimientos de la vida, ya que presenta diversas facetas de la vida cotidiana, desde las más reales hasta las más increíbles. Como un caleidoscopio, el libro presenta diversas imágenes, que han sido analizadas en esta disertación, de la siguiente manera: en primer lugar, las imágenes de la metaforización de las angustias existenciales y sociales, basadas en el enfoque clásico de la metáfora y en la teoría de la metáfora conceptual, con el fin de examinar las metáforas que recrean las angustias existenciales y sociales de los personajes; a continuación, las imágenes de la carnavalización de la memoria y de la historia, basadas en el concepto bajtiniano de carnavalización literaria; a continuación, las imágenes de la enunciación dramática de la realidad, vinculadas a los principios básicos del análisis crítico de la narrativa, con especial énfasis en el cuento, en lo que respecta al concepto de ficcionalización estética del mundo y a otros temas relevantes de la narratología, como la performance narrativa, el discurso persuasivo, la enunciación alegórica y los relatos de pesadilla; por último, las imágenes de la ficción como construcción de un determinado modo de ver, que retoman postulados teóricos relativos a la estética de la recepción, que subraya la importancia del lector en el proceso de significación de una obra literaria. Los análisis realizados nos llevan a descubrir la multiplicidad de cuestiones humanas existenciales y sociales traducidas en las metáforas de Erasmo Linhares como estrategias seminales para dar sentido a la vida en el mundo moderno.

Palabras clave: Estudio del cuento. Análisis crítico de la narrativa. Ficcionalización del mundo. Metáfora. Caleidoscopio.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: AS MÚLTIPLAS FACES DE UM CALEIDOSCÓPIO.....	8
CAPÍTULO 1:	
PRIMEIRA IMAGEM - METAFORIZAÇÃO DAS ANGÚSTIAS EXISTENCIAIS E SOCIAIS	14
1.1 Perscrutando metáforas com a lente aristotélica	14
1.1.1 O comendador: os dois lados conflitantes de uma moeda humana	20
1.1.2 Outras considerações	20
1.2 O tocador de charamela: esquadrinhando metáforas com a lupa de Lakoff e Johnson.....	23
1.2.1 Um homem e sua charamelização	26
1.2.2 Outras considerações.....	32
1.3 O mundo traduzido em metáforas	34
CAPÍTULO 2:	
SEGUNDA IMAGEM - CARNAVALIZAÇÃO DA MEMÓRIA E DA HISTÓRIA	35
2.1 Literatura e história	35
2.2 “Jogo de dados”: a crítica no lúdico	37
2.3 Carnavalização literária	40
2.4. Tecituras intertextuais: a memória da Literatura	46
2.5. A simbologia do jogo	51
CAPÍTULO 3:	
TERCEIRA IMAGEM - ENUNCIÇÃO DRAMÁTICA DA REALIDADE	56
3.1. Performance narrativa em “Tio Antunes”	56
3.2. O discurso persuasivo em “Zeca-Dama”	62
3.2.1. Elementos de persuasão discursiva	63
3.2.2. Persuasão e atos de fala	69
3.3. Enunciação alegórica e narrativa de pesadelo em “Pássaros de gelo”	72
CAPÍTULO 4:	
TERCEIRA IMAGEM - A FICÇÃO COMO A CONSTRUÇÃO DE UMA CERTA MANEIRA DE ENXERGAR.....	82
4.1 As metáforas da ficção como um bosque e da obra aberta	82
4.2 Bosque da ficção de Erasmo Linhares: <i>quo vadis?</i>	89
4.2.1 Sob a copa de uma árvore frondosa.....	89
4.2.2 Cenário (im)prováveis no bosque	92
4.2.3 Devaneio e ironia no bosque	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS: O LEITOR EM UM JOGO DE ESPELHOS	102
REFERÊNCIAS	105

INTRODUÇÃO: AS MÚLTIPLAS FACES DE UM CALEIDOSCÓPIO

Metáforas que recriam as contingências humanas é uma expressão que pode ser aplicada à contística de Erasmo do Amaral Linhares. Nascido em 2 de junho de 1934, no município de Coari, Estado do Amazonas, graduou-se em Comunicação Social pela Universidade do Amazonas. O “Homem do Rádio”, assim nomeado por Luiz Ruas no livro *O Tocador de Charamela* (1979), Linhares dedicou-se principalmente ao radialismo durante sua carreira profissional. Trabalhou como diretor artístico da Rádio Rio Mar, em Manaus, mas também atuou como jornalista e trabalhou como professor universitário da Universidade do Amazonas (atual UFAM). Foi membro do Clube da Madrugada, agremiação fundada em 1954 por escritores e artistas que pretendiam promover mudanças no âmbito da literatura amazonense e atuaram de forma relevante durante os anos da ditadura militar no Brasil. Erasmo Linhares foi um dos escritores de destaque do movimento Madrugada, ao atuar como contista e como contestador do regime de exceção, e assim contribuir decisivamente para a formação literária e político-social no Estado do Amazonas.

Luiz Ruas, um dos fundadores do Clube da Madrugada, ressalta que o trabalho de Erasmo Linhares na Rádio Rio Mar, durante vinte cinco anos, foi marcado por “esforço constante e sincero de oferecer um serviço cuja meta principal é a valorização do homem amazônico” (Ruas in: Linhares, 1995, p. 14). Desse modo, estava evidenciando o desenvolvimento do ser humano, isto é, seus limites, suas propensões e seus processos de construção. Linhares publicou seus contos em jornais da cidade de Manaus, com temas políticos e sociais que eram veiculados ao público por meio dos programas da Rádio Rio Mar. Publicou também dois livros de contos: *O Tocador de Charamela* (1979) e *O navio e outras estórias* (1997). O primeiro livro é o objeto de investigação desta pesquisa, especialmente a terceira edição, de 2005, pela Editora Valer.

O livro *O tocador de charamela* surgiu na minha caminhada acadêmica em 2019, na disciplina de Literatura Amazonense no curso de Graduação em Letras na Universidade Federal do Amazonas. No decorrer das aulas, conheci o universo da Literatura do Amazonas e sua importância carregada de simbolismos, pertencimento e cultura. Este foi o ponto de partida que me trouxe até a escrita deste texto. No período pandêmico, em meio ao caos na saúde pública, pânico, incertezas e desesperança no período de isolamento social, foi na leitura dos contos de *O Tocador de charamela* que encontrei outros caminhos na incansável reflexão sobre as amarras do cotidiano. Assim, a leitura dos contos de Linhares me

atravessou, por retratar questões humanas em contextos improváveis mas verossímeis, despertar o interesse pelo olhar poético sobre o cotidiano, provocar indagações sobre as eventualidades da vida e revelar como somos desatentos àquilo que é poético e confrontador.

O Tocador de Charamela (2005) apresenta a seguinte estrutura: uma trilogia inicial, intitulada “Jogos de dados”, cujas narrativas tematizam o cerceamento das liberdades individuais no país pelo regime ditatorial, e uma trilogia final, nomeada “Três estórias da terra”, em que a ambientação são os seringais amazônicos, cujos flagrantes são captados por um narrador crítico e irônico. Entre essas duas trilogias distribuem-se onze contos de temáticas diversas que, de alguma forma, exploram conflitos constituintes das relações humanas e da condição existencial das personagens. Nessas narrativas, temos um “vasto painel no qual se harmonizam os tons e os meios-tons dos mais estranhos tipos e das mais diversificadas personalidades e situações” (Ruas in: Linhares, 1995, p. 4).

Linhares salienta que o significado da palavra “charamela” do título do livro remonta ao sentido de “[...] charanga (orquestra mais ou menos desafinada)” (Linhares, 2005, p. 25), entre as diversas acepções que o vocábulo pode ter. No prefácio que fez à primeira edição do livro, o poeta Luiz Ruas explicita que Linhares, em que pese a sua notável competência no manejo das técnicas narrativas, era acometido por um excessivo sentimento de modéstia, uma humildade emblemática, fato que fez adiar a publicação de seu primeiro livro de contos, apesar de já ter cultivado a contística por alguns anos, publicando esparsamente em jornais. Ainda segundo Luiz Ruas, foi essa incurável modéstia que levou Linhares a praticamente se desculpar ao leitor, pelo fato de colocar em suas mãos um livro desafinado, tal qual uma charamela, cujo som estridente incomoda os ouvidos.

De acordo com Ruas, o autor não tem razão em sua autoavaliação negativa como contista, porque *O Tocador de charamela* “ao contrário, é um livro muito bem afinado. Esta afinação se confirma a começar pela unidade estrutural do livro como um todo” (Ruas in: Linhares, 1975, p. 6). Na apresentação da terceira edição do livro, o pesquisador Tenório Telles endossa a argumentação de Luiz Ruas, ao sublinhar que *O Tocador de charamela* “não é uma mera reunião de contos. Possui uma arquitetura interior. Constitui um todo aparentemente desarticulado, mas orgânico, expressivo das diversas margens e estágios da vida” (Telles in: Linhares, 2005, p. 17). Telles destaca que a obra de Linhares se ergueu à margem do Clube da Madrugada, que já entrava em fase de esgotamento, como “testemunho vívido dos dramas, das angústias e esperanças do ser humano. A temática recorrente de seus contos é a vida, o homem em face de seu destino, a precariedade do cotidiano, sua insignificância, a solidão, o sentido da liberdade, o mundo e seus mistérios” (Telles in:

Linhares, 2005, p, 13). Ou seja, são as contingências da humanidade que preenchem as linhas e entrelinhas de seu discurso ficcional.

Esse filão foi explorado, no âmbito da pesquisa universitária, pelo pesquisador Raimundo Nonato França Fonseca, que elaborou um estudo acurado e escreveu a dissertação de mestrado intitulada *Alegorias da condição humana*, pela Universidade Federal do Amazonas, no ano de 2002. A condição humana é realmente transposta para as páginas do livro, por meio de alegorias bem elaboradas pelo artista da palavra. Fazendo alusão ao termo “charamela” a partir do livro, Fonseca (2002) destaca que é possível identificar na obra três tipos de charamela: a *charamela-instrumento*, caracterizada pela desarmonia em relação à orquestra de que participa; a *charamela-humanidade*, que é uma orquestra mais ou menos desafinada, consequência das desarmonias humanas; e a *charamela-obra*, afinadíssima, que “pela intervenção do narrador, converte as muitas desarmonias em um todo harmônico e coeso” (Fonseca, 2002, p. 95).

Os relatos sobre a perplexidade da sociedade diante da ditadura militar na trilogia inicial, “Jogos de dados”, demonstra como o artista delinea as influências da sua época por meio do discurso ficcional, enquanto a trilogia final “Três estórias da terra” discorre sobre os flagrantos dos seringais da Amazônia. É por meio de construções metafóricas e poéticas que percebemos a transfiguração da realidade. No prefácio do livro, Tenório Telles afirma que:

É um plano habitado por personagens díspares, transfiguração da vida. Ao nos aventurarmos pela geografia desse mundo criado pela ficção, é inevitável o fascínio pelos pássaros de gelo; o encontro com Zacarias, o tocador de charamela; o encantamento com a nobreza de Donã Morales; a compaixão pelas humilhações e sofrimentos vividos por Tampinha; o sentimento de solidariedade; a compreensão com Acácio, seu sonho de ser um homem importante; a ternura com os encantos de Arduene; a dor pelo sofrer resignado de índia Mura à espera do filho que não voltará; o espanto com o fantasmagórico Primo Basílio; a repulsa pela vida criminoso e hipócrita do Comendador (Telles, in: Linhares, 2005, p. 17).

Trata-se de uma produção que testemunha a vivacidade da angústia e dramas humanos, a incerteza e insegurança frente ao destino, reflexões sobre a solidão que atravessa a existência do ser humano. Conhecer essa obra e tantas outras pertencentes à literatura do Amazonas, de forma mais profunda e teórica, ressignificou minha percepção da Literatura e me impulsionou para o âmbito profissional, uma vez que há uma precariedade quanto ao ensino da Literatura do Amazonas na educação básica. Desse modo, obras da Literatura do Amazonas tornaram-se o meu interesse de estudo, o meu lugar de reflexão, por vezes de inquietude, mas também de fruição e trabalho.

Especificamente quanto ao meu objeto de estudo, a contística de Erasmo Linhares, elaborei, como ponto de partida, os seguintes problemas de pesquisa, norteadores das reflexões: que recursos linguísticos e estéticos Erasmo Linhares utiliza, nas narrativas de *O tocador de charamela*, para proceder ao empalavramento do mundo? Como esses recursos ficcionais contribuem para a recriação das relações humanas, sociais e existenciais, de que trata essa obra?

O objetivo geral da pesquisa foi analisar como se dá o empalavramento do mundo e das relações humanas - sociais e existenciais - nos contos de *O tocador de Charamela*. No que diz respeito aos objetivos específicos, o estudo buscou mapear e analisar as metáforas elaboradas pelo autor em seu ofício de reinvenção da realidade e das contingências da condição humana, à luz das teorias do discurso metafórico, especialmente a abordagem clássica e a teoria da metáfora conceptual; discutir os conceitos de intertextualidade, dialogismo e carnavalização literária, como elementos de ficcionalização, explorando também a simbologia do jogo ficcional; discorrer sobre os princípios basilares da análise crítica da narrativa, dando especial relevo à contística, quanto ao conceito de empalavramento estético do mundo e outros tópicos relevantes de narratologia, como a performance narrativa, o discurso persuasivo, a enunciação alegórica e as narrativas de pesadelo; por meio das metáforas da ficção como um “bosque” e da obra “aberta”, dimensionar o alcance da estética da recepção, no sentido de evidenciar a importância do leitor no processo de significação de uma obra literária. Cada objetivo específico serviu de matriz para a elaboração de um dos capítulos da dissertação, com um escopo teórico próprio, com autores e textos essenciais para dar cientificidade às respectivas análises. Dessa forma, cada capítulo traz o seu próprio embasamento, e ao fim o conjunto formado por todos estabelece um vasto painel de cientificidade e suporte teórico.

O percurso metodológico da pesquisa se deu por meio da pesquisa bibliográfica, portanto de natureza qualitativa, uma vez que todos os dados para análise foram obtidos por meio de livros e outras mídias digitais, não havendo pesquisa de campo ou de outra natureza diferente da bibliográfica. Metodologicamente, construí um quadro teórico sobre a partir das definições dos objetivos específicos. Ato contínuo, procedi à leitura de *O tocador de charamela* à luz dos conceitos movimentados no quadro teórico. Desse modo, a dissertação foi aos poucos tomando forma, até esta versão final com as análises organizadas em quatro capítulos, além da introdução e das considerações finais.

Na definição dos títulos dos capítulos, levei em consideração a seguinte proposição de Tenório Telles, quando considera que *O Tocador de charamela*:

O tocador de charamela é uma obra preñe de ressonâncias humanas, **caleidoscópio de acontecimentos, cenas esmaecidas do cotidiano, existências estioladas pela insignificância**. A segunda parte do livro é expressiva desse mundo arruinado, de vidas flutuantes, tragadas pelo absurdo, perpassado de ocorrências insólitas, fantásticas” (Telles in: Linhares, 2005, p. 19 – negrito meu).

Como vemos, Telles elabora a metáfora do livro como um “caleidoscópio” de eventos do cotidiano. Segundo o dicionário on-line *Priberam*, caleidoscópio significa “Aparelho óptico formado por um tubo de cartão ou de metal, com pequenos fragmentos de vidro colorido que se refletem em pequenos espelhos inclinados, apresentando, a cada movimento, combinações simétricas, variadas e de belas cores; sucessão vertiginosa rápida, com sensações de cores variadas”. Ou seja, é um reflexo em pequenos espelhos inclinados que apresentam, a cada movimento, combinações variadas e agradáveis de efeito visual. É um aparelho usado para obtenção de imagens através de espelhos inclinados em determinado ângulo.

A origem da palavra caleidoscópio é dada por *kalos*, que significa “beleza” ou “bonito”, aglutinado com *eidós*, que tem o sentido de “imagem” ou “forma”. O radical *scópio* também entra na composição da palavra, e significa “olhar” (para), ou então apenas “observar”. Assim, entende-se que o caleidoscópio apresenta diversas imagens coloridas e em constantes movimentos, há harmonia entre os elementos díspares, é agradável aos sentidos e principalmente aos olhos (Caleidoscópio [...], 1998).

Assim sendo, o livro *O Tocador de charamela* é um caleidoscópio dos acontecimentos da vida. Apresenta várias faces do cotidiano, do mais real ao inverossímil. Como um caleidoscópio, o livro apresenta várias imagens. Tais imagens foram analisadas nesta dissertação. Em sua nomeação, os capítulos foram metaforizados como “imagens” oriundas desse caleidoscópio “de acontecimentos, cenas esmaecidas do cotidiano, existências estioladas pela insignificância”, como segue:

O primeiro capítulo, que traz como título “Primeira imagem - metaforização das angústias existenciais e sociais”, analisa as principais metáforas elaboradas por Linhares para promover reflexões sobre as angústias existenciais e sociais, principalmente nos contos “O Comendador” e “O Tocador de Charamela”, utilizando como base teórica princípios da abordagem clássica da metáfora, estabelecida por Aristóteles, e da teoria da metáfora conceitual, proposta por George Lakoff e Mark Johnson.

O segundo capítulo, intitulado “Segunda imagem - carnavalização da memória e da história”, analisa os contos da trilogia “Jogos de dados” a partir dos conceitos bakhtinianos

de dialogismo, polifonia e carnavalização literária como elementos de empalavramento da história dos conflitos humanos relacionados à ditadura militar brasileira, levando em conta os escritos de Mikhail Bakhtin, com *Marxismo e filosofia da linguagem* (2006), *Estética da criação verbal* (1997), e *Problemas na poética de Dostoievski* (2018), além do princípio da intertextualidade, de Julia Kristeva em *A revolução da linguagem poética* (1974).

O terceiro capítulo, nomeado “Terceira imagem - a Enunciação dramática da realidade”, está relacionado aos princípios basilares da análise crítica da narrativa, dando especial relevo à contística, quanto ao conceito de empalavramento estético do mundo e outros tópicos relevantes de narratologia, tais como os apresentam Luiz Gonzaga Motta em *Análise crítica da narrativa* (2013) aplicados à leitura das narrativas de *O tocador de charamela* (2005). Discorro especialmente sobre a performance narrativa, o discurso persuasivo, a enunciação alegórica e as narrativas de pesadelo.

O quarto capítulo, denominado “Quarta imagem - a ficção como construção de uma certa maneira de enxergar”, retoma os postulados teóricos de Terry Eagleton em *Como ler literatura* (2019), e de Umberto Eco em *Seis passeios pelo bosque da ficção* (1994) e *Obra aberta* (2013), somados a outros pesquisadores, no que diz respeito à estética da recepção, que faz avultar a importância do leitor no processo de significação de uma obra literária e mostrar as estratégias observáveis na contística de Erasmo Linhares quanto ao agenciamento do leitor como parceiro das tramas enunciativas. Exploro as metáforas da ficção como um “bosque” e da obra “aberta”.

Acrescidos à Introdução (As múltiplas faces de um caleidoscópio) e às Considerações finais (O leitor em um jogo de espelhos), as análises apresentadas nos capítulos nos levam a conhecer a multiplicidade de questões humanas existenciais e sociais empacotadas nas metáforas de Erasmo Linhares como estratégias seminais de empalavramento da vida no mundo moderno.

CAPÍTULO 1

PRIMEIRA IMAGEM - METAFORIZAÇÃO DAS ANGÚSTIAS EXISTENCIAIS E SOCIAIS

O crítico Arthur Engrácio, em *Antologia do novo conto amazonense*, menciona a produção de Erasmo Linhares, destacando sua preocupação com o aspecto social: “Os contos de Erasmo Linhares destacam-se pelo humanismo de que se impregnam e sua tônica é sempre o sofrimento, a dor, a angústia, a miséria que envolve a criatura humana e a transformam em um objeto de nossa compaixão” (Engrácio, 2005, p. 71). Assim, os aspectos da sua contística abordam “os dramas do cotidiano” que são nutridos pela memória e a observação da sociedade, demonstrando que podem ser metaforizados e reinventados pela linguagem. Subjaz à obra a tríplice metáfora apontada por Fonseca (2002), que traça um percurso de sentido que nasce com um instrumento desafinado por natureza, cria vinculação com uma humanidade congenitamente desafinada e se fecha com uma obra que consegue o feito de harmonizar o caos.

Há muitas metáforas no livro de Linhares. Por meio delas experienciamos a reinvenção das contingências humanas (Fonseca, 2002). Tais metáforas permitem compreender os múltiplos eventos da vida cotidiana e possibilitam reflexões sobre a vida e a arte literária. Neste capítulo, analiso as principais metáforas elaboradas por Linhares para promover reflexões sobre as angústias existenciais e sociais, principalmente nos contos *O Comendador* e *O Tocador de Charamela*. Utilizo como base teórica princípios da abordagem clássica da metáfora, estabelecida por Aristóteles, e da teoria da metáfora conceitual, proposta por George Lakoff e Mark Johnson.

1.1 Perscrutando metáforas com a lente aristotélica

Aristóteles foi o pioneiro dos estudos metafóricos, pois o conceito mais antigo sobre metáfora foi definido pelo filósofo, nos livros *Retórica* e *Poética*. Segundo Aristóteles, a metáfora é a utilização do nome de uma coisa para designar outra. Na retórica, o autor a define como elemento de persuasão, já na poética, utiliza como mecanismo criação e de produção da mimese, a recriação da realidade.

Na *Arte Retórica*, Aristóteles concebe a metáfora em quatro tipos, como de gênero para espécie, da espécie para o gênero, da espécie para espécie e por analogia entre os termos, enfatizando que “das quatro espécies de metáforas, apreciamos sobretudo as que se baseiam

na analogia” (Aristóteles, Retórica, III-X, VII). A metáfora como analogia propicia a substituição de um termo por outro em sentido figurado. A partir dessas considerações, Aristóteles prescreve que a metáfora consiste em dizer uma coisa em termo de outra (Aristóteles, 2002). Assim, ele localiza a metáfora no âmbito da linguagem e a situa no domínio da linguagem trópica (figura de linguagem). Um exemplo desse processo, encontramos no conto “Arduene”. O narrador se refere a uma personagem que tinha “**o coração roído pela traça da inveja**”¹ (Linhares, 2005, p. 85). Evidentemente o leitor percebe, quando acessa essa imagem na narrativa, que o narrador lançou mão de uma linguagem figurada, operada na substituição de termos: a inveja aparece caracterizada como uma traça que, de certa forma, rói o coração dessa personagem angustiada.

O pesquisador Carlos Guedelha (2013, p. 24) compreende “a teoria aristotélica da metáfora como um recurso linguístico substitutivo, em que o uso de um termo em lugar de outro acarreta a transferência de sentido de uma coisa para outra”. Conforme o pesquisador, a metáfora pode ser empregada como uma substituição de uma palavra por outra em sentido figurado. Tal transposição de sentidos das palavras é um recurso estilístico a fim de embelezar a linguagem, o que lhe confere um aspecto insólito, nomeado por Aristóteles, metaforicamente, como “ar estrangeiro” da metáfora: “igualmente as diversas impressões que os homens experimentam perante os estrangeiros, importa dar ao estilo um ar estrangeiro, uma vez que os homens admiram o que vem de longe e que essa admiração causa prazer [...] A metáfora é o meio que mais contribui para dar ao pensamento clareza, agrado e o ar estrangeiro de que falamos” (Aristóteles, Retórica, III-II, I, 2 - 8). Desse modo, a metáfora confere ao discurso certa singularidade, uma linguagem multifacetada.

A metáfora tem um ar estrangeiro porque chama atenção, impressiona de forma semelhante aos estrangeiros, que atraem curiosidade por virem de longe e serem desconhecidos. Ainda no conto “Arduene”, o narrador relata a situação de uma menina que se encontrava acometida por uma doença terrível, possivelmente em decorrência de um feitiço, deitada na cama “**vazando-se como um odre furado**” (Linhares, 2005, p. 86). O odre é uma espécie de saco feito de couro, muito usado antigamente para transportar líquidos. A metáfora traz a associação da menina enferma com um odre cujo líquido esteja vazando por conta de algum orifício. Essa associação com um odre, no lugar do nome específico da doença em questão, confere à expressão o “ar estrangeiro” apontado por Aristóteles.

¹ Todas as metáforas neste trabalho estão destacadas em negrito por uma questão de realce, já que a metáfora é o fio condutor da pesquisa.

Na *Poética*, Aristóteles estabelece o conceito de metáfora, revelando a importância e a complexidade desse recurso linguístico. Para ele, a metáfora é uma ferramenta essencial da arte da retórica e da arte poética, desempenhando um papel crucial na capacidade de comunicação e expressão do ser humano. No seu entendimento, a transferência do nome de um objeto para outro, baseado em uma relação de semelhança ou analogia, não é algo arbitrário. Essa transferência depende da percepção de uma conexão subjacente que cria um novo significado ou ilumina uma característica específica de um objeto ao compará-lo com outro. Por exemplo, ao dizer "o homem é um leão", a metáfora não apenas substitui o termo "homem" por "leão", mas também transfere as qualidades associadas ao leão, como coragem e força, para o homem. Essa transferência de sentido não só enriquece a expressão, mas também provoca uma compreensão mais intuitiva do que está sendo descrito.

Aristóteles valoriza a metáfora por várias razões. Primeiramente, ele acredita que a habilidade de criar boas metáforas é um sinal de gênio, pois requer uma percepção aguda das similaridades entre coisas aparentemente diferentes. Em segundo lugar, ele argumenta que as metáforas tornam o discurso mais vívido e agradável, capturando a atenção do ouvinte ou leitor de maneira mais eficaz do que a linguagem literal e cotidiana. Além disso, ele destaca que a metáfora pode facilitar a compreensão de conceitos complexos, tornando-os mais acessíveis e memoráveis. Ao utilizar uma imagem familiar para explicar algo abstrato ou desconhecido, a metáfora ajuda a clarificar e iluminar o pensamento, cumprindo uma função didática importante.

Para Aristóteles, portanto, a metáfora não se reduz a um ornamento estilístico. Ela é uma ferramenta cognitiva que revela as conexões essenciais entre diferentes aspectos da realidade, enriquecendo tanto a linguagem quanto o pensamento humano. Através da metáfora, somos capazes de ver o mundo sob novas perspectivas, expandindo nosso entendimento e apreciando a beleza e a complexidade das coisas, mesmo as mais prosaicas. No conto "A mura", ao descrever uma mulher indígena sexagenária, envergada sob o peso do sofrimento em um relacionamento marital tóxico, o narrador diz, sobre essa mulher: "**os olhos, fixos na escuridão, são dois poços secos, ardentes**" (Linhares, 2005, p. 91). Poços secos não retêm água, e por isso toda a água se esvai. Essa associação cognitiva forjada pela metáfora torna absolutamente expressiva a informação de que aquela mulher já chorara todas as lágrimas que tinha para chorar, tendo que se submeter a violências físicas e psicológicas praticadas pelo seu companheiro.

De acordo com Guedelha (2013), "nasce com Aristóteles a concepção da metáfora conectada à dicotomia da significação primeira (literal) x significação segunda (figurada).

Vendo a metáfora como um tropo, ele a via como um mecanismo de ‘desvio’ do sentido literal em proveito do sentido figurado, com vistas ao ornamento do discurso”. Assim, esta dualidade entre diferentes termos permite a transferência de significado. Linhares utiliza as metáforas para criar suas narrativas com universos próprios, pois nelas o autor encontra recurso para ficcionalizar, uma vez que as metáforas “são um modo simples de expressar um rico conteúdo de ideias, que não poderia ser bem expresso sem elas” (Sardinha, 2007, p. 14). Assim as metáforas preenchem as lacunas de sentido.

No subitem que segue, ainda com o apoio da abordagem aristotélica da metáfora, faço uma leitura das metáforas presentes em um conto emblemático de *O tocador de charamela*, intitulado “O Comendador”.

1.1.1 O comendador: os dois lados conflitantes de uma moeda humana

O breve conto “O Comendador” narra as angústias existenciais e sociais de uma personagem não nomeada pelo narrador, cuja trajetória de vida pode ser abstraída a partir das pistas semeadas ao longo da narrativa: montara uma pequena loja de estivas no mercado de Manaus, a qual, com o passar dos anos, foi gradualmente se transformando em ponto de contrabando de uísque, depois ponto de despacho de drogas comercializadas em barcos oriundos do Alto Solimões. A prosperidade conseguida nesse negócio escuso o transformou em proprietário de um grande armazém de venda no atacado, de uma rede de supermercados e de negócios imobiliários. Tudo isso lhe rendeu um enorme conceito e reconhecimento social, de tal forma que foi agraciado, certo dia, com o título e a medalha de “comendador”, no salão luxuoso de uma determinada entidade (Câmara Municipal? Assembleia Legislativa? alguma Associação?). Depois que as comendas foram entregues e a bebida foi servida, “a reunião caminhou para uma irrecuperável monotonia. Aproveitando os grupinhos que aos poucos iam-se formando no salão esgueirou-se rente às cortinas, ganhou o peristilo e dali a escada atapetada que desceu aos saltos, para o susto dos mordomos e guardas” (Linhares, 2005, p. 103).

Mesmo vestido com traje a rigor, dirigiu-se, com a comenda no peito, para a zona portuária onde se situava o mercado e, sentado em uma taberna, mergulhou na bebida e nas reflexões sobre a sua real condição:

Fazia calor, mas ele não se decidiu a afrouxar a gravata. Tinha noção do ridículo que um traje mal-composto confere a quem o enverga. Apenas tivera o cuidado de retirar a comenda do peito e colocá-la no bolso do casaco. Destoava francamente do ambiente, sobretudo pela postura, que seria estática, não fora o gesto repetido de

levar o copo à boca e pousá-lo novamente sobre a mesa. Os carregadores de peixe olhavam-no desconfiados e uma prostituta, do grupo formado à esquerda, lançou-lhe uma piscadela e soltou um risinho moleque (Linhares, 2005, p. 103).

Em meio às suas reflexões, vêm a lume a primeira metáfora, ofertada pelo narrador em discurso indireto livre: “Sempre tivera noção exata de sua condição: sua posição atual e suas origens – **moeda da qual um dos lados se mantivesse limpo e polido e o outro sujo e gasto**” (Linhares, 2005, p. 103). Essa metáfora engloba uma antítese, porque contrapõe um lado limpo e polido a outro lado sujo e gasto. Citando Heidegger na análise dessa metáfora, Raimundo Fonseca vê aí a angústia humana, “gerada pela luta interior, enraizada no conflito entre o “ser”, o “vir a ser” e o “estar sendo”:

Sendo convocado a uma reunião de eminentes a fim de receber a sua comenda, foi objeto de cumprimentos, festejos, honrarias, etc. O título de comendador, posto que não lhe trouxesse proventos materiais, o que, aliás, ele tinha em grande monta, trazia-lhe a insígnia de pessoa notável. O “vir a ser” realizava-se ali e, por isso mesmo, transformava-se em “estar sendo”, uma condição social que não era propriamente sua, apenas fora desejada por uma questão de *status*. Quando o desejo tornou-se realidade, nasceu o inevitável conflito, como mostra o narrador (Fonseca, 2002, p. 77).

O título de comendador o tornava uma pessoa admirável, de caráter decoroso e digno, mas escondia a realidade que sua consciência bem conhecia. A angústia decorrente dessa transformação demonstra que o título de comendador tão almejado configura em descontentamento e monotonia na nova vida quase insuportável que colidia com sua índole informal. Seu traje e medalha tornavam-se um estorvo. Traziam-lhe à memória a natureza enfadonha das cerimônias e todas as regras que a convenção social determina:

Das honrarias, ele trazia consigo duas marcas incômodas: o traje a rigor e a medalha que naquele momento parecia indesejável. Essas marcas serviam para representar o mundo dos salões, das solicitações sociais, das cerimônias honoríficas, das formalidades forjadas. Mas, subjacente àquela indumentária insólita, tão contrastante com o ambiente, e àquela comenda, uma natureza pouco afeita àqueles símbolos nada conseguia divisar neles além da monotonia e inutilidade, e ensaiava o retorno ao seu universo real, um mundo construído nos labirintos do velho mercado (Fonseca, 2002, p. 78).

Na metáfora do homem como sendo uma moeda de faces contrastantes, nota-se o “ar estrangeiro” designado por Aristóteles. A moeda é o meio de transação monetária que possui dois lados referenciais. A metáfora traz à luz os dois lados, a essência (“ser”) e a aparência (“estar sendo”), que se encontram em oposição (Fonseca, 2022). Na aparência, ele se encontrava limpo, polido, bem referenciado socialmente e abençoado pelas convenções

insignes; todavia, em essência era irreversivelmente sujo. O homem que sempre desejara um *status* elevado, recebe a benesse de se tornar comendador, no entanto depara com o tédio que a nova vida oferece. Sua índole indiferente às normas das convenções sociais contrastava com a imagem da comenda. Linhares, por meio da metáfora da moeda, demonstra que a antítese essência *versus* aparência apontada por Fonseca (2002) atua como vetor de conflitos na vida da personagem, propiciando compreender a sua angústia existencial. O lado sujo da vida era a sua real identidade, ligada ao ambiente promíscuo do velho mercado. Ao focalizar o espaço do mercado e as relações ali estabelecidas, o narrador desfia um verdadeiro rosário de metáforas nada abonadoras, como podemos observar na lista que segue:

A) O mercado era **“o ponto de partida da escalada, desde o início de tudo”** (Linhares, 2005, p. 103). Essa metáfora sugere a trajetória da personagem como uma escalada, expressão tomada de empréstimo à arte do montanhismo. A escalada é um desporto que consiste em galgar uma montanha ou superfície, com o auxílio de equipamentos adequados, com vistas a atingir o cume ou ponto mais elevado. Na metáfora, o cume é o *status* financeiro e social, sendo a pequena loja no mercado os primeiros passos da escalada.

B) A escalada se deu **“até a conquista vitoriosa dos bastiões sociais e mundanos mais inexpugnáveis”** (Linhares, 2005, p. 104). Novamente temos uma metáfora muito expressiva. O termo bastião, extraído da linguagem militar, significa fortificação, muralha de proteção, trincheira. Metaforicamente, há bastiões sociais e mundanos que são inexpugnáveis, ou seja, inconquistáveis, inalcançáveis. Em seu afã de “vir a ser” (Fonseca, 2002), o protagonista lutou com afincos, mesmo que por meios reprováveis, e conseguiu superar os muros sociais que o separavam das metas a que tanto aspirava: reconhecimento, fama e notoriedade.

C) A comenda recebida, no entanto, **“pesava demasiadamente no bolso e na consciência”** (Linhares, 2005, p. 104). A consciência, que era um **“cemitério de remorsos povoado de fantasmas daqueles que tombaram sacrificados aos seus propósitos”** (Linhares, 2005, p. 104). O peso da comenda na consciência correspondia ao peso do remorso de uma vida pregressa pautada pela contravenção e o contrabando. Na consciência, os fantasmas representam as lembranças de negociatas que prejudicaram muitas pessoas. Vista por esse ângulo, a comenda se convertia em um elemento perturbador que desestabilizava a sua vida, impossibilitando o gozo do momento tão esperado: **“acariciava a comenda reluzente, sopesava-a, os fantasmas agitados e o cemitério fervilhante, vivo, dolorosamente vivo”** (Linhares, 2005, p. 104). Era a consciência cobrando a fatura, numa conta cujos resultados não “batiam”, devido às incoerências de que era constituída.

D) Assim, encontrava-se suspenso entre os salões de gala e o mercado. **“O mercado era a efigie cunhada no lado sujo e funcionava como um ímã que o atraía irresistivelmente”** (Linhares, 2005, p. 103). Um desdobramento da metáfora do homem como uma moeda. O lado sujo era o ambiente do mercado e sua vida pregressa pontuada de perversidades e mal feitos. Associa-se a ela a metáfora do ímã, a atração fatal. Como ali estava a sua identidade, os laços estabelecidos o arrastavam para lá.

E) Sentado na taberna, o novo comendador observava os trabalhadores do mercado, que ele via como pobres coitados, **“máquinas movidas a aguardente barato”** (Linhares, 2005, p. 104), naquele ambiente que era um **“depósito fumegante de calor e de fermentos vários, de paixão e de concupiscência”** (Linhares, 2005, p. 104). Eram as máquinas humanas, descartáveis, das quais ele se servia sem muitos escrúpulos, em um ambiente nauseante, desequilibrado, ao gosto das descrições naturalistas, que lembra, em certos aspectos, o ambiente do *Cortiço*, de Aluísio Azevedo. Seres sem a mínima perspectiva de vida que serviram, e continuavam servindo, como degraus para a sua subida na escalada do *status*.

F) Foi em meio a essas elucubrações que, num impulso, encostado na amurada, jogou a comenda no rio Negro, para se livrar dela por completo. O rio era um **“corpo negro e oleoso salpicado pelas lanternas dos barcos pesqueiros”** (Linhares, 2005, p. 104). Já era madrugada, e ali ele se encontrava embriagado e insone. Livrar-se da comenda foi como um exercício de catarse: **“voltou-se a barlavento, recebendo no rosto a brisa acariciante da manhã nascente”** (Linhares, 2005, p. 104) e no fim, **“a prostituta de risinho moleque, acavalada em suas pernas, soltava gargalhadas flamantes”** (Linhares, 2005, p. 104). Mais um jogo de metáforas pela gramática naturalista, as quais concretizam o retorno do protagonista ao seu universo real, o ambiente pegajoso do mercado junto ao porto, viveiro de suas maquinações, bem longe das solenidades dos salões nobres. Assim, ao amanhecer, “ali estava o homem, num canto sujo de bar, circundado de garrafas de cerveja vazias, tendo a prostituta aboletada em seu colo, às gargalhadas. Aquele era o seu estigma; aquela era a sua identidade; aqueles eram os laços que o prendiam a suas origens” (Fonseca, 2002, p. 79).

1.1.2 Outras considerações

Na abordagem clássica, nascida com Aristóteles e ampliada por um sem-número de pesquisadores, a metáfora é uma figura de linguagem essencial na comunicação humana, amplamente estudada há mais de dois mil e quinhentos anos (Sardinha, 2007). Sua

importância transcende a mera ornamentação linguística e poética, por desempenhar um papel crucial na forma como entendemos e expressamos conceitos abstratos e complexos. A metáfora clássica, em particular, é marcada por várias características fundamentais que a distinguem e a tornam uma ferramenta importante na literatura e na retórica, como salientei anteriormente.

Ao dizer que os trabalhadores anônimos do mercado são “**máquinas movidas a aguardente barato**” (Linhares, 2005, p. 104), o narrador de “O Comendador” não estaria apenas comparando aqueles homens a um determinado tipo de máquina, mas afirmando que eles são máquinas integrantes de uma engrenagem maior, um sistema econômico perverso, trazendo à tona conotações e significados mais complexos, e assim possibilitando a reflexão sobre a condição desses trabalhadores entregues a uma rotina mecânica e brutal, na qual fazem da cachaça uma espécie de anestésico, imersos em um perverso processo de degradação. Edward Lopes (1986, p. 14) sublinha que as línguas naturais comportam a linguagem própria e a linguagem trópica, “estando esta última situada primordialmente no campo da elocução, que abriga as figuras de linguagem, por aceitá-las como realizações transpostas, desviadas, estranhas ao uso ordinário da prosa comum, característica do discurso utilitário”. É nesse nicho que a metáfora se enquadra. Tony Sardinha vê na abordagem aristotélica uma percepção da metáfora como um recurso ornamental da linguagem. “Ela é geralmente estudada em literatura como uma técnica de poetas para expressar sentimentos e também como um traço particular que ajuda a definir o estilo de um escritor; até por isso, às vezes as figuras são chamadas de figuras de estilo” (Sardinha, 2007, p. 23).

Quintiliano definiu a metáfora como uma “comparação abreviada”, por entender que, diferentemente da comparação, que usa conectivos comparativos, a metáfora funde os dois elementos diretamente, sugerindo que, em algum aspecto, uma coisa é outra coisa. Assim, a metáfora abrigaria uma comparação implícita. Por esse raciocínio, quando o narrador de “Arduene” diz que a menina enferma estava “**vazando-se como um odre furado**” (Linhares, 2005, p. 86), o uso do conectivo “como” seria suficiente para definir essa expressão como uma comparação ou símile, e não como uma metáfora. Melhor dizendo, uma comparação explícita. Mas quando o narrador de “A mura” diz que os olhos da indígena sexagenária “**são dois poços secos, ardentes**” (Linhares, 2005, p. 91), estamos diante de uma metáfora, porque nesse caso a comparação está apenas implícita, já que subjaz a ideia de comparação dos dois olhos com dois poços secos. Segundo Guedelha (2013), esse tipo de escalonamento não tem apoio nas abordagens de Aristóteles, que via a comparação também como uma forma de metáfora.

Outra característica da metáfora clássica é a noção de enriquecimento semântico. As metáforas têm a capacidade de enriquecer o significado de palavras e expressões, adicionando camadas de interpretação imprevisíveis. Elas não apenas dão uma vestimenta especial para a linguagem, mas também expandem o entendimento e a imaginação, permitindo associações mentais que certamente não existiriam sem o uso metafórico. É o caso da metáfora da ascensão social como a escalada de uma montanha (Linhares, 2005, p. 103). Essa metáfora leva o leitor a imaginar o protagonista subindo uma montanha, enfrentando adversidades e perigos diversos enquanto vai galgando os espaços em uma subida vertiginosa. Nesse percurso, chegar ao topo é atingir o alvo, conquistar a vitória.

Convém ressaltar também que a metáfora engloba um princípio de economia linguística, por ter a capacidade de transmitir mais de um conteúdo semântico em uma única fórmula da língua. É o sentido apontando em pelo menos duas direções distintas. Em vez de longas explicações, uma metáfora bem escolhida pode comunicar eficazmente nuances, informações implícitas e emoções. Por exemplo, no conto “Ás e quina”, quando o narrador, em uma praça, se dirige ao amigo com quem dividira a cela como presos políticos durante a ditadura militar, assim se pronuncia: **“Quem somos nós? Limões espremidos gomo por gomo e atirados ao lixo, quando observaram que pouco restava a extrair”** (Linhares, 2005, p. 35).

Parece evidente que essa metáfora aplicada à anistia dos presos políticos obriga o leitor pensar, em frações de segundo, em dois conteúdos semânticos absolutamente díspares: dois limões sendo espremidos; e dois presos políticos sendo interrogados sob tortura. O princípio da economia linguística se dá nessa configuração: fala-se de limões espremidos, mas o sentido transita entre o universo dos limões espremidos e um outro universo completamente diferente, que é o da tortura na ditadura. Os principais caracteres da metáfora clássica podem ser percebidos nessa metáfora: “Ela supre a necessidade de ‘chamar a atenção’, é marcada por uma forma ‘especial’ de linguagem, desvia-se da ‘banalidade’ do discurso utilitário, tem a prerrogativa de ‘impressionar’ e produzir os efeitos desejados pelo locutor, além de conferir ao discurso o admirável e fascinante ‘ar estrangeiro’” (Guedelha, 2013, p. 102).

Para Edward Lopes, a metáfora clássica se pauta por um desvio da linguagem ordinária, e esse desvio provoca um confronto de dois enunciados na cabeça do leitor:

dois tipos de enunciados que ele relaciona, implicando-os no corpo mesmo da figura, como conteúdo posto e conteúdo pressuposto: o conteúdo posto do enunciado trópico, presente, viola a norma e possui um sentido figurado, opõe-se na mente do

leitor ao conteúdo pressuposto, do enunciado próprio, ausente, que obedece à norma e tem um sentido literal (Lopes, 1986, p. 16).

Esse confronto entre conteúdo posto e conteúdo pressuposto ocorre inegavelmente na metáfora presente em “Arduene”, quando o narrador se refere à índia **“com coração roído pela traça da inveja”** que fez o feitiço contra a criança que se encontrava enferma (Linhares, 2005, p. 85). Nessa metáfora, o leitor pode identificar os seguintes procedimentos:

A) O sentido figurado de que a índia tinha “coração roído pela traça da inveja” é resultado do desvio de uma expressão que, na linguagem ordinária, seria algo como “a índia com uma inveja extrema”, usado agora para designar a inveja em um nível excepcional;

B) A significação primeira, literal, “com uma inveja extrema” foi suplantada pela sua significação segunda, figurada, criada pelo escritor para ornamentar o seu discurso;

C) Ao ler essa metáfora de Linhares, o leitor contrapõe, em sua mente, o *conteúdo posto*, do coração roído pela traça da inveja com o *conteúdo pressuposto*, referente ao sentido literal da expressão: inveja extrema;

D) Evidentemente, além de ornamentar o discurso do escritor, essa metáfora é instauradora de sentido, portanto produtora de conhecimento. A associação da inveja extrema a uma traça corroendo o coração, revela a intensidade da inveja que acomete essa personagem.

De qualquer forma, vemos nessa metáfora, como em qualquer outra, o princípio da economia linguística (Sardinha, 2007), dado que temos dois conteúdos semânticos em uma única fórmula da língua, ou seja, o sentido apontando em, pelo menos, duas direções diferentes. No tópico seguinte, saímos da abordagem clássica, aristotélica, para imergir na teoria conceitual da metáfora, proposta por George Lakoff e Mark Johnson.

1.2 O tocador de charamela: esquadrinhando metáforas com a lupa de Lakoff e Johnson

George Lakoff e Mark Johnson revolucionaram os estudos sobre a metáfora quando publicaram o livro *Metaphors we live by* em 1980, rompendo com a abordagem aristotélica. A edição brasileira, que traz como título *Metáforas da vida cotidiana*, foi publicada em 2002. O livro tornou-se o marco inicial dos estudos sobre teoria da metáfora conceitual ou conceitual. Nesse livro, os autores argumentam que as metáforas estão entrelaçadas com o pensamento humano e a ação, que também moldam nossa compreensão do mundo ao nosso redor em que vivemos. Afirmam que as metáforas não se reduzem a figuras de linguagem ou adornos do discurso, como a abordagem clássica apresenta. Pelo contrário, elas são

estruturas cognitivas fundamentais que influenciam profundamente a maneira como percebemos e interagimos com a realidade.

Dessa forma, a metáfora é deslocada da linguagem para a cognição. Ela passa a ser encarada prioritariamente como uma questão de pensamento e ação, e apenas secundariamente uma questão de linguagem: “a metáfora está infiltrada na vida cotidiana, não somente na linguagem, mas também no pensamento e na ação. Nosso sistema conceitual ordinário, em termos do qual não só pensamos, mas também agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza” (Lakoff & Johnson, 2002, p. 45). Além disso, as metáforas não estão apenas na literatura. Elas permeiam o cotidiano, pois é por meio delas que compreendemos o mundo e o experienciamos (Lakoff & Johnson, 2002).

A partir dessas premissas, os teóricos propõem um outro conceito de metáfora, que difere em essência daquele definido por Aristóteles. Para eles, “a essência da metáfora é *compreender e experienciar* uma coisa em termos de outra” (Lakoff & Johnson, 2002, p. 47-48). Percebe-se por esse conceito que a metáfora não é mais vista como uma questão de “dizer”, mas sim como uma questão de “compreender” e “experienciar”, isto é, ela é uma questão de compreensão (pensamento, cognição) e de experiência (experiência e ação sobre o mundo). Por esse ângulo, quando o narrador de “O tocador de charamela” descreve um cortiço situado em uma zona periférica da cidade como sendo uma “**colmeia fervilhante que não parava noite e dia, dia e noite, com seu cheiro permanente e penetrante**” (Linhares, 2005, p. 49), este narrador não estaria apenas operando um desvio da linguagem comum para obter um “ar estrangeiro” na linguagem, muito menos embelezando a linguagem para alcançar um efeito estilístico notável. O que ele estaria fazendo, na verdade, seria externando um conceito, expressando uma visão de mundo sobre moradias coletivas daquele tipo – grandes e agitadas colmeias humanas. Pessoas tão degradadas que se nivelavam a animais.

Lilian Ferrari destaca que a metáfora conceptual sempre promove a fusão de dois domínios distintos da realidade, o domínio-alvo e o domínio-fonte:

A metáfora é, essencialmente, um mecanismo que envolve a conceptualização de um domínio de experiência em termos de outro. Sendo assim, para cada metáfora, é possível identificar um domínio-fonte e um domínio-alvo. O domínio-fonte envolve propriedades físicas e áreas relativamente concretas da experiência, enquanto o domínio-alvo tende a ser mais abstrato. Em exemplos como “ele tem alta reputação na empresa”; “ele despontou como o ator revelação este ano”; “João tem um cargo relativamente baixo”, o domínio-fonte é a dimensão vertical do espaço físico, e o domínio-alvo é o *status* social (Ferrari, 2011, p. 92).

Pensando assim, podemos identificar a metáfora do cortiço como uma colmeia fervilhante os seguintes domínios: o domínio-alvo é o cortiço e seus habitantes, enquanto o domínio-fonte é o reino animal, mais especificamente o mundo das abelhas. Lê-se na Wikipedia que uma colmeia abriga em média 80 mil abelhas. Daí o aspecto “fervilhante” da colmeia que o narrador vê na moradia coletiva, tendo em vista o vaivém de gente e a promiscuidade ali observada. Na metáfora, o domínio-alvo é o conceito com o qual pretendemos lidar, compreender ou explicar; e o domínio-fonte é a fonte de referências que movimentamos em direção ao domínio-alvo para lidar com ele:

A metáfora movimenta os conceitos do domínio fonte em direção ao domínio alvo. O repertório de conhecimentos, informações, concepções que temos relativamente ao domínio-fonte é deslocado para o domínio-alvo. Por uma necessidade terminológica e metodológica, os mapeamentos metafóricos são representados pela estrutura DOMÍNIO-ALVO É DOMÍNIO-FONTE (sempre em maiúsculas) (Guedelha, 2013, p. 149).

Com base nessa consideração teórica, podemos abstrair a fórmula da metáfora vista acima nos seguintes termos: **CORTIÇO É COLMEIA**², da qual derivaria uma outra metáfora: **HABITANTES DE CORTIÇO SÃO ANIMAIS**. De fato, a descrição daquelas criaturas que vivem no cortiço as apresenta como animalizadas em vários aspectos.

Discorrendo sobre a metáfora conceptual, Guedelha (2013) esclarece que “metáfora” e “expressão metafórica” são coisas diferentes, embora interligadas:

O termo “metáfora” se refere ao conceito metafórico que existe na mente, ao passo que “expressão metafórica” se refere às expressões linguísticas que verbalizam essas metáforas. Por exemplo: **TEMPO É DINHEIRO** e **DISCUSÃO É GUERRA** são metáforas. Já “poupar tempo” e “arsenal de argumentos” são expressões metafóricas. O *locus* da metáfora (conceito metafórico) é o pensamento, enquanto o *locus* da expressão metafórica é a linguagem. As expressões metafóricas são expressões linguísticas através das quais a metáfora é externada (Guedelha, 2013, p. 153).

Conforme a teoria da metáfora conceptual, as contingências da vida humana, como a solidão, as angústias, o tempo, a alegria, entre outras concepções abstratas, só podem ser compreendidas metaforicamente. Assim,

Em todos os aspectos da vida, definimos nossa realidade em termos de metáforas e então começamos a agir com base nelas. Fazemos inferências, fixamos objetivos, estabelecemos compromissos e executamos planos, tudo na base da estruturação consciente ou inconsciente de nossa experiência por meio de metáforas (Lakoff & Johnson, 2002, p. 260).

² Por questões metodológicas da teoria, as metáforas conceptuais são grafadas sempre em caixa alta, enquanto as expressões metafóricas são grafadas em negrito.

Como se percebe, a teoria da metáfora conceptual de Lakoff e Johnson oferece uma visão abrangente da função das metáforas na linguagem, no pensamento e na ação humana. Ao reconhecer a metáfora como um componente central da cognição, essa teoria proporciona elementos consistentes para analisar e compreender como moldamos e somos moldados pelo nosso mundo experiencial. No subitem que segue, analiso metáforas conceptuais do conto “O Tocador de charamela”.

1.2.1 Um homem e sua charamelização

No conto “O Tocador de charamela”, cujo título nomeia a obra, destacamos o diálogo inicial em que o narrador, dono de um bar, reconhece a personagem Zacarias, protagonista da narrativa:

Tem álcool?
Tem.
Me dê um cruzeiro.
Trouxe o vidro?
Não, me dê num copo.
O copo não pode levar.
Eu não vou levar.
Como assim?
Vou beber aqui mesmo.

Só então o reconheci – Zacarias!
Era, agora sou o Torto.
(Linhares, 2005, p. 47)

É com esse diálogo que o conto começa e termina. O leitor toma conhecimento de que Zacarias, um homem viciado em álcool, se autoidentifica metaforicamente como “o Torto”. Ao ser chamado pelo nome de Zacarias, ele responde: “Era, agora sou o Torto”. Nesse pequeno proferimento da personagem, avultam dois tempos verbais que se confrontam: no passado “era” Zacarias e no presente “agora sou” o Torto. Esse câmbio temporal sugere uma linha de tempo ao longo da qual ocorreu uma completa transformação na personagem, que agora se apresenta em total desalinho, sintetizado em duas metáforas bem expressivas: “a barba de muito não fazer estava **esfarinhada e suja**” (Linhares, 2005, p. 47), e “**os bigodes de piaçaba usada armavam uma cortina de palco mambembe, dilacerada nas colunas dos caninos amarelos**” (Linhares, 2005, p. 47).

Essas metáforas criam a imagem de um homem desleixado com a sua aparência, viciado em álcool e sem perspectiva alguma. O que teria acontecido no intervalo de tempo em que o Zacarias se converteu em “o Torto”? O narrador precisa recorrer à sua memória para resgatar da penumbra o antigo Zacarias, e faz isso por meio do *flashback* narrativo, uma

técnica que permite ao narrador interromper a sequência cronológica da narrativa para retornar a um momento anterior no tempo. Essa estratégia é amplamente utilizada para oferecer aos leitores uma compreensão mais profunda das personagens, suas motivações e o contexto dos eventos atuais da história.

Além de fornecer antecedentes, o *flashback* também pode criar suspense e aumentar o interesse do leitor, ao deixar pistas e informações importantes ao longo da narrativa. Por meio do *flashback* ficamos sabendo o que acontecera a Zacarias no tempo circunscrito ao passado, quando este possuía uma charamela, que acabou quebrando na cabeça de um desafeto: “A charamela era a única herdade que recebera do pai, que por sua vez a recebera do avô e este do bisavô e este de toda uma geração de músicos profissionais, cuja vocação fora declinando através de muitos anos até Zacarias, que nem ao menos podia ser considerado amador, embora tocasse por música” (Linhares, 2005, p. 47).

Mas a meta de Zacarias era aprender a tocar seu instrumento de forma fluente. Tinha uma coleção de velhas partituras com as quais treinava nas tardes de folga, já que o seu trabalho de meio expediente era exercido no turno matutino. Mas o máximo que conseguia produzir era:

Música estranha, desconhecida do comum dos vizinhos que se estorvavam com o som agudo do instrumento, tanto que, uma três ou quatro vezes, arrebataram-lhe as vidraças, para espanto e raiva da patroa que saía ao quintal gritando ferozes ameaças às vizinhas inimigas de ferro e fogo, a cujos filhos sempre atribuía a origem dos petardos, e, arrebatada, respondendo aos berros, quando acaso era contestada, com um vocabulário tão rasteiro que fazia dona Joaquina persignar-se e fechar todas as portas e janelas da casa, entupir os ouvidos com mechas de algodão e cobrir com uma toalha os antigos santos do oratório. Também ensaiava outras músicas, escolhidas entre as valsas e chorinhos preferidos pelos Inveterados do Copo e do Ritmo, com os quais se reunia no Chopp de Ouro todas as noites de sábado, e estas eram de mais agrado dos vizinhos ignorantes. Mesmo assim, nem sempre podia integrar o regional, porque o som da charamela não harmonizava, em determinados números, com os violões e cavaquinhos (Linhares, 2005, p. 48).

Já se percebe, no curso da narrativa, que a charamela era um instrumento inconveniente, pelo seu som agudo, estridente e desafinado. Somava-se a isso o pouco talento musical do tocador, que contribuía decisivamente para ampliar o quadro de desarmonia:

E foi numa noite em que não participou da execução de nenhuma peça, que se descobriu. Já meio embriagado, tanto bebera porque ficou desocupado como pela chateação, pulou num ônibus e foi aguardar no Camilo's, bem localizado na periferia da zona, assim que era dela e não era, e aí, a charamela sob o sobaco, encharcou-se por completo. Quando saiu, sem atinar com o motivo que o levara ao centro da cidade, foi caminhando até os fundos da Matriz, onde sentou-se e começou a tocar a valsa que ensaiara durante toda a semana, e foi quando passaram dois senhores com a cara de quem não é daqui, e um deles lançou entre suas pernas uma nota de

dez, e mais tarde uma senhora que empurrou uma nota no bolso de sua camisa, e mais outras pessoas que jogaram notas de um e de cinco, além de moedas miúdas, de modo que, quando chegou em casa, lá pelas duas da madrugada, conferiu trinte e sete cruzeiros, com os quais amenizou a ira da mulher (Linhares, 2005, p. 48).

Pelos cálculos que fez, parecia mais vantajoso ganhar dinheiro tocando na praça do que continuar trabalhando na repartição pública: “[...] concluiu que, tocando todas as tardes sabáticas na Matriz, poderia ganhar o dobro do salário que auferia como funcionário público. Passou a fazê-lo todos os sábados, depois ampliou as atividades para as terças e quintas-feiras” (Fonseca, 2002, p. 13). Consequentemente, teve que abandonar o emprego e entrou numa espiral de degradação que o transformaria no “Torto” como se identifica no diálogo inicial da narrativa:

À medida que ganhava dinheiro, ia se tornando frequentador constante dos bares, onde consumia bebidas alcoólicas compulsivamente, até que um dia abandonou a repartição onde trabalhava, abandonou também a família e foi morar num cortiço habitado por gigolôs e cafetinas. Após um tempo naquele local considerado abaixo na escala social, passou a morar em outro que assinalava um degrau a mais na descida: um barco abandonado sob a ponte de ferro que servia de moradia a viciados em drogas. Foi nesse local que, numa disputa por cachaça, quebrou a charamela na cabeça de um desafeto. Sua próxima “residência” foi a praça, depois o setor de indigência da Santa Casa de Misericórdia, de onde saiu pretensamente curado do alcoolismo e das chagas que lhe tomavam o corpo. Ao sair da Santa Casa, passou a perambular pelas ruas. decidiu voltar para casa e reiniciar sua vida com a esposa, mas ao entrar no ônibus viu-a descendo pela outra porta, grávida de outro homem. A reação de Zacarias foi dirigir-se ao bar para tomar álcool. Descobriu ali que um retorno seria impossível (Fonseca, 2002, p. 13).

Na base dessa estrutura narrativa subjaz a metáfora conceptual DEGRADAÇÃO É ENTORTAMENTO. À medida que vai se degradando, Zacarias vai se entortando. Ocorre que a charamela, por seu formato, é um instrumento torto. Nesse aspecto, a charamela funciona como elemento desencadeador de todas as peripécias de Zacarias, e consequentemente de sua transformação e entortamento.

Nessa espiral descendente de Zacarias, Fonseca (2002, p. 18) identifica o que ele chama de “lexias da (de)gradação”. Segundo o pesquisador, “são lexias espaciais que apontam para a trajetória ‘desumanizante’ do indivíduo, que desce graus na sua contingência de condição”. Lexias são unidades do léxico, formadas por palavras ou expressões, que têm comportamento verbal específico dentro de determinados contextos. Assim, na fabulação literária as lexias têm caráter orgânico por contribuírem para a construção do monumento estético. Fonseca (2002, p. 19-22) aponta as seguintes lexias espaciais que traduzem a degradação de Zacarias: *casa, cortiço, barco abandonado, banco da praça, Santa Casa de Misericórdia / setor de indigência*. Esses são os lugares por onde o protagonista circula e

estabelece “moradia”. Nessa linha espacial a personagem vai se degradando e entrando em desalinho cada vez maior.

Dialogando com as metáforas DEGRADAÇÃO É ENTORTAMENTO e HUMANIDADE É CHARAMELA, há múltiplas expressões metafóricas incrustadas no tecido narrativo de *O tocador de charamela*, cuja montagem faz parte da estratégia de empalavramento do mundo por Erasmo Linhares. Entre elas, cabe destaque para as expressões metafóricas que seguem:

A) Sobre o cortiço: um português era o dono daquela “**angustiada Sodoma escatológica encravada no coração da cidade**, que nenhuma força conseguira demolir” (Linhares, 2005, p. 50). Refere-se ao cortiço que, por algum tempo, foi moradia de Zacarias. Trata-se de uma metáfora irônica que retoma a história bíblica de Sodoma, que foi destruída por Deus por causa da excessiva perversão de seus habitantes. A simbologia de Sodoma tem claras conotações religiosas, morais e culturais. Sodoma é frequentemente usada como um símbolo de imoralidade extrema e corrupção. Na narrativa bíblica, a cidade é descrita como um lugar onde a iniquidade e o pecado eram desenfreados. Deus decide destruir Sodoma devido ao comportamento pecaminoso de seus habitantes. Este aspecto tornou-se uma metáfora para a decadência moral e a degradação social em diversas tradições religiosas e culturais.

Outra interpretação simbólica de Sodoma é relacionada à falta de hospitalidade e justiça social. No relato bíblico, a tentativa dos habitantes de Sodoma de violentar os visitantes (anjos disfarçados de humanos) enviados a Ló é vista como um grave pecado de perversão e falta de hospitalidade. Em algumas tradições judaicas e cristãs, a história de Sodoma é interpretada como uma condenação à inospitalidade e à opressão dos vulneráveis. Além disso, algumas interpretações proféticas, especialmente nas tradições judaica e cristã, veem Sodoma como um símbolo da arrogância e opressão dos poderosos contra os fracos. A cidade se tornou um exemplo de como a riqueza e o poder podem levar à arrogância e à injustiça, resultando na destruição divina.

Essas interpretações têm influenciado profundamente a ética e a moral em várias tradições religiosas ao longo dos séculos. Linhares, que tinha formação católica, traz toda essa carga simbólica da literatura bíblica para caracterizar metaforicamente o espaço degradado do cortiço onde Zacarias foi parar. No dia a dia do cortiço, “**a caixinha da polícia, com o novo e faminto delegado, estava cada vez mais gulosa**” (Linhares, 2005, p. 50), expressão metafórica que demonstra a opressão aliada à corrupção.

Zacarias, “**Em cinco meses de ofício** já conhecia toda a malandragem da zona” (Linhares, 2005, p. 47), e ao mudar-se do cortiço, “a única mágoa era perder o cálido excitante da menina que todas as manhãs vinha, nua, mijar no minúsculo alpendre da casinhola fronteira e exhibir, a dois palmos do seu nariz, **a tenra e fresca pérola do tamatiá repousada nos veludos na vitrine de cristais opacos**” (Linhares, 2005, p. 50). As expressões metafóricas destacadas remetem à aludida perversão que imperava naquele ambiente.

B) Sobre o barco abandonado, para onde teve que se mudar depois de deixar o cortiço: o “velho barco abandonado sob a ponte de ferro, transformado com paredes laterais de tábuas de caixas e folhas de zinco roubadas à cidade flutuante, para proteger **a malta**, em suas horas mais íntimas, dos olhares curiosos dos canoieiros ou de algum policial bêbado e mais afoito” (Linhares, 2005, p. 50). Toda a simbologia do cortiço é transferida para a promiscuidade que acontecia no velho barco abandonado debaixo de uma ponte próxima ao porto, moradia de vagabundos, desocupados, desordeiros, o que é atestado pelo coletivo desabonador: “malta”.

C) Sobre a passagem pelos bancos da praça: depois que passou a dormir nos bancos de uma praça, “**as pernas e os braços cobertos de escaras que se abriam em pontos diferentes imitando cores e caprichos de cravina**” (Linhares, 2005, p. 51). Estamos diante de uma metáfora visual, por meio da qual FERIDAS SÃO CRAVOS, dado que o termo “cravina” designa uma espécie de planta cujas flores são pequenos cravos coloridos. Nesse estágio de sua perambulação pelos diversos espaços, Zacarias traz as marcas da degradação no próprio corpo, materializadas nas muitas feridas que lhe cobriam os braços e pernas. Além do aspecto psicológico de sua espiral descendente, a degradação se torna ostensiva também no corpo.

D) Ao sair do setor de indigência da Santa Casa de Misericórdia: “após receber contrito os conselhos do médico paizinho dos pobres, **já tinha amadurecido o projeto** de reconquistar o velho posto de funcionário público e de reconciliar-se com a mulher” (Linhares, 2005, p. 51). Na filosofia existencialista, o conceito de "projeto" desempenha um papel central e é fundamental para entender a natureza da existência humana. Este termo é particularmente associado ao pensamento de Jean-Paul Sartre, embora também apareça na obra de outros filósofos existencialistas.

Para os existencialistas, a existência precede a essência, o que significa que os seres humanos não têm uma natureza predeterminada ou um propósito intrínseco. Em vez disso, cada indivíduo é livre para criar seu próprio sentido e propósito na vida. O "projeto" refere-

se a essa capacidade de autodeterminação, onde o indivíduo define suas metas, valores e direção de vida. Através de seus projetos, os seres humanos exercem sua liberdade e constroem sua identidade. Os projetos estão sempre em tensão entre a transcendência (a capacidade de ir além do que somos no presente, projetando-nos no futuro) e a facticidade (as condições concretas e circunstâncias que limitam nossas ações, como o corpo, a situação social, o passado). O projeto é uma expressão da nossa transcendência, mas sempre é realizado dentro dos limites da nossa facticidade (Sartre, 2014).

Assumir a responsabilidade pelos próprios projetos pode gerar angústia (ou ansiedade existencial), pois implica reconhecer a total liberdade e, portanto, a total responsabilidade por nossas escolhas e ações. Essa angústia é uma consequência inevitável da liberdade radical que os existencialistas defendem. Assim, na filosofia existencialista, o "projeto" representa a maneira pela qual os seres humanos exercem sua liberdade e constroem suas vidas de forma significativa. É através dos projetos que os indivíduos definem quem são, transcendem suas circunstâncias e lidam com a angústia e a responsabilidade que acompanham a liberdade (Sartre, 2014).

Ironicamente, a angústia de Zacarias se amplifica quando percebe que o retorno é impossível. Quando quebrou a charamela na cabeça de um desafeto, esta se partira em doze pedaços, simbologia do ciclo anual. Juntou os pedaços e tentou remendá-los, mas o instrumento remendado não produzia som algum. Essa impossibilidade de remendar a charamela aponta para a impossibilidade de remendo na vida de Zacarias. A inviabilidade do projeto potencializa a angústia. Novamente na rua, em uma última tentativa de construir um caminho, “teve a **ideia salvadora** de construir uma bandurra e voltar às noitadas dos sábados de antigamente” (Linhares, 2005, p. 51). Para isso, recorreu às tábuas das caixas de embalagem descartadas por uma loja de eletrodomésticos. Com essa bandurra, alternativa à charamela, conseguiria sair do “pesadelo” em que mergulhara. Esse novo instrumento seria a sua salvação. Mas esse novo projeto também deu em nada.

O percurso de Zacarias: casa – cortiço – barco abandonado – banco da praça (relento) – setor de indigência da Santa Casa expressa uma metáfora da espacialidade, que Lakoff e Johnson (2002) denominam de *metáfora orientacional*, um tipo de metáfora conceptual que estrutura uma área da experiência em termos de outra, geralmente com base em experiências físicas e espaciais que temos em relação ao nosso corpo e ao ambiente. As metáforas orientacionais estão frequentemente relacionadas com a orientação espacial e ajudam a organizar um sistema inteiro de conceitos em torno das diversas direções a partir da corporeidade. Essas metáforas são profundamente enraizadas em nossas experiências

corporais e interações com o mundo físico. Uma das formas de metáfora orientacional consiste na fórmula BOM É PARA CIMA; RUIM É PARA BAIXO (Lakoff & Johnson, 2002). Por esse ângulo, se Zacarias imerge em uma espiral descendente, em processo de degradação, essa realidade é vista como algo absolutamente ruim e indesejável.

Essa espiral descendente que materializa a metáfora orientacional contribui na formatação da metáfora do “Torto”. O que seria um homem torto? O que seria esse entortamento? Fonseca (2002) sugere duas soluções em relação a essa questão. Primeiramente, que essa metáfora “aponta para os efeitos do transcurso de sua vida na direção do abismo: a impossibilidade de retorno. Quisera voltar ao passado, recomeçar a vida de antes, quebrar o fio condutor da marginalização, mas compreendia que essa possibilidade era uma miragem muito distante” (Fonseca, 2002, p. 23). Em segundo lugar, que o entortamento contínuo de Zacarias se dava em consequência de sua “**charamelização**”, que corresponde à “identificação entre o protagonista e o instrumento que o acompanhava. Sua vida foi assimilando o tom de desafino da charamela, com seu consequente afastamento da harmonia social” (Fonseca, 2002, p. 23).

Em outras palavras, à semelhança da charamela Zacarias tornou-se torto, desafinado, estridente, incompatível com a execução da música pela orquestra social: “Entendendo-se a humanidade como uma orquestra que não admite notas dissonantes, pode-se entender Zacarias como um instrumento cujo som é atentatório à execução plena da música” (Fonseca, 2002, p. 23). No processo de charamelização, a charamela funciona como um duplo de Zacarias, sendo ela uma “alegoria da impossibilidade humana diante da sociedade repressora. Quem a contesta, é expelido da ‘máquina’; quem a contesta, é visto como um desajustado, o charamelizado” (Fonseca, 2002, p. 24).

1.2.2 Outras considerações

A angústia que sobressai na parte final de *O tocador de charamela* é um aspecto importante da condição humana. Em *O Conceito de Angústia*, Sóren Kierkegaard explora o tema da angústia, investigando suas raízes, manifestações e significados existenciais. Conforme o autor:

Neste estado há paz e repouso, mas ao mesmo tempo há algo de diferente que não é discórdia e luta; pois não há nada contra o que lutar. Mas o que há, então? Nada. Mas nada, que efeito tem? Faz nascer angústia. Este é o segredo profundo da inocência, que ela ao mesmo tempo é angústia. Sonhando, o espírito projeta sua própria realidade efetiva, mas esta realidade nada é, mas este nada a inocência vê continuamente fora dela (Kierkegaard, 2017 p. 53).

A angústia, para Kierkegaard, não é apenas uma emoção passageira, mas uma condição fundamental da existência humana. Ele argumenta que a angústia surge da liberdade inerente ao ser humano, a capacidade de escolher e a consequente responsabilidade. A angústia não é causada por circunstâncias externas, mas é uma resposta à nossa própria liberdade e à incerteza inerente à existência. Desse modo, a angústia não é algo para ser evitado, mas sim enfrentado e compreendido como parte integral da experiência humana e podemos chegar a uma compreensão mais profunda de nós mesmos, de nossas escolhas e do significado de nossa existência.

A angústia existencial é uma condição fundamental da existência humana. É uma sensação de apreensão, ansiedade e incerteza que surge quando confrontamos a nossa própria liberdade e a vastidão do desconhecido que ela implica. Tendo em vista que a angústia se configura como uma condição humana fundamental e nos permite compreender quem somos, uma série de fatos na vida de Zacarias nos leva a identificar a sensação angustiante decorrente de suas próprias escolhas, como abandonar o emprego e a família.

Zacarias, como já vimos, depois de receber alta da Santa Casa de Misericórdia, decidiu voltar à antiga vida social considerada normal. Pretendia reconciliar-se com sua esposa e retornar ao cargo público. Sugestivamente, haveria o processo de redenção da personagem. No entanto, ao constatar que o retorno era impossível, foi dominado pela frustração. O seu destino não muda. Não conseguirá voltar para a vida antiga, mas permanecerá pelos bares, sem a família e o cargo público. Tem a ideia de construir seu próprio instrumento de cordas, uma bandurra, e voltar a tocar para conseguir o lucro que tinha antes. Mas esse projeto também fracassa.

Desse modo, Linhares demonstra na narrativa a semelhança da vida humana e suas contingências com uma orquestra desafinada, verificada nos aspectos das decisões de Zacarias, afastamento da família e posteriormente da sociedade, da charamela e de si mesmo. Tais nuances de sua vida estão ligadas à metáfora do “entortamento”, sendo que a figura de Zacarias naufraga, submerge. A narrativa é a descrição vívida da vida e das lutas do tocador de charamela, sobre a passagem do tempo e as mudanças na sociedade. Seu relacionamento com a charamela é profundamente pessoal e emocional, e ele a vê como uma extensão de si mesmo e de suas memórias. A narrativa destaca a luta do tocador de charamela para se adaptar às mudanças ao seu redor, incluindo a falta de interesse das novas gerações pelo seu instrumento, a inevitabilidade da mudança. A charamela é, assim, um duplo, um *alter ego* de Zacarias.

1.3 O mundo traduzido em metáforas

Linhares convida o leitor a refletir sobre questões existenciais e sociais a partir das muitas metáforas que elaborou em seus contos. Por meio delas, traduz o mundo e as contingências da existência humana. A metáfora como tradução do mundo é uma ideia poderosa que remonta às origens da linguagem e da expressão humana. A metáfora, que se situa além do simples ornamento literário, é um mecanismo fundamental pelo qual interpretamos, compreendemos e comunicamos nossas experiências e percepções do mundo. Em sua essência, a metáfora é uma forma de tradução, uma ponte que liga o familiar ao desconhecido, o concreto ao abstrato, o tangível ao intangível.

É verdade que a metáfora desempenha um papel crucial na construção do conhecimento. Em muitas áreas do saber, desde a ciência até a filosofia, as metáforas são usadas para explicar conceitos complexos. Além disso, a criatividade é uma marca *sui generis* da metáfora como tradução do mundo. A capacidade de ver uma coisa em termos de outra é fundamental para a inovação e a invenção. Imprescindível, portanto, para a ficção. Os artistas, escritores, cientistas e inventores frequentemente utilizam metáforas para fazer novas conexões e descobrir novas possibilidades.

Ao possibilitar que se veja o familiar de uma maneira nova, a metáfora abre caminhos para a imaginação e a criatividade. Por esse viés, a metáfora revela a profundidade e a riqueza da linguagem humana. Ela nos permite transformar nossa percepção e conhecimento, conectando o conhecido ao desconhecido e criando pontes de significado que enriquecem nossa compreensão e interação com o mundo ao nosso redor. Sabendo disso, Erasmo Linhares, em suas narrativas esmera-se em empalavrar o mundo metaforicamente.

No próximo capítulo, procuro mostrar como o livro *O tocador de charamela* estabelece conexões vitais com os postulados teóricos de Bakhtin, no que diz respeito ao dialogismo, polifonia e carnavalização, além das referências intertextuais de Julia Kristeva.

CAPÍTULO 2

SEGUNDA IMAGEM: CARNAVALIZAÇÃO DA MEMÓRIA E DA HISTÓRIA

Este capítulo apresenta uma reflexão a partir da análise da trilogia “Jogo de dados”, à luz do conceito bakhtiniano de carnavalização literária, como estratégia de empalavramento da história dos conflitos humanos relacionados à ditadura militar brasileira.

2.1 Literatura e história

Aristóteles entendia que a história conta os fatos que ocorreram e a ficção, pelo filtro da verossimilhança, narra aquilo que poderia ter acontecido. Ao longo do tempo, novos conceitos e estudos surgiram em torno do diálogo fundamental entre a história e Literatura, em que as duas áreas se constituem e englobam. De acordo com Antonio Candido (2006), a literatura reflete aspectos da sociedade, pois há uma constante ligação entre as duas. A matéria prima da Literatura é a vida em sociedade. Assim, a história da humanidade e o poder da ficcionalização alinham-se e criam novas singularidades da realidade na obra literária, isto é, a obra também é produto da sociedade.

Antonio Candido afirma que a Literatura ocupa um papel importante na sociedade, não como um conjunto sistêmico de escritos, mas como uma força humanizadora. Falando sobre a ficção, Cândido afirma que “ninguém pode passar um dia sem consumi-la, ainda que sob a forma de palpite na loteria, devaneio, construção ideal ou anedota. E assim se justifica o interesse pela função dessas formas de sistematizar a fantasia, de que a literatura é uma das modalidades mais ricas” (Candido, 1972, p. 83).

Dessa forma, a criação ficcional busca elementos na realidade e os ressignifica. Nesse sentido, “a fantasia se refere constantemente a alguma realidade: fenômeno natural, paisagem, sentimento, fato, desejo de explicação, costumes, problemas humanos, etc. Eis por que surge a indagação sobre o vínculo entre fantasia e realidade, que pode servir de entrada para pensar a função da literatura” (Candido, 1972, p. 83). Dessa forma, a Literatura e a História utilizam os elementos da realidade e, por meio da ficção, recriam a realidade, com diferentes artificios estéticos e linguísticos.

Conforme Terry Eagleton (2022, p. 12), a obra literária “consiste, em parte, em tomar *o que é dito* nos termos *como é dito*. É o tipo de escrita em que o conteúdo é inseparável da linguagem na qual vem apresentado. A linguagem é constitutiva da realidade ou da

experiência e não se resume a mero veículo”. Logo, a Literatura não tem a função de representar a realidade propriamente dita, mas mostrar as pistas de variadas realidades.

A relação entre Literatura e História envolve uma série de interações complexas entre o contexto histórico, os eventos que moldam a sociedade e as narrativas literárias que surgem dessas circunstâncias. Literatura e História não são apenas disciplinas acadêmicas distintas, mas também modos complementares de compreender a experiência humana. A Literatura frequentemente serve como um registro histórico informal, capturando as nuances da vida cotidiana, as emoções e os pensamentos das pessoas que viveram em diferentes épocas. Obras literárias podem oferecer uma visão íntima e detalhada do espírito de uma época, algo que os registros históricos oficiais podem não conseguir captar plenamente. Por exemplo, os romances de Charles Dickens fornecem uma visão vívida das condições sociais e econômicas da Inglaterra vitoriana, enquanto os diários de escritores como Anne Frank oferecem um testemunho pessoal das experiências durante a Segunda Guerra Mundial.

Por outro lado, o contexto histórico é fundamental para a compreensão da Literatura. As obras literárias são frequentemente moldadas pelas circunstâncias históricas em que foram escritas, refletindo as questões sociais, políticas e culturais do seu tempo. Os eventos históricos influenciam os temas, as personagens e as tramas das obras literárias. Por exemplo, a Revolução Francesa teve um impacto significativo na literatura europeia, inspirando autores como Victor Hugo e Charles Dickens a explorar os temas de justiça, liberdade e igualdade. Na Amazônia, temos o caso de Márcio Souza, cujas obras mostram a literatura se debruçando sobre a história em um franco processo de recriação ficcional.

A História frequentemente usa narrativas literárias para tornar os eventos passados mais acessíveis e compreensíveis. Os historiadores muitas vezes recorrem a técnicas narrativas para construir relatos que não são apenas factualmente precisos, mas também envolventes. A distinção entre fato e ficção pode ser ambígua, com a ficcionalização dos eventos históricos sendo uma prática comum tanto na historiografia quanto na Literatura. Romances históricos, por exemplo, misturam fatos históricos com elementos fictícios para criar narrativas que são ao mesmo tempo educativas e cativantes. Obras como *Guerra e Paz*, de Tolstói, e *Os sertões*, de Euclides da Cunha, exemplificam essa fusão de História e ficção.

A Literatura tem o poder de reinterpretar e reimaginar a História, oferecendo novas perspectivas sobre eventos passados. Escritores frequentemente revisitam eventos históricos, reinterpretando-os à luz de novas ideias e sensibilidades contemporâneas. Essa reinterpretação pode desafiar narrativas históricas estabelecidas, revelando aspectos negligenciados ou suprimidos da História. A literatura pós-colonial, por exemplo, reexamina

a história colonial a partir da perspectiva dos colonizados, oferecendo uma visão crítica dos impactos do imperialismo.

A Literatura também desempenha um papel crucial na formação da memória cultural e da identidade nacional. Obras literárias podem preservar e transmitir tradições, mitos e histórias que formam a base da identidade coletiva de uma comunidade ou nação. Através da literatura, gerações futuras podem acessar o passado, compreender suas raízes culturais e construir um senso de continuidade histórica. Poemas épicos, lendas e sagas são exemplos de como a literatura pode perpetuar a memória cultural.

Dessa forma, a relação entre Literatura e História é uma crônica contínua de influências mútuas. Enquanto a Literatura capta e interpreta o espírito e as complexidades de uma época, a História fornece o contexto necessário para a plena compreensão dessas obras literárias. Juntas, elas oferecem uma visão mais rica e completa da experiência humana, destacando a importância de ambas na exploração do nosso passado e na construção do nosso presente e futuro. No tópico que segue, desenvolvo reflexões sobre os conceitos basilares da carnavalização literária como uma das metodologias da captura da história pela literatura.

2.2 “Jogo de dados”: a crítica no lúdico

Existem pesquisas científicas mostrando aspectos da ficcionalização da ditadura militar na trilogia “Jogo de dados”. Entre esses trabalhos, cabe destaque para os seguintes textos: “Prisão entre paredes”, capítulo da dissertação de mestrado de Raimundo Nonato de França Fonseca (2002), intitulada *Alegorias da condição humana*; “Jogo de dados, de Erasmo Linhares: a ficcionalização da ditadura militar”, de Leandro Vasconcelos e Carlos Guedelha (2016); “No lançar dos dados: sujeitos ambivalentes e fronteiras imaginadas em Erasmo Linhares”, de Fadul Moura (2016). Esses textos contribuíram para a minha leitura da trilogia que recria cenas e cenários de um dos períodos mais brutais da nossa história recente.

1964 foi o ano em que se deu o golpe civil-militar que jogaria o país em uma feroz ditadura que persistiria pelo período de aproximadamente vinte anos. Com o golpe de Estado, efetivou-se a retirada do governo democraticamente eleito do presidente João Goulart e instaurou-se um regime autoritário, de rupturas democráticas, censura e cerceamento das liberdades individuais, afetando em cheio as artes de uma forma geral e a Literatura em particular. Durante esse período, principalmente após a implantação do AI-5,

houve censura à imprensa, perseguição política, tortura e violações dos direitos humanos. A economia brasileira foi reorganizada sob uma política desenvolvimentista centrada em grandes obras de infraestrutura, mas também houve um aumento da dívida externa e da concentração de renda. A abertura política gradual começou na década de 1970 e teve mudanças na redemocratização do país em 1985, com a eleição indireta de Tancredo Neves para a presidência e a promulgação de uma nova Constituição em 1988.

Em toda essa conjuntura política e social, os anos da ditadura militar, os governos foram marcados por uma série de elementos autoritários, como censura à imprensa, repressão política, perseguição a opositores, tortura e violações dos direitos humanos. A ditadura implantou uma repressão contra opositores políticos, ativistas e qualquer pessoa considerada uma ameaça ao regime. A censura foi amplamente aplicada, controlando a mídia, a cultura e a expressão artística. De acordo com Vasconcelos e Guedelha (2016, p. 119) a representação do período nas artes “foi inevitável, uma vez que a arte costuma alimentar-se das crises”. Isso certamente contribuiu para a aceleração dos processos de censura e perseguição:

Com o regime de exceção, a repressão não tardou a chegar, inclusive sendo institucionalizada. Em todo o país a censura imperou, e o que não estava de acordo com as opiniões do Estado não poderia ser veiculado. Os intelectuais, escritores, professores, atores, cantores, artistas plásticos e tantos outros que quiseram combater o autoritarismo através das artes sofreram uma longa e pesada repressão (Vasconcelos & Guedelha, 2016, p. 119).

Em dezembro de 1968, o governo de Costa e Silva decretou Ato Institucional nº 5 (AI-5), que suspendeu direitos políticos, cassou mandatos parlamentares, permitiu intervenções nos estados e municípios sem necessidade de autorização legislativa, e deu amplos poderes ao presidente para decretar estado de sítio. Foi uma resposta do regime militar à crescente oposição interna e aos movimentos sociais que desafiavam sua autoridade, consolidando ainda mais o controle do governo e restringindo de forma severa as liberdades individuais e políticas no país. Com o AI-5, houve um agravamento da repressão política, com aumento das prisões arbitrárias, torturas e assassinatos de opositores políticos. A censura foi ampliada, afetando a liberdade de expressão, imprensa e manifestações culturais (Mendes, 2008).

Já em 1968, diversas manifestações refletiam o contexto político e social no Brasil, como a Passeata dos Cem Mil, um dos marcos importantes que reuniu estudantes, artistas, intelectuais e trabalhadores no Rio de Janeiro contra a ditadura militar, para exigir expressão

democrática e o fim da censura. Não somente em âmbito brasileiro, mas também em outros países. Nos Estados Unidos da América houve protestos pela luta pelos direitos civis, e na Europa houve protestos estudantis significativos contra o autoritarismo. Tais manifestações de 1968 refletiram as preocupações sociais, políticas e culturais em países ocidentais, incluindo a luta contra regimes autoritários, a busca por direitos civis e igualdade racial, e a crítica ao sistema educacional. Desempenharam um papel importante na formação de movimentos sociais e políticos que continuaram a influenciar a história contemporânea desses países.

Os "anos de chumbo", como ficaram conhecidos os anos da ditadura, foram marcados por uma intensa repressão política, com prisões arbitrárias, tortura, desaparecimentos forçados e assassinatos de opositores políticos. A partir do AI-5, o regime militar consolidou seu controle sobre as instituições democráticas, suspendendo direitos fundamentais e impondo um pesado clima de medo e silêncio. Manifestações artísticas refletiram e criticaram corajosamente esse período. O cinema e o teatro foram importantes meios de expressão durante os anos de chumbo, mesmo enfrentando a violência absurda da censura. A Literatura emergiu como um importante meio de resistência e de preservação da memória histórica, oferecendo uma voz às vítimas e criticando os abusos do regime. Diversos autores abordaram esse tema em suas obras, explorando as complexidades e os horrores desse período sombrio da história brasileira (Mendes, 2008).

Durante a ditadura, muitos escritores brasileiros utilizaram a Literatura como uma forma de resistência. A censura era intensa, e muitos autores precisaram ser criativos para contornar as restrições impostas pelo regime. Chico Buarque, por exemplo, escreveu "Roda Viva" e "Calabar", peças que abordam, de maneira velada, temas como a opressão e a liberdade. Para evitar a censura, utilizava metáforas e alegorias, permitindo múltiplas interpretações que criticavam o regime sem o mencionar explicitamente. A ficção tornou-se uma ferramenta eficaz para explorar e criticar o regime militar.

A poesia também desempenhou um papel crucial na resistência contra a ditadura. Poetas como Ferreira Gullar utilizaram suas obras para expressar a indignação e a luta contra o regime. Gullar, em seu *Poema Sujo*, mistura memórias pessoais com uma crítica social profunda, oferecendo um retrato visceral do Brasil sob a ditadura. Esse poema foi escrito durante seu exílio e tornou-se um símbolo da resistência literária (Vasconcelos & Guedelha, 2016).

A representação da ditadura militar brasileira na Literatura é uma manifestação complexa e multifacetada que vai além da simples documentação dos fatos históricos. Ela

envolve uma rica variedade de formas literárias – de romances a poesia, de testemunhos a narrativas ficcionais – que juntas constroem uma memória coletiva sobre o período. Através da Literatura, os horrores e as injustiças do regime militar são lembrados e criticados, oferecendo lições importantes sobre a importância da liberdade, da justiça e dos direitos humanos. Essa Literatura não apenas preserva a memória histórica, mas também continua a inspirar novas gerações a refletir sobre o passado e a lutar por um futuro mais justo e democrático.

2.3 Carnavalização literária

Vivendo no calor da hora da ditadura, Erasmo Linhares decidiu participar do debate, por meio da Literatura, especialmente a contística. “Jogo de dados” parece ser o ponto máximo de sua contribuição ficcional contra os horrores da ditadura. Mas ao fazê-lo, opta pela estratégia da carnavalização literária, capaz de desferir críticas contundentes ao sistema, todavia tecendo a mensagem em refinadas teias de pressupostos e subentendidos. Em resumo, “Jogo de dados” apresenta a seguinte fábula:

As personagens são dois presos políticos, um jornalista e um professor. No diálogo entre os dois, ganha força a reflexão sobre o autoritarismo dos governantes, que usavam a tortura como instrumento de “mordaça”, impedindo o exercício da liberdade de expressão, e mandavam torturar professores, escritores, jornalistas, artistas e intelectuais. Essas reflexões permeiam os três contos da trilogia. Na prisão, os dois amigos matam o tempo jogando dados, a única diversão possível. Por isso, sobressai uma série de comparações entre os dados e a humanidade. Nessas comparações, os dados são sempre vistos como superiores aos seres humanos, pois as regras do jogo são fixas e imparciais, enquanto na sociedade as leis são manipuladas por quem detém o poder, sempre em proveito próprio. No decurso da narrativa, um terceiro preso se junta aos dois, mas não recebe nenhum destaque por parte do narrador. Ao final, quando chega a anistia, os dois são libertados e jogam os dados ao mar, como se quisessem exorcizar aqueles dias amargos da prisão (Vasconcelos & Guedelha, 2016, p. 125).

A carnavalização literária, cultivada por Linhares, é um conceito que foi desenvolvido por Mikhail Bakhtin, especialmente em sua análise das obras de François Rabelais, mas que pode ser aplicado a uma ampla gama de textos literários. Trata-se de um fenômeno que envolve a subversão das normas sociais e culturais estabelecidas através de elementos do carnaval popular, como a inversão hierárquica, a paródia, a profanação e o grotesco. O carnaval, uma festa que tem suas raízes na Antiguidade e que se manifesta de maneira vibrante em diversas culturas ao redor do mundo, é caracterizado por um período temporário de suspensão das regras e convenções sociais. Durante o carnaval, as estruturas

hierárquicas são invertidas, as distinções sociais e morais são borradas, e há uma celebração do corpo e de seus excessos. As ruas se transformam em palcos onde a liberdade de expressão, a irreverência e a celebração do riso se tornam a norma (Bakhtin, 1987; 2013).

Na Literatura, a carnavalização se manifesta quando os textos incorporam esses elementos “subversivos” do carnaval. Isso pode ocorrer de várias maneiras: por meio da paródia de figuras de autoridade, do uso de linguagem coloquial e irreverente, da celebração do grotesco e do corporal, e pela criação de personagens e situações que desafiam as convenções sociais e literárias. Assim, a carnavalização literária consiste na transposição do espírito carnavalesco para a arte. A teoria da carnavalização formulada Bakhtin encontra-se delineada na obra *Problemas da poética de Dostoievski e A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto da obra de François Rabelais*. A carnavalização é uma forma de contestação e crítica social, pois, ao ridicularizar e subverter as normas e autoridades estabelecidas, revela suas arbitrariedades e limitações. Um exemplo clássico de carnavalização literária pode ser encontrado na obra de Rabelais, *Gargântua e Pantagruel*. Nesse texto, Rabelais utiliza o humor, a sátira e o grotesco para criticar as instituições e valores de seu tempo, desde a Igreja até o sistema educacional. As personagens de Rabelais representam uma celebração do corpo e de sua materialidade, em contraste com a espiritualidade e a ascese promovidas pela moral dominante (Bakhtin, 1987; 2013)

Outro exemplo notável é *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes. Nesse romance, a figura do cavaleiro andante, um arquétipo da nobreza e da honra, é parodiada através das desventuras de Dom Quixote, um homem que, influenciado por romances de cavalaria, decide se tornar um cavaleiro errante em uma era em que tais figuras já estavam obsoletas. Através das situações cômicas e absurdas que Dom Quixote enfrenta, Cervantes questiona os valores da cavalaria e expõe a dissonância entre a idealização e a realidade.

A carnavalização literária possibilita a crítica e a reflexão social. Ela permite aos autores explorar e expor as contradições e hipocrisias de suas sociedades, ao mesmo tempo em que proporciona ao leitor uma experiência de libertação e renovação. Ao mergulhar no mundo carnavalesco, o leitor é convidado a questionar as normas e a enxergar novas possibilidades para a vida social e individual. Para Bakhtin:

O carnaval é uma grandiosa cosmovisão universalmente popular dos milênios passados. Essa cosmovisão, que liberta do medo, aproxima ao máximo o mundo do homem e o homem do homem (tudo é trazido para a zona do contato familiar livre), com o seu contentamento com as mudanças e sua alegre relatividade, opõe-se somente à seriedade oficial unilateral e sombria, gerada pelo medo, dogmática, hostil aos processos de formação e à mudança, tendente a absolutizar um dado estado da existência e do sistema social (Bakhtin, 2013, p. 93).

Os ritos carnavalescos existiam na Idade Média com grandes festividades, risos e liberdade de expressão no carnaval, que a propósito, era explicitamente proibido pela Igreja por ter o caráter pagão e pecaminoso. Dessa forma, a carnavalização é a “transposição para a arte do espírito carnavalesco” (Fiorin, 2018, p. 97). Diversos textos literários mostram traços da sua cultura sobre o espectro da carnavalização, sendo esta a “transposição do carnaval para a linguagem da Literatura” (Bakhtin, 2013, p. 145). Para Bakhtin, carnaval consiste em:

Espectáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, não se representa o carnaval, mas vive-se nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto vigoram, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca. Esta é uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido uma ‘vida às avessas’, um ‘mundo invertido’ (Bakhtin, 2013, p. 140).

A carnavalização envolve a inversão das normas sociais e hierárquicas estabelecidas nas convenções sociais, as fronteiras entre o sério e o cômico e o sagrado e o profano se dissolvem, criando um lugar em que diferentes vozes e perspectivas coexistem e os princípios se invertem. Esse conceito se reflete na Literatura através de técnicas como a multiplicidade de vozes, a intertextualidade e a valorização do corpo e do aspecto material da vida aliados à paródia, ao deboche e à expressão do grotesco.

Em síntese, estas são as principais características da literatura carnavalizada, segundo as considerações da Bakhtin (1987; 2006; 2013) e que são perceptíveis em “Jogo de dados”:

Inversão das hierarquias sociais: A literatura carnavalizada frequentemente inverte as hierarquias tradicionais, ridicularizando figuras de autoridade e promovendo personagens de classes inferiores ou marginalizadas a posições de destaque. Nos contos da trilogia, há uma evidente ridicularização dos governantes militares, generais alçados ao posto de presidentes da República. Linhares reduz cada um desses generais a um “ás” da política, inferiores essencialmente ao “ás” do jogo de dados. Falando com o companheiro Alfredo, o narrador explica, em tom filosófico:

Os dados são puros, porque perfeitos. Um ás é sempre um ás, uma unidade incapaz de mudar o todo, sequer parcialmente, a não ser por meio de convenções preestabelecidas, segundo o consenso dos interessados numa disputa, em determinado momento, nunca em todos os momentos. Haveria tal rigor no conjunto humano? Não! Nesta desvalida comunidade, às vezes, muitas vezes para ser sincero, sempre há um ás que domina e dita as regras do jogo, a ponto de confundir os valores na sua plena e justa realidade (Linhares, 2005, p. 31-32).

Esse “ás” metafórico “que domina e dita as regras do jogo” é o general aboletado no poder, sem ter sido eleito para estar lá, sentado na cadeira de presidente e subvertendo as regras do jogo estabelecidas constitucionalmente. Foi a Instauração do AI-5 que promoveu a violenta ruptura institucional, de forma decisiva. Há uma ironia nessa fala do narrador, porque esse “ás” militar é um espertalhão, que age com desfaçatez, coisa impensável no que diz respeito ao “ás” do jogo de dados. E são estes ases, os militares, “que acabam por forçar um jogo sem regras e sem consequências, e nós, elementos vulneráveis, terminamos por ser, como as faces do dado, apenas números prováveis, adequados ou não a um sistema de conveniências imprecisas e transitórias” (Linhares, 2005, p. 32).

Ambiguidade e pluralidade: A literatura carnalizada é marcada pela ambiguidade e pela coexistência de múltiplas vozes e perspectivas (polifonia). Não há uma verdade única ou ponto de vista dominante, refletindo a diversidade e a multiplicidade do carnaval. Assim, cada conto da trilogia já traz a ambiguidade em seu próprio título, em um evidente jogo de duplo sentido.

A) O primeiro conto tem como título “Sena e duque”, que aponta em duas direções semânticas: em uma direção, designa uma das pedras do dado; em outra, aponta para uma cela (sena), na qual se encontram dois prisioneiros (duque). Esses dois prisioneiros são o narrador (um jornalista) e seu amigo Alfredo (um professor):

Cuidado agora. Passos no fundo do corredor. É a ronda das dez. como sempre pontuais. Às vezes penso que o arquiteto deste edifício foi provavelmente um homem bom. Legou-nos este sinal acústico de perigo. Sim, disse provavelmente. É uma precaução da qual não deves esquecer. Quando se quer ajuizar sobre uma pessoa, o único termo que nos conduz a uma margem mínima de erro é este: provavelmente (Linhares, 2005, p. 30).

B) O segundo conto traz como título “Terno e quadra”, cujos sentidos possíveis são, por um lado, uma das pedras do dado, e por outro, três prisioneiros (terno) dentro de uma cela (quadra). Ocorre que nessa narrativa entra um terceiro prisioneiro (possivelmente um artista):

Olhe para os lados, para cima, para baixo, para onde quiser. De certa forma este ambiente é uma quadra. Cada lado é um quadrado – as faces do dado –, e nesta relação nós três, individual ou coletivamente, somos apenas um dado, no sentido de número, elemento. Observe bem: somos três, um terno. Que relação existe? Muitas e nenhuma, dependendo do juízo dos que forçam as convenções. E nós aqui somos uma convenção. Três unidades absolutamente distintas, mas enredados num juízo só, quando no dado, o terno nunca deixa de ser um terno, um todo indivisível. Pense, companheiro, meu caro companheiro. Esta quadra nos identifica (Linhares, 2005, p. 32).

C) O título do terceiro conto, “Ás e quina”, ao mesmo tempo que nomeia uma das pedras do dado, aponta também para os dois amigos – o narrador e Alfredo – quando já anistiados da prisão. Enquanto aquele tem apenas um horizonte a seguir, este tem diante de si múltiplas possibilidades:

Estamos aqui, eu e tu, nesta praça desnuda banhada por este sol atordoante. Ás e quina. O ás sou eu, porque disponho e uma alternativa possível. Tu és a quina: um ponto perdido na encruzilhada de quatro caminhos prováveis. Haverás de escolher um e tentar. Talvez sejas obrigado a tornar ao ponto de partida, para retomar outro, até que encontres algo que, pelo menos, garanta uma parca sobrevivência (Linhares, 2005, p. 35).

Como é possível perceber, as narrativas exploram intensamente a ambiguidade, o jogo do duplo sentido (literal e metafórico) como elemento de construção dos enredos.

Humor e paródia: O humor, a sátira e a paródia são elementos centrais. As normas e convenções sociais, políticas e literárias são parodiadas, criando um ambiente de crítica e irreverência. Linhares exercita esse procedimento por meio de um narrador absolutamente cínico e irreverente. Por exemplo, quando o terceiro prisioneiro entra na cela, ele lhe dá as “boas-vindas” ao “gabinete” que era a minúscula cela: “Cavalheiro, se o Senhor é daqueles que marcam os dias com riscos na parede, demita-se. Neste gabinete que tenho a honra de compartilhar com o Doutor Alfredo, não se admitem ilusões. Do contrário, considere-se um hóspede bem-vindo. Livre-se de sua carga e ponha-se à vontade” (Linhares, 2005, p. 31). Outro ponto em que o humor e a sátira são explícitos é quando o narrador fala sobre si mesmo, identificando-se como jornalista, após a anistia:

Por mim, volto ao velho ofício de contorcionista da palavra, de alquimista da notícia, sem qualquer intuito de chegar à pedra filosofal. É um ofício simples, para quem é capaz de amoldar-se às suas exigências, seja por canalhice ou por absoluta necessidade de comer. É simples, meu caro Alfredo. Pega-se um fato qualquer, dá-se-lhe o sentido compatível com as engrenagens da máquina para a qual se trabalha, adequa-se-lhe ao clima ambiente e, depois, a gente ouvirá, sem qualquer ressentimento, eventualmente com outro sentido, na voz pernóstica de um cretino que as massas adoram e diante de cuja imagem colorida e empoada as mulheres se bestificam e, mesmo algumas mais pudicas e recatadas, não resistem a um breve e sutil bater de coxas (Linhares, 2005, p. 35-36).

Como se observa, o narrador dessacraliza a imagem do jornalista como um profissional compenetrado e comprometido com a verdade. Pelo contrário, o que o caracteriza é o fato de ser um “contorcionista da palavra”, alguém que, por cinismo ou por necessidade de sobrevivência, adequa-se ao sistema e se submete às imposições do regime.

Talvez fosse essa a alternativa que muitos buscavam para evitar ir parar novamente em uma cela como prisioneiro político.

Desordem e caos: Em contraste com a ordem e a disciplina do cotidiano, a Literatura carnalizada celebra o caos e a desordem. Esse aspecto se manifesta em narrativas não lineares, estruturas soltas e eventos imprevisíveis. Isso acontece na trilogia “Jogo de dados”. Não há linearidade nas narrativas, e praticamente não há enredos. O que temos são contos de clima, pois, a partir da fala no narrador, vão surgindo as reflexões existenciais e sociais que preenchem as linhas e entrelinhas das narrativas. Dessa forma, Linhares passa em revista o regime ditatorial, mostrando o equívoco que é um governo sem legitimidade, marcado pela brutalidade e pela prepotência. Falando ao amigo Alfredo, o narrador declara: “Cá estamos, meu caro doutor Alfredo, atordoados com a luz. Pássaros cativos atônitos com a súbita liberdade. Que somos nós? Ou melhor, quem somos nós? Limões espremidos gomo por gomo e atirados ao lixo, quando observaram que pouco restava a extrair (Linhares, 2005, p. 35).

Mistura de gêneros e estilos: A carnalização muitas vezes envolve a mistura de diferentes gêneros e estilos literários, borrando as fronteiras entre eles. Pode haver uma combinação de tragédia e comédia, o sério e o vulgar, o elevado e o baixo. Os contos da trilogia se pautam por essa mistura, por uma pulverização das fronteiras estéticas convencionais. Por exemplo, o trágico se confunde com o cômico, o solene se mescla ao vulgar, o político ao religioso, e assim por diante. Esta passagem de “Terno e quadra” ilustra a questão:

Uma das regras aqui vigentes, embora tenhamos aversão às regras arbitrárias, permite que cada um se ponha a gosto, exceto despido, porque o homem nu é um animal grotesco, ao passo que a mulher se torna uma obra de arte, segundo a sábia observação deste notável zoólogo e indiscutível esteta, o meu caro Doutor Alfredo. Aliás, procure aproveitar-se dele durante esta sua temporada de ócio compulsório (Linhares, 2005, p. 31).

Relatando a situação deprimente em que se encontram na prisão, o narrador encontra tempo para fazer gracejos, ironizando essa situação. A condição de prisioneiros se converte em uma “temporada de ócio compulsório”. Isso sem contar o tom anedótico com que descreve um episódio extremamente lamentável.

Corporalidade e grotesco: O corpo, especialmente em sua forma grotesca, desempenha um papel central. O corpo grotesco é um corpo em processo de transformação, exagerado, distorcido, que desafia as normas de beleza e decoro. Vemos isso também na

passagem destacada no item anterior, em que o corpo masculino nu é nivelado ao de um “animal grotesco”, tudo para ressaltar um padrão de beleza do corpo feminino, alçado à condição de “obra de arte”.

Festividade e rito: A literatura carnalizada incorpora elementos de festividade e ritual, refletindo a natureza celebratória e ritualística do carnaval, onde a vida é vista como um contínuo ciclo de morte e renascimento. Isso está simbolizado na trajetória das personagens, em que a prisão corresponde à morte, enquanto a anistia representa o renascimento.

Diálogo e interação: A ênfase está no diálogo e na interação entre diferentes vozes, personagens e ideias. A literatura carnalizada é dialógica, promovendo a troca e o confronto de discursos diferentes. Nesse sentido, os três contos da trilogia possuem estrutura dialógica: o narrador dirige-se a Alfredo, em primeiro plano, e também ao terceiro prisioneiro, simulando um diálogo que se torna orgânico para o entendimento dos fatos narrados.

Essas características fazem da literatura carnalizada um espaço de liberdade criativa e subversão, onde as regras e normas tradicionais são questionadas e reformuladas, proporcionando uma visão crítica e muitas vezes cômica da realidade social.

2.4. Tecituras intertextuais: a memória da Literatura

Em “Sena e duque”, encontramos o narrador fazendo a seguinte reflexão: “Há leis substantivas como há leis subjetivas. Como poderás saber qual a armadilha que te preparam e sobre cujo centro colocarás o pé, como um coelho distraído? Para contorná-las terias de discorrer desde o Código de Hamurabi” (Linhares, 2005, p. 29). Ao falar sobre uma linha de tempo que vem do passado, “desde o código de Hamurábi” até o presente, o narrador está, ao mesmo tempo, aludindo a uma linha textual que acompanha a História. Esse registro nos faz imergir no conceito de “intertextualidade”. Para entender plenamente essa cena narrada, o leitor precisa viajar a algum ponto do passado para recolher de lá informações sobre o aludido Código de Hamurábi.

Segundo a Wikipédia, o Código de Hamurábi era um conjunto de leis escritas de ordem civil, penal e administrativa da Mesopotâmia, que teriam sido escritas pelo rei Hamurabi, por volta do ano 1.770 a.C. Nesse conjunto de leis, eram descritos os casos que serviam como modelos a serem aplicados em questões semelhantes. Para limitar as penas, o Código adotou o princípio de Talião, sinônimo de retaliação. Por esse princípio, a pena não

seria uma vingança desmedida, mas proporcional à ofensa cometida pelo criminoso. Tal princípio é resumido no ditado popular "olho por olho, dente por dente". Ao referir-se ao Código de Hamurábi, o narrador levanta reflexões sobre a dicotomia justiça x injustiça. A retomada de um texto do passado como esse responde pelo princípio da intertextualidade, cuja origem se encontra nos estudos de Julia Kristeva.

Julia Kristeva (1974) expandiu alguns conceitos ligados à carnavalização em suas análises literárias. Kristeva é conhecida por sua teoria da intertextualidade, mas ela também foi influenciada pelas ideias de Bakhtin sobre carnavalização. Ela discutiu como o grotesco e a abjeção (um conceito que desenvolveu) desempenham papéis importantes na Literatura e na cultura, complementando as ideias bakhtinianas. A intertextualidade é um conceito central na teoria literária contemporânea, que descreve a relação entre textos e a forma como estes se referem, dialogam e se constroem a partir de outros textos (Samoyault, 2008).

O termo "intertextualidade" foi cunhado por Kristeva na década de 1960, derivado das ideias de Bakhtin sobre dialogismo e polifonia. Bakhtin argumentava que todo texto é um mosaico de citações, uma absorção e transformação de outros textos. Kristeva ampliou essa ideia, propondo que o significado de um texto é sempre dependente de sua relação com outros textos. Para ela, os textos não são autônomos, mas sim inseridos em uma rede de significados que inclui outros textos e discursos culturais (Samoyault, 2008).

A intertextualidade tem relevantes implicações para a teoria literária e a prática crítica, e redefine a maneira como entendemos a Literatura e outros discursos culturais, revelando a natureza dialógica e polifônica da linguagem. Ao explorar as complexas redes de referências e significados que conectam os textos, a intertextualidade enriquece nossa compreensão da criatividade literária e da dinâmica cultural, oferecendo novas perspectivas para a análise crítica e a apreciação estética.

Maria Zilda Cury, no Glossário CEALE, refere-se à *intertextualidade* como relação “entre textos”, o diálogo entre textos. Parte do pressuposto de que a produção de um texto sempre implica a retomada de muitos outros e depende do olhar do leitor para que se criem e recriem significações, já que este último é corresponsável por sua construção. “A *intertextualidade* se dá, pois, tanto na produção como na recepção da grande rede cultural, de que todos participam”³. Dessa forma, quando o narrador de “Jogo de dados” aconselha a Alfredo, à noite, quando a “ronda das dez” se aproxima: “Deita-te agora. E, por favor, esconde essa Bíblia. O Novo Testamento pode ser muito comprometedor” (Linhares, 2005,

³ Glossário Ceale, disponível em: www.ceale.fae.ufmg.br/glossarioceale/verbetes/intertextualidade.

p. 30), forçosamente leva o leitor a buscar as conexões de sentido do fato narrado com a citação do Novo Testamento, e porque se trata de algo comprometedor. Certamente o leitor fará alguma viagem intertextual em direção ao texto bíblico, para detectar que o Novo Testamento põe em pauta a prática do amor e da justiça social, algo ameaçador para um regime cujo alicerce é a injustiça em estado bruto. Segundo Maria Zilda Cury (s/d),

Escrita e leitura são faces da mesma moeda. O leitor também participa dessa ampla rede dialógica ao trazer para o texto que está lendo sua bagagem de leituras de outros textos, de variadas linguagens e diferentes gêneros. Roland Barthes nos diz que sempre lemos levantando a cabeça, ou seja, fazendo relações e colocando em diálogo o texto que temos diante de nós e os outros textos que, de alguma forma, já incorporamos.

Assim, ao acionar a referência ao Novo Testamento em sua apreciação do texto, o leitor precisa imergir nessa viagem para trás, de retorno ao passado, a fim de recolher na literatura bíblica material textual e semântico para iluminar a sua interpretação do texto que tem diante de si. A consciência da *intertextualidade* é uma ferramenta importante, porque revela as vozes e falas que habitam todo texto. Por isso, a literatura vale-se amplamente do recurso intertextual, consciente ou inconscientemente. Em razão disso, “a *intertextualidade* é um importante fator da leitura literária. Nesse sentido, o texto literário se apresentaria como um feixe de relações intertextuais, de diferenças e tensões em que “se faz acontecer certa realidade” (Cury, s/d).

Em outra passagem de “Jogo de dados”, o narrador filosofa com Alfredo sobre os dados, como segue:

Observa este dado. Nele as possibilidades são rigorosamente equiprováveis para os seis lados. Entropia, meu caro. Lembras? O Número que define a equiprobabilidade dos elementos de um sistema. Coisa assim ou muito pior. Quando se trabalha com as emoções humanas, só há uma constante – o fato da vida. As variáveis são infinitas e quase sempre aleatórias” (Linhares, 2005, p. 30).

Estamos diante de uma nova retomada intertextual, embora isso não seja tão evidente. A referência à “entropia” retoma a linguagem da física termodinâmica. Entropia é um conceito fundamental na termodinâmica e na teoria da informação, que mede a quantidade de desordem ou aleatoriedade em um sistema (Dicionário Priberam). É evidentemente uma retomada muito refinada, já que dialoga com um domínio de conhecimento não muito próximo do leitor comum. Todavia a referência está lá, à espera de decifração, para que a interpretação do texto seja adequada.

Tiphaine Samoyault (2008) metaforiza a intertextualidade como sendo a “memória da Literatura”, no sentido de que possibilita a percepção pelo leitor de relações entre um texto e outros que o precederam. Assim, relembra a formulação de Julia Kristeva, de que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva *apud* Samoyault, 2008, p. 16). Com base nessa concepção, entendemos que, por meio da intertextualidade, é a literatura que se interroga a si mesma e sobre o seu passado, pois são os textos que vão surgindo na linha do tempo que dão forma e substância à Literatura. Dessa forma, a Literatura se alimenta de si mesma, os textos alimentando os textos.

Quando o narrador de “Jogo de dados” diz: “Neste ponto, doutor Alfredo haverá de concordar comigo. Nenhum pecado é exatamente igual a outro, mesmo que se trate de roubo ou de assassinio, ato este que não pode justificar, ainda que o se cometa com apoio de sentença legal. Matar, meu senhor, nunca é legal” (Linhares, 2005, p. 32-33), sua narrativa está se alimentando do texto bíblico, especialmente a parte do “Êxodo”, que prescreve os dez mandamentos da lei moral dada ao patriarca Moisés, e nesse decálogo um dos mandamentos diz expressamente: “não matarás” (Êxodo 20: 13). O narrador retoma esse texto do decálogo para, nas entrelinhas, condenar a prática do sistema ditatorial de matar os seus opositores. O narrador arrola essa prática como o cometimento de um “pecado”, já que a definição de pecado, na literatura bíblica é: “transgressão da lei” (1 João 3: 4). Dessa forma, mesmo que a matança de presos políticos cometida pela ditadura tenha apoio em sentenças legais, matar alguém nunca será uma ação “legal”. Nessa metáfora intertextual, Linhares promove um imbricamento entre os campos político e religioso para clarear a compreensão do absurdo legalizado.

Há outros pontos em que o narrador estabelece diálogos com outros textos, entre os quais vale destacar:

A) Quando ele diz: “Alfredo, por favor, não me responda agora aquela pergunta. Passa-me o Eucolégio. Hoje é domingo e dia de domar as feras (Linhares, 2005, p. 33), refere-se ao “eucolégio”, que é o livro de orações contendo o ofício dos domingos e das festas religiosas católicas anuais. Portanto, retoma intertextualmente uma textualidade religiosa, especialmente católica romana;

B) Quando ele diz, após a anistia: “Por mim, volto ao velho ofício de contorcionista da palavra, de alquimista da notícia, sem qualquer intuito de chegar à pedra filosofal. É um ofício simples, para quem é capaz de amoldar-se às suas exigências, seja por canalhice ou por absoluta necessidade de comer” (Linhares, 2005, p. 35), retoma as referências à Pedra

Filosofal, artefato mítico que tem sido objeto de fascínio e especulação na alquimia e no folclore ocidental, frequentemente descrita como uma substância mágica ou um elixir capaz de transformar metais comuns, como chumbo, em ouro. Além disso, a Pedra Filosofal é creditada com a capacidade de conceder a imortalidade ou prolongar a vida indefinidamente. A busca pela Pedra Filosofal remonta à Antiguidade e à Idade Média, quando alquimistas de várias culturas se dedicaram a encontrar ou criar essa substância milagrosa. A alquimia, uma prática que combina elementos de ciência, filosofia, misticismo e religião, buscava entender a natureza dos materiais e suas transformações. A Pedra Filosofal representava o ápice dessa busca, simbolizando a perfeição e a iluminação espiritual (Chevalier e Gheerbrant, 1991). Todo esse ideal está fora das especulações do narrador, que cinicamente quer apenas exercer o seu jornalismo para sobreviver.

C) Quando ele diz:

Pega-se um fato qualquer, dá-se-lhe o sentido compatível com as engrenagens da máquina para a qual se trabalha, adequa-se-lhe ao clima ambiente e, depois, a gente ouvirá, sem qualquer ressentimento, eventualmente com outro sentido, na voz pernóstica de um cretino que as massas adoram e diante de cuja imagem colorida e empoada as mulheres se bestificam e, mesmo algumas mais pudicas e recatadas, não resistem a um breve e sutil bater de coxas” (Linhares, 2005, p. 36),

retoma o quadro geral dos anos 1960 a 1980, quando a televisão brasileira passou por um período de grande desenvolvimento e consolidação, com os locutores de jornais televisivos ganhando destaque como figuras centrais na disseminação de notícias. Esses profissionais se tornaram ícones da comunicação, ajudando a moldar a maneira como o público consumia informações. Eram endeusados pelo imaginário popular, porque as multidões os viam na tela, lendo as notícias elaboradas pelos jornalistas, que não apareciam. Na verdade, os locutores eram “letores” de notícias na televisão. O narrador dessacraliza essas figuras populares, atribuindo-lhes uma imagem negativa de “cretinos” de “voz pernóstica” idolatrados pelas mulheres.

D) Quando ele diz:

Quanto a ti, meu caro e pobre amigo, temo pelo teu futuro, com toda sinceridade. Tua cátedra, agora, é este banco duro desta praça nua. Naquela que seria tua, por direito, estão espojados os bodegueiros, alimentando novas gerações de bodeguistas, numa regressão que, um dia, chegará ao nível dos nossos sapatos. E tu, que atulhaste o armazém que carregas sobre os ombros, és agora um deserdado” (Linhares, 2005, p. 36),

revisita uma série de medidas repressivas que afetaram diretamente o corpo docente e acadêmico das universidades. O regime instaurado pelo golpe militar de 1964 adotou uma postura rigorosa contra qualquer forma de oposição ou dissidência política, incluindo aquelas presentes nas instituições de ensino superior. Cassação da cátedra refere-se à prática de remover professores de suas posições acadêmicas devido a suas ideias políticas, atividades ou associações que eram consideradas subversivas pelo regime militar (Bahiana, 2014).

Muitos professores foram aposentados compulsoriamente, demitidos, ou tiveram seus direitos políticos cassados. Professores considerados subversivos eram frequentemente perseguidos. A censura e a vigilância constante nas universidades se tornaram comuns, e muitos docentes foram intimidados, presos ou exilados. Houve intervenções diretas nas universidades, com a nomeação de reitores alinhados ao regime. Essas intervenções visavam controlar e suprimir atividades acadêmicas que pudessem ser vistas como ameaçadoras ao governo (Arns, 1985).

Linhares recria esses flagrantes por meio da metáfora dos “bodegueiros” e “bodeguistas” (fregueses de bodegas) espojados na cátedra daqueles que foram despojados injustamente.

2.5. A simbologia do jogo

Para Chevalier e Gheerbrant (1991, p. 521), “o jogo, para ser eficaz, deve engajar todo o ser, abrir todas as vias de comunicação. Libera, assim, uma intensa criatividade, uma energia que se ajusta sem cessar. Ele prepara para o futuro. É um símbolo vivo”. Qual seria essa simbologia atribuída ao jogo? Chevalier e Gheerbrant explicam:

O jogo é fundamentalmente um símbolo de luta contra a morte, contra os elementos, contra as forças hostis e contra si mesmo (contra o medo, a fraqueza, as dúvidas etc.). Mesmo quando são puro divertimento, incluem gritos de vitória, pelo menos do lado do ganhador. Combate, sorte, simulacro ou vertigem, o jogo é por si só um universo, no qual, através de oportunidades e riscos, cada qual precisa achar o seu lugar” (Chevalier & Gheerbrant, 1991, p. 518).

A experiência amarga da perseguição e da prisão por motivação política no Brasil se deu em um ambiente de muito medo e incertezas quanto aos rumos do país e de suas próprias vidas e projetos pessoais. Além do abrupto cerceamento da liberdade, tinham que lidar com as ameaças de morte e as torturas físicas e psicológicas (Linhares, 1990). Nesse contexto, o

jogo de dados funcionava como um mecanismo de catarse e até mesmo de sublimação das angústias. Dessa forma, o jogo passava a ter a conotação de um anteparo psicológico e existencial para os prisioneiros:

Como a vida real, mas num quadro previamente determinado, o jogo associa as noções de totalidade, de regra e de liberdade. As diversas combinações do jogo são outros tantos modelos de vida real, pessoal e social. Tende a substituir uma certa ordem à anarquia das relações, e faz passar do estado de natureza ao estado de cultura, do espontâneo ao deliberado. Mas debaixo do respeito às regras, o jogo deixa transparecer a espontaneidade a mais profunda, as reações as mais pessoais às pressões externas (Chevalier & Gheerbrant, 1991, p. 518).

Homo Ludens foi um termo cunhado pelo historiador e teórico cultural holandês Johan Huizinga em seu livro homônimo publicado em 1938, no qual descreve o ser humano como um "homem que joga". Este conceito centra-se na ideia de que o jogo é uma atividade fundamental e definidora do ser humano, influenciando não apenas o desenvolvimento individual, mas também a formação e evolução das culturas e sociedades. Huizinga argumenta que o jogo é anterior à cultura, um elemento primitivo e fundamental que se manifesta de diversas formas, estando presente em todas as esferas da vida social. Ele define o jogo como uma atividade voluntária, realizada dentro de certos limites de tempo e espaço, segundo regras livremente aceitas, mas absolutamente obrigatórias. O jogo tem um fim em si mesmo e, embora possa ser sério, está sempre apartado da vida cotidiana. Huizinga postula que o jogo se caracteriza pelo prazer e pela criação de uma realidade temporária e própria.

A partir dessas considerações mais gerais, o teórico examina o papel do jogo em várias áreas da sociedade, incluindo a linguagem, o direito, a guerra, a filosofia, e as artes. Ele demonstra como essas atividades humanas possuem uma estrutura lúdica, sugerindo que o impulso para jogar é intrínseco ao ser humano. Ele argumenta que a cultura humana emerge e se desenvolve no contexto do jogo. Huizinga coloca o jogo no centro da criação cultural, sugerindo que muitos aspectos da sociedade, como a competição, a performance e a simulação, são fundamentados em comportamentos lúdicos. Ele vê o jogo como uma forma de expressão cultural que transcende o tempo e o espaço.

Além disso, o jogo influencia a estrutura e a dinâmica das civilizações. Ele examina como competições esportivas, rituais religiosos e festivais têm raízes em atividades lúdicas, mostrando que o jogo é uma constante em todas as épocas e culturas. Huizinga introduz o conceito de "espírito lúdico", uma atitude de leveza e criatividade que permeia as atividades humanas. Desse modo, o teórico compreende que a cultura se desenvolve com os parâmetros semelhante ao de um jogo e enfatiza que:

À medida que uma civilização vai se tornando mais complexa, vai se ampliando e revestindo-se de formas mais variadas, e que as técnicas de produção e a própria vida social vão se organizando de maneira mais perfeita, o velho solo cultural vai sendo gradualmente coberto por uma nova camada de idéias, sistemas de pensamento e conhecimento; doutrinas, regras e regulamento; normas morais e convenções que perderam já toda e qualquer relação direta com o jogo (Huizinga, 2007, p. 85).

Huizinga (2007) chama a atenção para dois aspectos fundamentais do jogo enquanto atividade humanizadora: a primeira é que no jogo encontramos a luta por alguma coisa; a segunda é que o jogo é sempre a representação de alguma coisa. “Estas duas funções podem por vezes confundir-se, de tal modo que o jogo passe a ‘representar’ uma luta, ou, então, se torne uma luta para melhor representação de alguma coisa” (Huizinga, 2007, p. 17). O que significa “representar”? No entendimento de Huizinga, significa “mostrar”, ou seja, fazer ver o que se quer colocar em evidência. É o que acontece em “Jogo de dados”. No nível da criação ficcional, por meio do jogo da linguagem, o escritor expõe sua luta contra o absurdo de um regime de exceção, dessa forma representando um período histórico emblemático em que o país mergulhou na mais completa escuridão de uma ditadura. No nível das personagens, o jogo de dados também desvela a representação de uma luta contra a tirania.

Freud foi um dos primeiros a sugerir que os jogos são uma forma de expressão do inconsciente. Freud (2006) abordou a simbologia do jogo principalmente em seu trabalho “Além do Princípio do Prazer”. Nesse texto, ele apresenta o famoso exemplo do jogo do carretel, observado em seu neto de um ano e meio. A criança jogava um carretel amarrado a uma corda para fora do berço, fazendo-o desaparecer enquanto dizia "fort" (que significa "foi-se" em alemão) e depois puxava o carretel de volta, dizendo "da" ("aqui" em alemão). Freud interpretou esse jogo como uma forma de a criança lidar simbolicamente com a ausência e o retorno da mãe, representando uma tentativa de dominar a ansiedade e o desconforto causados por essa separação. Freud argumenta que o jogo pode ser uma expressão simbólica do inconsciente, permitindo que desejos e medos reprimidos sejam elaborados e processados de maneira segura. Segundo ele, através do jogo os indivíduos podem reencenar situações que são emocionalmente significativas para eles, processando assim traumas e desejos inconscientes.

Para Freud (2006), os jogos também podem ser entendidos como mecanismos de defesa psíquicos. Através do jogo, indivíduos podem sublimar impulsos agressivos ou sexuais, canalizando-os para atividades socialmente aceitáveis e simbolicamente significativas. Jogos competitivos, por exemplo, podem permitir a expressão de agressividade de uma maneira controlada e regulamentada, ajudando o indivíduo a lidar com

esses impulsos de maneira construtiva. Assim, a simbologia psicanalítica do jogo revela como essa atividade aparentemente simples e lúdica é, na verdade, um processo complexo e significativo de expressão e elaboração psíquica. Jogos não são apenas formas de entretenimento, mas são também mecanismos apropriados para a exploração e resolução de conflitos internos, desenvolvimento emocional e integração de diferentes aspectos da personalidade. Através do jogo, indivíduos de todas as idades podem acessar e trabalhar com seu inconsciente, promovendo crescimento e bem-estar psicológico.

Referindo-se especificamente ao jogo de dados, Chevalier e Gheerbrant (1991, p. 521) comentam:

Quanto aos dados, já se quis ver nas seis faces dos pequenos cubos e nos seis pontos símbolos do mundo manifestado em seus seis aspectos: mineral, vegetal, animal, humano, psíquico, divino. Essas seis faces do cubo podem ser dispostas em forma de cruz, a barra horizontal compreendendo o animal, o psíquico e o humano; a barra vertical, o divino, o psíquico, o vegetal e o mineral.

Na psicanálise, os jogos de azar, incluindo os dados, são frequentemente vistos como representações simbólicas dos desejos inconscientes e das fantasias de controle sobre o acaso e o destino. Jogar dados pode ser interpretado como uma tentativa de negociar com o destino, buscando assegurar que os próprios desejos se realizem através de um elemento de sorte. O jogo de dados traz embutida a pretensão de controlar o incontrolável: o ato de lançar os dados engloba uma tensão entre o desejo de controle e a aceitação da incerteza. Do ponto de vista freudiano, jogar dados pode ser visto como uma expressão de impulsos inconscientes para dominar o incontrolável. Os jogadores muitas vezes desenvolvem superstições e rituais em torno do lançamento dos dados, tentando influenciar resultados que, na verdade, estão fora de seu controle consciente. Este comportamento pode refletir uma luta interna para lidar com a ansiedade e a incerteza na vida cotidiana (Freud, 2006).

No entendimento de Freud, o princípio do prazer define-se como a busca incessante pela satisfação imediata dos desejos, enquanto o princípio da realidade representa a necessidade de adiar a gratificação para lidar com as demandas da realidade externa. O jogo de dados pode ser visto como uma arena onde esses dois princípios se encontram. O jogador experimenta a excitação do possível ganho (princípio do prazer) ao mesmo tempo que enfrenta a possibilidade da perda (princípio da realidade) (Freud, 2006). Assim, a simbologia dos dados tem sido explorada na arte e na literatura como uma metáfora para a condição humana. Obras literárias frequentemente usam os dados para discutir temas de sorte, destino e a luta humana para encontrar ordem no caos. Este simbolismo ressoa com a visão

psicanalítica de que os dados representam a tentativa de dar sentido e controle a forças externas e internas que parecem aleatórias e incontroláveis.

Huizinga aponta a linguagem como o mais supremo de todos os jogos que o homem foi capaz de criar para dar expressão à vida:

As grandes atividades arquetípicas da sociedade humana são, desde o início, inteiramente marcadas pelo jogo. Como, por exemplo, no caso da linguagem, esse primeiro e supremo instrumento que o homem forjou a fim de poder comunicar, ensinar e comandar. é a linguagem que lhe permite distinguir as coisas, defini-las e constata-las, em resumo, designá-las e com essa designação elevá-las ao domínio do espírito. Na criação da fala e da linguagem, brincando com essa maravilhosa faculdade de designar, é como se o espírito estivesse constantemente saltando entre a matéria e as coisas pensadas. Por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza (Huizinga, 2007, p. 7)

Ao construir a trilogia “Jogo de dados”, Linhares (2005) soube manusear com precisão, eu diria, cirúrgica todo esse arsenal de simbologias múltiplas, ao pôr em relação o jogo de dados e os eventos da vida, trazendo para as linhas da Literatura as entrelinhas da História. Recria os flagrantes da ditadura, ao mesmo tempo em que recria a linguagem.

No capítulo seguinte, busco explorar, no livro *O Tocador de Charamela*, a enunciação dramática da realidade, com base na teoria de Luiz Gonzaga Mota, no que se refere à expressão estética do mundo.

CAPÍTULO 3

TERCEIRA IMAGEM: ENUNCIÇÃO DRAMÁTICA DA REALIDADE

O quadro teórico deste capítulo está relacionado aos princípios basilares da análise crítica da narrativa, dando especial relevo à contística, quanto ao conceito de empalavrimento estético do mundo e outros tópicos relevantes de narratologia, tais como os apresentam Luiz Gonzaga Motta (2013) aplicados à leitura das narrativas de *O tocador de charamela* (2005). Discorro especialmente sobre a performance narrativa, o discurso persuasivo, a enunciação alegórica e as narrativas de pesadelo.

3.1. Performance narrativa em “Tio Antunes”

O narrador do conto “Tio Antunes” é “um velho cearense que relembra passagens de sua vida nos seringais da Amazônia [...] Sua primeira referência é à monotonia, à mesmice tediosa e à solidão abissal daquela vida” (Fonseca, 2002, p. 38-39) perdida no meio da selva. No início da narrativa, temos o seguinte depoimento do narrador: “A gente vivia perdido naquele mundão de Deus, distante de tudo. Estirão de mato, água, campo, céu. E os bichos. Uma solidão sozinha. Dia entrando e saindo, mês e ano, sempre a mesma vida. Trabalho do primeiro ao último instante de sol” (Linhares, 2005, p. 113). Nesses termos, esse velho narrador inicia a sua performance narrativa de empalavrimento daquele mundo inóspito que era o seringal situado nos domínios perdidos da selva distante.

Luiz Gonzaga Motta (2013), em *Análise crítica da narrativa*, apresenta o conceito de “empalavrimento do mundo”, ou seja, a forma como lemos e conhecemos o mundo à medida que o traduzimos em palavras. Descreve as narrativas como construtoras de sentidos, uma vez que narrar seria uma forma essencial de expressão humana na linguagem. As palavras são mediações das relações humanas, da sociedade e das recriações do mundo. Para ele, a experiência humana:

É sempre pensada e sentida linguisticamente. Pensar, compreender, comunicar passou a ser quase sinônimo de abstrair e categorizar linguisticamente, transubstanciar em palavras e em enunciados as percepções provenientes da realidade externa pelos sujeitos, e as sensações e emoções provindas da realidade interna e experimentadas pelos sujeitos (Motta, 2013, p. 63).

Citando Luis Duch, Mota assegura que “conhecemos o mundo sempre de modo tentativo à medida que o designamos com palavras e o construímos sintaticamente em enunciados, à medida que o empalavramos” (Duch *apud* Motta, 1998, p. 458), ou seja,

transformamos em palavras nossas percepções e sentidos da realidade para recriá-las e dar novos sentidos. Com a linguagem é possível manifestar nossas concepções e absorver experiências, e assim, “empalavramos o mundo porque essa é a forma humana de conhecer” (Motta, 2013, p. 64). E nesse contexto a narrativa ganha uma dimensão extraordinária, já que “a narrativa é uma forma de sucessivo empalavramento dramatizado da realidade imediata para ajudar o homem e as coletividades a se situarem no mundo e na história” (Motta, 2013, p. 70). Assim, a palavra se firma como a principal mediadora nas relações humanas, de modo que internalizamos o que abstraímos do mundo.

Duch chega ao ponto de afirmar que é dando consistência verbal à realidade que o indivíduo exerce o seu ofício de homem. Exercer esse ofício é viver um *affair* linguístico com a linguagem. E é somente por meio da linguagem que o homem pode amar, desamar, chorar, sorrir, assombrar-se, questionar, devanear. É a linguagem que rompe a casca do silêncio da matéria e assim nos liberta da inércia (Mota, 2013, p. 64). Convém dizer que a linguagem faz a mediação entre nós e o mundo, e está na base das “representações que construímos, das sucessivas apresentações discursivas que fazemos dos fenômenos materiais e sociais, de que a linguagem é o veículo de instituição e constituição do mundo humano” (Mota, 2013, p. 69).

O principal veículo dessas representações é a narrativa, que integra a constituição do humano, pois “o narrar funde suas raízes na nossa ancestral herança cultural de relatar estórias. Os seres humanos têm uma predisposição cultural, primitiva e inata, para organizar e compreender a realidade de modo narrativo” (Mota, 2013, p. 69). A tradição humana de contar e ouvir histórias é uma das mais antigas e universais práticas culturais. Desde tempos imemoriais, seres humanos têm compartilhado narrativas para transmitir conhecimento, valores, crenças e experiências de geração em geração. Essa prática é essencial não apenas para a preservação da cultura, mas também para a construção de identidade individual e coletiva.

A contação de histórias remonta aos primórdios da humanidade, antes mesmo do desenvolvimento da escrita. Nossos ancestrais usavam a oralidade como meio principal para comunicar eventos importantes, ensinar lições de vida e entreter. As histórias eram contadas ao redor de fogueiras, em cerimônias rituais e durante reuniões comunitárias. Com o advento da escrita, as histórias começaram a ser registradas em tábuas de argila, pergaminhos e livros, permitindo a preservação e disseminação mais ampla de narrativas. Civilizações como a Suméria, o Egito Antigo, a Grécia e Roma deixaram ricos acervos de mitos, lendas e épicos

que continuam a influenciar a literatura e a cultura contemporâneas (Chevalier e Gheerbrant, 1991).

As histórias são um recurso eficaz para ensinar. Mitos e fábulas muitas vezes carregam lições morais e éticas, enquanto narrativas históricas ajudam a entender o passado. Contos e lendas tradicionais preservam a história e os valores de uma cultura. Eles mantêm vivas as tradições e ajudam a comunidade a manter sua identidade cultural. Além disso, as histórias criam um senso de pertencimento e união entre indivíduos de uma comunidade. Ao compartilhar histórias comuns, as pessoas fortalecem os laços sociais e criam uma identidade coletiva. Isso sem esquecer que as histórias servem como forma de entretenimento.

Desde os bardos e contadores de histórias até a moderna indústria cinematográfica, a narrativa continua a ser uma forma primordial de diversão. É por meio das histórias que podemos explorar a complexidade da condição humana. Narrativas de amor, perda, heroísmo e tragédia nos ajudam a refletir sobre nossas próprias vidas e experiências.

Assim, a tradição de contar e ouvir histórias é um elemento fundamental da experiência humana. Ela nos conecta com nosso passado, nos ajuda a entender o presente e nos permite imaginar o futuro. Independentemente de como as histórias são contadas, a narrativa continua a ser uma força poderosa que molda quem somos e como nos relacionamos com o mundo ao nosso redor. Mas é preciso ressaltar que:

Os acontecimentos relatados pelas narrativas (realistas ou imaginárias) são **performatizados** por personagens, atores que representam seres humanos concretos ou imaginários, e realizam coisas que os humanos também realizam (antropomorfismo natural da narrativa). A construção de personagens e ações na narrativa é uma representação de condutas humanas que fornecem ao narrador a matéria prima e os modelos. Ao narrar, alguém está explorando na sua imaginação possíveis desenvolvimentos (reais ou ficcionais) das condutas e comportamentos humanos, que os teóricos chamam de atividade mimética (ou imitação) (Mota, 2013, p. 72 – negrito meu).

Depreende-se dessa análise que toda narrativa comporta uma *performance* exercitada por quem narra. A performance narrativa é uma forma de apresentação de histórias em que o ato de contar a história é performativo, envolvendo uma combinação de habilidades e técnicas que vão além da simples narração oral ou escrita. Nessa atividade performática, o ficcionista cria narradores que operam a encenação escrita da realidade. Trata-se de um papel crucial na literatura, pois permite aos leitores uma melhor compreensão das condições humanas e sociais, funcionando como um espelho da sociedade, refletindo suas virtudes e falhas, e frequentemente atuando como um catalisador para mudanças sociais e reflexões

morais. Ao abordar temas universais através de suas histórias, a Literatura pode criar empatia, consciência e uma conexão mais profícua com o mundo ao nosso redor:

Quem narra evoca eventos conhecidos, seja porque os inventa, seja porque os tenha vivido ou presenciado diretamente (atitude de alteridade). Revela, assim, uma tendência para a exteriorização temporal, para uma atitude de distanciamento autônomo. Mas sempre de forma verossímil, como se os houvesse presenciado. **Narrar é uma técnica de enunciação dramática da realidade**, de modo a envolver o ouvinte na estória narrada. Narrar não é, portanto, apenas contar ingenuamente uma história, é uma atitude argumentativa, um dispositivo de linguagem persuasivo, sedutor e envolvente. Narrar é uma atitude - quem narra quer produzir certos efeitos de sentido através da narração (Mota, 2013, p. 74 – negrito meu).

A enunciação dramática da realidade é um conceito que envolve a representação intensa e vívida da realidade por meio de elementos dramáticos. Diferentemente do realismo literário, que busca uma representação fiel e detalhada da vida cotidiana, a enunciação dramática da realidade amplifica aspectos emocionais e conflituosos para criar uma experiência mais envolvente e impactante para o leitor. É o que acontece em “Tio Antunes”: o narrador, velho cearense, exercita a sua performance na recontagem e remontagem memorialística da vida sofrida no interior da selva. Os homens trabalhavam de sol a sol, sem trégua, e ainda tinham que lidar com o peso quase insuportável da solidão, “uma solidão sozinha”. O motivo? não havia mulheres no seringal: “Mulher não havia, salvante a do Pedrão, curiboca magrela de botar barriga anual, mas fiel como todo ao seu homem” (Linhares, 2005, p. 113).

É no contexto da falta da fêmea que a personagem Tio Antunes aparece pela primeira vez na narrativa: “Tio Antunes é que não se conformava. Uma obsessão. Cuidava que algum dia, saída não sei donde, haveria de aparecer alguma. Eram aqueles cuidados de exagero, dengues de moça, fricotes naquele homenzarrão sovertido no meio do mato” (Linhares, 2005, p. 113). Assim, o narrador já coloca uma marca definidora na figura da personagem, que é a sua obsessão por mulher, num mundo recôndito onde a presença feminina era praticamente uma miragem. Essa vai ser a tônica de toda a trajetória do Tio Antunes ao longo da narrativa. Todo domingo à tarde, quando finalmente tinha uma escassa pausa semanal na correria do trabalho, ele “vestia o terno de brim, meia e sapato, chapéu-palhinha, aquela frioleira. Perfume. Sentava-se no meio do terreiro e ficava espiando o rio. Os olhos fixos no mundaréu, a modo de cobra encantando passarinho” (Linhares, 2005, p. 113).

No local havia seis homens, e apenas um tinha mulher, que era o Pedrão. Os demais ficavam premidos pelos instintos, e conseqüentemente tinham ataques de lubricidade, como informa o narrador: “A gente, os outros homens – cinco ao todo – tinha valência nas

bananeiras, mas tio Antunes não queria saber daquilo. Porcalhada, dizia. Conversa, casa de cupim só acaba com fogo grande. Doideira de mulher, é o que era” (Linhares, 2005, p. 113). A “porcalhada” da qual o Tio Antunes recusava-se em participar eram praticamente sessões coletivas de masturbação, os homens esfregando-se nas bananeiras que havia nos arredores do barracão. Segundo o narrador, ninguém sabia ao certo a origem do velho seringueiro, mas “constava que ele já tinha sido casado, no tempo do mata-onça, no Aripuanã. A mulher, uma velha mura feiticeira, morta na peste de varíola. Mas dela ele nunca falava. Fazia segredo” (Linhares, 2005, p. 113).

Diversos estudos já realizados sobre o ciclo da borracha na Amazônia sublinham o fato da escassez ou ausência de mulheres nos seringais da Amazônia. Márcio Souza, por exemplo, assinala que:

Para os seringueiros isolados na floresta e presos a um trabalho rotineiro, geralmente homens entre vinte e trinta anos, portanto premidos pela exigência de seu vigor, a contrapartida feminina chegava sob a forma degradante da prostituição [...] Enquanto o coronel podia contar com as perfumadas *cocottes*, além de suas esposas, o seringueiro resvalava para o onanismo, para a bestialidade e práticas homossexuais” (Souza, 2010, p. 108).

Essa informação é corroborada por Samuel Benchimol (1992), ao afirmar que a solidão era a grande angústia dos seringueiros, isolados em seus tapiris. E a solidão se materializava objetivamente na falta de mulher, e conseqüentemente a falta de amor e de sexo, além da impossibilidade da presença de uma companheira com quem dividir alegrias e dores daquela vida tão atribulada. Linhares glosa esse mote da falta da fêmea, uma angústia desesperadora capaz de levar homens ao delírio e ao enlouquecimento. Isso é sintomático no caso do Tio Antunes, que chefiava aqueles homens da Companhia, mas padecia mais do que todos da carência de cópula.

Para proceder ao empalavramento do mundo em que o Tio Antunes vivia encerrado, Linhares se vale das seguintes estratégias de enunciação dramática, entre outras:

A) *Intensificação dos conflitos*: a enunciação dramática foca em amplificar os conflitos internos e externos das personagens, destacando suas lutas, dilemas e crises de maneira mais acentuada. A angústia do Tio Antunes é explorada ao ponto máximo, levando-o às barras do enlouquecimento: “Domingo à tarde vestia o terno de brim, meia e sapato, chapéu-palhinha, aquela frioleira. Perfume. Sentava-se no meio do terreiro e ficava espiando o rio. Os olhos fixos no mundaréu, a modo de cobra encantando passarinho” (Linhares, 2005, p. 113).

B) *Personagens intensamente emocionais*: as personagens são frequentemente representadas com emoções intensas e complexas. Suas reações e interações são carregadas de drama, aumentando o impacto da narrativa. No dia em que chega um barco ao seringal, carregado de bois e produtos comerciais, Tio Antunes sofreu uma forte comoção ao ver, no barco, a figura de uma mulher: “Os homens de pé no barranco, espiando a atracação. Tio Antunes na frente de todos, vestindo o terno de brim, chapéu na mão. Teso e sério como um patrão. Foi quando num portaló apareceu a cabeça louira de mulher. Sorriu. Tio Antunes tremeu, eu vi. Deu um passo de lado, enfiou a mão no bolso da calça. Roncou, um ronco baixo e fundo” (Linhares, 2005, p. 114).

C) *Diálogos Eficazes*: o uso de diálogos potentes e carregados de subtexto é uma característica central. Esses diálogos não apenas avançam a trama, mas também revelam profundidades emocionais e psicológicas das personagens. No seringal, os trabalhadores e o gerente costumavam conversar sobre o incontrolável desassossego do Tio Antunes, inclusive sugerindo que ele estava enlouquecendo. Faziam especulações sobre sua vida pregressa, incluindo a antiga esposa, que teria morrido de peste de varíola anos antes.

D) *Situações extremas*: a narrativa pode incluir situações extremas ou decisivas, onde as personagens são levadas ao limite de suas capacidades emocionais e morais. Esses momentos críticos são usados para explorar temas universais de maneira mais intensa. Tio Antunes, certo dia, observa a mulher que chegara no barco, vendo as pernas dela, tem uma reação que beira o paroxismo:

O gerente subiu a escada do barranco, pisando forte nas tábuas. Do lado da mulher. Mulherona, calça comprida acochada, mostrando o roliço das coxas e o monturo das partes. Apertou a mão de tio Antunes e disse alguma coisa que ninguém ouviu, porque prestava atenção no desassossego do velho. Estava meio penso e a gente via que fazia força para não olhar a mulher, mas os olhos, jitinhos de apertados, entortavam na direção dela. E ela rindo, os beiços encarnados e os dentes numa fileira apumada (Linhares, 2005, p. 114).

É realmente uma cena de visível perturbação do homem forçado a uma contínua abstinência, diante da visão de uma mulher seminua.

E) *Estilo narrativo enfático*: a linguagem utilizada é muitas vezes rica e expressiva, com descrições vívidas que evocam fortes imagens mentais e sentimentos. O narrador pode adotar um tom que enfatiza a gravidade dos eventos e emoções. Por exemplo, o narrador de “Tio Antunes” utiliza cores fortes para descrever a exasperação do velho seringueiro:

Toda quinzena chegava o batelão trazendo a zeburama. Tio Antunes era que ficava cada vez mais capiongo, a carona fechada, mudo. E também parece que mouco. Quando acontecia da mulher do gerente passar perto dele, parava, fechava os olhos

e baixava a cabeça, encalcando o queixo em cima do peito. Às vezes, deitado, resmungava e se tremia todo. Uma noite um cearense disse que o velho estava variando. Tinha jeito. Deu de beber. Talagadas. Caneco de leite beirando. Mas não implicava com nada. Ficava quieto, fumando, os olhos parados como de morto. Cada vez mais calado. (Linhares, 2005, p. 115).

O narrador usa cores fortes também para trazer à tona a situação alarmante do homem completamente dominado pela força inclemente dos instintos:

Domingo, o sol ainda batendo de lado, o vento arrepiando o rio num banzeiro maneirinho, apareceram no terreiro, na frente dos homens, o gerente e a mulher. Quase nus, pernas branquelas. Os homens grelaram na mulher do gerente. Tiquinho de maiô. Dois pedaços de pano encarnado cobrindo malmente as partes e os bicos dos peitos. Alvura. Tio Antunes, sentado no banco fronteiro do barracão, o caneco entre as pernas, levantou-se num tropeliço. Amarelo. Jesus, disse bem alto. Magro, as pernonas soltas dentro da calça larga, penso. O gerente e a mulher desceram a escada do barranco, rumo do rio, e ele correu até a beirada. Ficou nesga de tempo, bambo. E correu de volta ao barracão. Acabado (Linhares, 2005, p. 115).

F) *Temas universais*: embora as situações sejam intensificadas, os temas tratados são frequentemente universais, como amor, morte, traição, redenção e luta pelo poder, o que permite uma identificação mais profunda por parte do leitor. Em “Tio Antunes”, isso parece evidente. As angústias do homem representam as angústias dos homens. Mesmo que apareça aplicada a um contexto específico, a dor humana é universal, o amor é universal, a exploração do homem pelo homem se dá em todas as geografias e a pressão dos instintos falando mais alto que a razão também é uma expressão de humanidade.

Mota (2013) explicita que a enunciação dramática da realidade é uma técnica narrativa que intensifica os elementos emocionais e conflituosos da realidade para criar uma experiência mais envolvente e impactante. Através dessa abordagem, os escritores tendem a explorar a complexidade da condição humana, criar uma conexão emocional intensa com o leitor e abordar temas universais de maneira impactante. Para isso, a ancoragem dos fatos na realidade é fundamental: para fazer sentido e conseguir os efeitos desejados pelo narrador, “a literatura necessita ancorar os fatos no real. Mesmo a literatura fantástica, que relata casos absurdos, necessita reafirmar o real para remeter seus leitores ao mundo irreal, a fim de provocar os efeitos de espanto ou assombro” (Mota, 2013, p. 90). Linhares parece ciente dessa gramática narrativa, pois a manipula de forma produtiva em “Tio Antunes”, como de resto em muitos outros contos do livro.

3.2. O discurso persuasivo em “Zeca-Dama”

O narrador do conto “Zeca-Dama” é um ex-seringueiro, cearense, que mergulha em suas reminiscências em relação ao tempo em que trabalhava em um seringal amazônico.

Recorda que “veio do Ceará, acompanhado de muitos outros conterrâneos, na ânsia de fazer fortuna com a extração do látex, mas um detalhe o diferenciava da maioria dos outros: veio fugindo da polícia, por ter matado um homem em briga por terra no Nordeste” (Fonseca, 2002, p. 41). Se em “Tio Antunes” o núcleo das preocupações do narrador é com a ausência de mulheres no seringal, agora o foco é “um dos poucos momentos alegres dos seringais: o sábado, que era o dia das festas, danças e confraternizações” (Fonseca, 2002, p. 41), embora o problema da falta de mulheres no ambiente continue sendo explorado.

O narrador-personagem relata o sofrimento intenso a que os trabalhadores eram submetidos pelo patrão arrivista, que os explorava de forma desumana. O único dia em que podiam ter um pouco de expansividade era o sábado, porque nesse dia ocorriam as festas nas quais todos podiam participar. Todavia, como não havia mulheres, criou-se o costume de um dos homens presentes fazer o papel de “dama”, a cada semana, para que o forró pudesse acontecer. Assim, os homens se revezavam em retirar a “dama” para dançar. É justamente esse o ponto focal da narrativa, pois ao longo de todo o texto o narrador se autoelogia como sendo o melhor dançarino de todos os tempos no papel de mulher, tanto que passou a ser conhecido pela alcunha de Zeca-Dama.

Na construção da narrativa de “Zeca-Dama”, Erasmo Linhares revela-se um príncipe elaborador do discurso persuasivo, por meio do narrador-personagem que dá nome ao conto, o ex-seringueiro Zeca-Dama. O objetivo deste tópico é rastrear as estratégias discursivas perceptíveis no referido conto.

3.2.1. Elementos de persuasão discursiva

Em sua enunciação dramática do mundo dos seringais amazônicos, o narrador põe em evidência os elementos apontados por Aristóteles como constitutivos da persuasão discursiva: o *ethos*, o *pathos* e o *logos*. Segundo o filósofo, esses são os três modos básicos de persuasão. Cada um desses termos descreve uma maneira diferente de convencer o público:

Logos representava a vertente da razão, do raciocínio, da lógica; *pathos* referia-se às paixões, às emoções, à parte relacionada aos sentimentos que influíam na oratória e na retórica do locutor; e *ethos* reunia as características e modos de se expressar que esse locutor impunha ou demonstrava ao seu auditório, com intenção de persuadir e convencer o outro de seu ponto de vista (Seno, 2014, p. 34).

No campo literário, o “ethos” tem a ver com a credibilidade ou autoridade do narrador ou das personagens dentro da história. No caso da narratologia, quando um narrador é percebido como confiável e crível, o leitor é mais propenso a ser convencido em relação

aos episódios que ele narra. É como se o leitor, ressabiado, perguntasse a si mesmo: quais seriam as credenciais desse narrador para que eu acredite nas suas palavras? E o leitor precisa encontrar alguma forma de confirmação dessas credenciais no próprio tecido ficcional.

Quanto ao “pathos”, que se vincula à emoção, de alguma forma o texto precisa apelar às emoções do leitor, com vistas a ganhar a sua aceitação. Isso porque a arte é “afetiva”, no sentido de que afeta o indivíduo, justamente em sua sensibilidade. É o que acontece em “Zeca-Dama”, por exemplo, quando o narrador relata que, em meio à rotina de trabalho extenuante, os sábados eram os dias em que se desprendiam das condições sombrias no seringal, pois iam às festas na casa de Mestre Felisberto:

Conto sem ter vergonha – muitas vezes chorei, escondido do Dorca, e amaldiçoei o dia que deixei a minha terra. Mas tudo no começo é assim mesmo. Não há nada de tão ruim que a gente não se acostume. Eu e os outros – os brabos, como a gente era chamado – acabamos acostumando. A vida no seringal não é sopa, mas também tem os seus momentos. Tinha o sábado. O sábado, meu senhor, era o nosso dia. Quando a gente voltava do barracão do gerente, tratava logo de descarregar o rancho, tomar banho e num instante estava na canoa, vestido de limpo, chapéu, todo emperiquitado, e toca a remar para casa do Mestre Felisberto. Era a festa, a festa que a gente esperava toda a semana, num desassossego. Tinha música, sim: a rebecca de Mestre Felisberto, o banjo do Curica e mais o Zé Preto batendo o compasso com duas colheres enganchadas nos dedos (Linhares, 2005, p. 120).

Vemos aí o apelo emocional do narrador, que responde pelo “pathos” enunciativo de que fala Aristóteles. O velho seringueiro confia os momentos de extrema tristeza, sublimados pelos poucos momentos de expansão festeira no submundo do seringal.

Já o “logos” tem a ver com a lógica e a razão na construção dos sentidos na argumentação. É claro que a lógica da arte difere substancialmente, em muitos aspectos, da lógica cartesiana, mas há sempre uma lógica interna que dá sustentação racional a uma obra, para convencer os leitores. Entre os muitos flagrantes que vai desafiando diante do leitor, o narrador mostra-se coerente com a História relativamente ao ciclo da borracha. Os fatos a que alude sobre a migração nordestina para os seringais, a escravização desses homens, a exploração predatória das seringueiras, a escassez de mulheres e tantos outros pormenores estão devidamente assentados na tradição histórica da economia gomífera na Amazônia. Como estatuto do “logos”, esse panorama histórico funciona como pano de fundo dos fatos narrados, como no fragmento que segue:

Lá no sertão onde eu morava, por causa de umas terrinhas mixes, destripei um cabra safado na ponta da peixeira e quando a polícia deu vai, embarquei no Baependi junto com um magote de outros homens, a maior parte, como eu, com alguma morte nas costas. Um horror, meu senhor, uma coisa muito triste de ser lembrada (Linhares, 2005, p. 119).

O navio, saído do Ceará, passou por Belém e, por fim, chegou a Manaus, última paragem antes de embarcar diretamente para o seringal:

Em Manaus jogaram a gente numa tal de Hospedaria de Flores. Todo mundo espremido nuns quartinhos. Tinha dez onde só podia caber cinco. De tanta gente, nunca faltava uma fila enorme às filas das privadas, principalmente porque a gente desacostumada do pirarucu e da farinha-d'água que se comia todo santo dia, andava quase sempre com desmancho. Um desespero, pode crer. Tinha gente que não aguentava na espera e fazia a coisa ali pelas redondezas, atrás das cercas, nuns matinhos que cresciam ao redor, e, por isso, o ar vivia empestado (Linhares, 2005, p. 119).

Após a parada em Manaus, os homens foram distribuídos para diversas áreas de seringais na selva:

Depois de uns dois meses separaram a gente em lotes e mandaram uns para cá, outros pr'ali. A mim me mandaram pro Ipixuna, nas brenhas onde não morava quase ninguém. Não reclamei nem pechinchei. Quanto mais longe melhor. De perto, um perto muito longe, só Eirunepé de um lado e Cruzeiro do outro. Cheguei num dia e no outro me mandaram pro centro, com o Dorca – um cabra nascido por aqui mesmo, meio gente, meio índio, mas um camaradão (Linhares, 2005, p. 120).

De certa forma, essa trajetória do narrador-personagem recria a trajetória de centenas de sertanejos “importados” para os ofícios ligados à extração do látex na Amazônia. É o lastro histórico que dá a sustentação lógica para a narrativa.

Retomando as considerações sobre o “ethos”, muito embora Aristóteles tenha atrelado suas reflexões aos textos de natureza argumentativa/persuasiva, Fiorin (2008) assegura que o conceito é extensivo a outras categorias de texto, inclusive os textos literários, especialmente os ficcionais. Em diversas análises de textos literários, Fiorin demonstra essa aplicabilidade. Em narrativas literárias, a construção do *ethos* engloba tanto a *configuração do narrador*, quanto a *caracterização das personagens*, entre outros elementos.

Por exemplo, a autoridade e a credibilidade de Sherlock Holmes como um detetive extraordinário são estabelecidas através de suas habilidades de observação e dedução, que são consistentemente demonstradas ao longo das histórias de Arthur Conan Doyle; a protagonista de *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, é apresentada como uma personagem moralmente íntegra e resiliente, cujo *ethos* é construído através de suas experiências e reações éticas às adversidades que enfrenta. O *ethos* em narrativas literárias, portanto, é fundamental para engajar os leitores e convencê-los da veracidade e importância das ações (Fiorin, 2008).

Em “Zeca-Dama”, o “ethos” do narrador-personagem mostra-se na maneira como ele conta a sua história, nas suas estratégias discursivas de credibilidade e verossimilhança que ele utiliza para se fazer crível ao leitor. Quais seriam essas estratégias? Uma das delas

consiste na opção por narrar em primeira pessoa, situando-se não apenas como personagem, mas sim como protagonista. Assim, temos o narrador autodiegético, ou seja, aquele que narra si mesmo. O narrador autodiegético sempre narra a história em primeira pessoa, utilizando pronomes como "eu" ou "nós". A história é apresentada a partir da perspectiva do próprio narrador. Diferentemente de um narrador homodiegético (que também narra em primeira pessoa, mas não é o protagonista), o narrador autodiegético é a figura central da narrativa, ou seja, a história gira em torno das experiências, ações e pensamentos dele mesmo:

Trata-se de um ator que acumula o papel de sujeito da enunciação e de sujeito do enunciado. Ele nos conta uma história por ele vivida, a história de uma parcela de sua existência. É através de seus olhos e de seus sentimentos que são apresentados os elementos constitutivos da narrativa: os fatos, as outras personagens, os temas e os motivos, as categorias do tempo e do espaço (D'Onofrio, 1995, p. 62).

Esse tipo de narrador oferece uma perspectiva subjetiva e limitada, pois os eventos são filtrados pela percepção e entendimento do narrador. Isso pode levar a uma visão parcial ou distorcida dos acontecimentos e das outras personagens, todavia a narração autodiegética pode criar um senso de imediatismo e intimidade, fazendo o leitor se sentir mais próximo dos eventos e emoções do protagonista. Isso acontece sobejamente com o narrador Zeca-Dama, como no momento em que este relata sua chegada ao seringal:

Quando cheguei nas brenhas do Ipixuna, mulher que é bom não havia. Tudo era homem, só homem. A maioria cearense como eu e como eu vieram na ilusão de enricar com a borracha – aquela enganação toda que andaram espalhando lá pelo Nordeste. Vinham como boi, amontoados no porão e no convés dos navios, largando para trás a terra, lavoura, casa, mulher e filhos (Linhares, 2005, p. 119).

Ao se apresentar como um cearense e ex-seringueiro, ele apresenta as suas credenciais de alguém que vai narrar os fatos que vivenciou, com conhecimento de causa, e não do ponto de vista de alguém que ouviu falar a respeito e narra de segunda mão. Outra estratégia digna de nota é a criação de um narratário, materializado no texto por meio do vocativo “senhor”, como se percebe já nas primeiras linhas do conto: “Não, senhor, desarme essa cara de malícia. Não é nada do que o senhor está pensando. Sou macho e muito macho. Até hoje o cabra que duvidou disso, levou o troco certo na hora. Mas lhe digo que já fui dama afamada. Melhor do que muita mulher de hoje” (Linhares, 2005, p. 119).

Esse narratário (vocativo) se repete por toda a narrativa, como um interlocutor presente. O narratário é a figura dentro da narrativa a quem o narrador está direcionando a história. Assim como um narrador é a voz que conta a história, o narratário é o destinatário dessa narrativa no plano interno da obra, ou seja, ele faz parte do universo ficcional. É a ficcionalização do leitor. Diferentemente do leitor empírico, que existe fora da narrativa, o

narratário faz parte do mundo ficcional e pode ser uma personagem explícita ou implícita na história. O narrador pode se dirigir explicitamente ao narratário, mencionando-o por nome ou título, ou pode ser mais sutil, referindo-se a ele indiretamente ou dando pistas sobre quem ele é através do conteúdo e do tom da narrativa.

No E-Dicionário de termos literários Carlos Ceia, encontramos a explicação de que o narratário é a entidade da narrativa a quem o narrador dirige o seu discurso. “O narratário é uma entidade fictícia, um ‘ser de papel’ com existência puramente textual, dependendo diretamente de outro ‘ser de papel’” (Barthes, 1966, *apud* Alves, 2009, s/p). A presença de um narratário pode influenciar a maneira como o narrador conta a história. O conhecimento, as expectativas e a relação entre o narrador e o narratário podem afetar a escolha das palavras, o tom e o nível de detalhes fornecidos. Por meio dessa técnica, Erasmo Linhares adiciona grande complexidade à narrativa, influenciando como a história é recebida e interpretada pelo leitor real, além de criar um vínculo mais forte entre a história e o leitor real, fazendo-o sentir-se parte do universo ficcional.

O narratário de Zeca Dama foi desenhado para ser o receptor ficcional de suas histórias, comportando-se como alguém que se revela incrédulo, em alguns momentos, quanto às peripécias que ouve, forçando o narrador a fornecer mais detalhes e se justificar. Através desse narratário, Linhares procura moldar a experiência de leitura, guiando as interpretações e as emoções do leitor real. A personagem “Senhor”, então, é uma instância narratária e funciona como espelho, cuja função é complementar o relato do narrador, exercendo a função de elo entre leitor e narrador.

A presença do narratário deriva uma outra estratégia de persuasão, que é a dicotomia entre o discurso da afirmação e o discurso da negação em torno do tema da homossexualidade. Dirigindo-se a esse “senhor” que o “ouve”, Zeca-Dama exercita o discurso da afirmação, assegurando ser “homem”, “macho e muito macho”. Ao narrar sua fama de dançarina com orgulho, ele procura fazer crer que sua condição de “dama” era apenas uma simulação.

Conforme Fonseca (2002 p. 42) “a personagem exige insistentemente que o interlocutor não ponha em dúvida a sua masculinidade, pois o seu papel de mulher restringia-se às danças”. Por isso insiste: “Não, senhor, desarme essa cara de malícia. Não é nada do que o senhor está pensando. Sou macho e muito macho. Até hoje o cabra que duvidou disso, levou o troco certo na hora. Mas lhe digo que já fui dama afamada. Melhor do que muita mulher de hoje” (Linhares, 2005, p. 119).

Zeca-Dama revela-se orgulhoso de seu passado como “dançarina”, quando fazia o papel de mulher nas danças do seringal e ganhou fama com essas performances:

Como eu já lhe falei, mulher que é bom não havia. Por isso dançava homem com homem e foi aí que eu ganhei fama. Experimentei a primeira vez só pra dar gosto ao Dorca, companheiro que me ensinou a cortar seringa, com paciência de santo. E quando começamos a dançar, os outros foram parando abestados, olhando nós dois saracoteando pela sala. Desde aquela noite fiz nome e renome (Linhares, 2005, p. 120).

Em suas reminiscências, esse foi um tempo feliz nesse sentido, apesar das grandes angústias de sua situação de trabalhador explorado e espoliado. As festas eram como um anestésico semanal para aquelas dores alarmantes. E nessas festas sabáticas, fazer o papel de dama lhe dava muito prazer, apesar de um ou outro contratempo:

Não me lembro mais quem inventou a moda, mas os homens que dançavam como dama amarravam um pano na cabeça, para diferenciar dos outros. Um dia, um sujeito quizilento chamado Procópio, entendeu que a gente tinha de pintar os beiços com urucu e de vestir maria mijona. Pra dar mais sensação, como ele disse. Só não matei o filho duma égua na horinha, porque os outros não deixaram. Mas nunca mais dancei com aquele corno (Linhares, 2005, p. 121).

Orgulhoso de sua performance como dançarina, na vida pregressa, o velho seringueiro segue alternando o seu discurso de afirmação com o discurso de negação, realçando insistentemente que, em que pese sua habilidade e prazer em dançar como mulher para agradar os companheiros, não admitia que ninguém duvidasse de sua masculinidade e, mais que isso, de sua macheza:

Depois eu mesmo inventei de calçar sapatos tênis para dar mais leveza nos pés. Sim, lhe digo, havia outros homens que também dançavam como dama, mas nenhum como eu. Tanto que uma vez houve uma briga de dois cabras por causa de mim. Foi preciso eu arriar as calças e mostrar os possuídos e gritar que eu era homem e muito do seu macho e não ia permitir que dois safados brigassem com ciúme de mim, como se eu fosse mulher ou foboca, que Deus me livre e guarde. Mesmo assim eu não chegava para quem queria. Tinha noite de gastar quase toda a sola do meu tênis de tanto arrastar os pés no chão de terra. Uma coisa de doido. Só parava pra tomar uns goles de cachaça e assim mesmo aqueles cabras ficavam todos me cercando e de olho vivo para me pegar primeiro. Não, não ria, homem fazer vez de dama não é coisa pra qualquer um. Desculpe que eu lhe diga, mas é preciso muita arte. Tem que ter o corpo leve e os pés ligeiros, molejo na cintura, balanço de perna e sentido calculado. Tem de ser uma pluma e adivinhar de véspera o movimento do cavalheiro. Ainda hoje, por todas estas bandas, ainda me conhecem como Zeca-Dama (Linhares, 2005, p. 121).

A dicotomia entre a afirmação da performance e a negação da homossexualidade segue até o fim da narrativa, que se fecha com o parágrafo que segue:

Já lhe pedi, não faça cara de malícia. Agora eu sou um velho, mas ainda sei tirar desforra. Ninguém nunca duvidou da minha macheza, porque todo mundo sabe que eu, com uma faca na mão, sou o próprio capeta. Hoje mora muita gente por essas beiras e tem muita mulher. Nas festas, às vezes, tem mesmo mais mulher do que homem. Mas nenhuma dança como eu, naqueles tempos. Se não fosse o diabo do reumatismo que me amolenga as pernas e me endureceu as cadeiras, eu era capaz de lhe mostrar. Dou-lhe minha palavra. Pergunte ao Dorca, ele mora ali no primeiro sítio à esquerda, descendo o rio. O Dorca não me deixa mentir. Boa noite. Passe bem (Linhares, 2005, p. 121).

O que Erasmo Linhares consegue com essa intersecção do discurso de afirmação com o discurso de negação? Engenhosamente consegue inculcar na mente dos leitores uma dúvida que fica para a posteridade: Seria o Zeca-Dama homossexual? A veemente reiteração da personagem de que é “muito macho”, somada à veemente afirmação de que já foi “dama afamada” seria uma forma de camuflar uma realidade da qual muito se orgulha, mas também da qual sente inconfessável vergonha, numa época em que se declarar homossexual ou se comportar como tal fatalmente acarretaria uma série de sanções sociais? Linhares consegue, com uma boa dose de humor, construir esse imenso edifício de ambiguidade.

3.2.2 Persuasão e atos de fala

É possível fazermos uma leitura produtiva de “Zeca-Dama” instrumentalizados pela teoria dos atos de fala de John Searle (1981). Segundo ele, ocorrem três atos principais quando alguém fala: os atos *locutório*, *ilocutório* e *perlocutório*, descritos como segue:

O *ato locutório* refere-se ao ato de dizer algo com um significado específico. É o uso das palavras para produzir um conteúdo semântico. No conto em análise, dá-se a partir do momento em que o seringueiro se dispõe a narrar sua história, e assim narrar-se. A partir desse projeto memorialístico, ele se lança à empreitada de contar tudo que conta. Pelo ato locutório, ele se converte em “locutor”.

O *ato ilocutório* é a intenção por trás do ato de falar. Representa a função do que é dito, como um pedido, uma promessa ou uma sugestão, que se acomoda nas entrelinhas do que é dito explicitamente. Por exemplo, ao dizer ao narratário “Desarme essa cara de malícia” e “Não faça cara de malícia”, o narrador sugere que esse narratário é uma pessoa preconceituosa, que vê a homossexualidade com desdém ou desaprovação, portanto faz cara de malícia ao ouvir-lhe as confissões.

Já o *ato perlocutório* se refere ao efeito que o ato de fala tem no interlocutor. Por exemplo, ao dizer “Desarme essa cara de malícia” e “Não faça cara de malícia”, o narrador

espera que, como resposta à sua interlocução, o narratário realmente deixe de ser preconceituoso para com suas atitudes.

Searle (1981) define os atos ilocutórios, com base na intenção do locutor e na função da comunicação, como segue: atos ilocutórios assertivos, diretivos, comissivos expressivos e declarativos.

Nos atos ilocutórios **assertivos**, o enunciador compromete-se com a veracidade do conteúdo do enunciado que profere. Isso inclui afirmar, concluir, descrever, relatar. A intenção é convencer o interlocutor de que algo é verdadeiro, como no exemplo que segue:

Hoje mora muita gente por essas beiras e tem muita mulher. Nas festas, às vezes, tem mesmo mais mulher do que homem. Mas nenhuma dança como eu, naqueles tempos. Se não fosse o diabo do reumatismo que me amolenga as pernas e me endureceu as cadeiras, eu era capaz de lhe mostrar. Dou-lhe minha palavra. **Pergunte ao Dorca, ele mora ali no primeiro sítio à esquerda, descendo o rio. O Dorca não me deixa mentir.** Boa noite. Passe bem (Linhares, 2005, p. 121)⁴

Essa é a parte final do conto, na qual se repete uma atitude constante do narrador, que é a preocupação em atestar a veracidade dos fatos que está narrando. Ele chega a empenhar sua palavra, e além disso perguntar ao Dorca, testemunha ocular dos fatos, seria uma forma de encontrar confirmação incontestada de que tudo que está sendo relatado é verdadeiro.

Nos atos ilocutórios *diretivos*, o enunciador esforça-se em levar seu ouvinte a praticar uma determinada ação, e assim profere ordens, pedidos, comandos. Isso inclui ordenar, pedir, implorar, aconselhar. A intenção é influenciar o comportamento do interlocutor. É o que acontece quando o narrador solicita ao narratário que não seja malicioso, nestes termos: “Não, senhor, **desarme essa cara de malícia**. Não é nada que o senhor está pensando.” (Linhares, 2005, p. 119), ou ainda quando implora: “**desculpe** se estes olhos depois de velhos deram pra chorar, mas é que no fundo do peito ainda dói uma querença” (Linhares, 2005, p. 119). Integrando o “pathos” enunciativo, passagens como essas intentam influir no ânimo do leitor, valendo-se da instância intermediária do narratário, ora ordenando ora implorando.

Nos atos ilocutórios *comissivos*, o enunciador se compromete com a veracidade daquilo que fala, na intenção de garantir que seus proferimentos são verdadeiros. Na passagem: “Nas festas, às vezes, tem mesmo mais mulher do que homem. Mas nenhuma dança como eu, naqueles tempos. **Dou-lhe minha palavra** (Linhares, 2005, p.120), isso

⁴ Todos os negritos nos textos de Erasmo Linhares neste capítulo foram acrescentados por mim, por uma questão de realce.

acontece, uma vez que o narrador chega a empenhar a sua palavra como garantia de que fala a verdade. Ocorre também quando o enunciador se compromete em realizar alguma ação futura, e para isso pode prometer, ameaçar, jurar, garantir. A intenção é informar o ouvinte sobre a disposição do enunciador de agir de alguma forma. Quando o narrador diz: “Não, senhor, desarme essa cara de malícia. Não é nada do que o senhor está pensando. Sou macho e muito macho. **Até hoje o cabra que duvidou disso, levou o troco certo na hora**” (Linhares, 2005, p. 119), está, na verdade, ameaçando o narratário, com vistas a levá-lo a não descrer dos fatos que está narrando.

Nos atos ilocutórios *expressivos*, o enunciador expressa seus sentimentos e atitudes acerca de um determinado fato. Isso inclui agradecer, desculpar-se, pedir perdão, felicitar, lamentar. A intenção é comunicar um estado emocional ou atitude. Em certo momento de sua performance narrativa, Zeca-Dama se desculpa pelo seu estado emocional: “**Desculpe** se estes olhos depois de velhos deram pra chorar, mas aqui no fundo do peito ainda dói uma querença” (Linhares, 2005, p. 119). E continua explicitando o seu drama emocional:

Duro, meu senhor, duro foi acostumar naquele mundão de mato vazio de gente e com a doideira daquele trabalho de escravo. Acordar antes do sol e sair pelo mato raspando casca de seringueira, pendurando tigelinha, comer só por comer, enganando o estômago com ipadu, e depois voltar pelo mesmo caminho, recolhendo o leite, correr para a barraca e começar a defumação. Os seringueiros antigos se riam da gente, da nossa falta de jeito (Linhares, 2005, p. 120).

Nos atos ilocutórios *declarativos*, o enunciador faz uma declaração mediante a qual se processa a alteração da realidade e a criação de uma nova cena no mundo, em decorrência de sua força ilocutória. Isso inclui declarar uma guerra, batizar, casar, demitir, prender, iniciar, encerrar. A intenção é alterar a realidade social por meio da enunciação (Searle, 1981; 2002).

Hoje mora muita gente por essas beiras e tem muita mulher. Nas festas, às vezes, tem mesmo mais mulher do que homem. Mas nenhuma dança como eu, naqueles tempos. Se não fosse o diabo do reumatismo que me amolenga as pernas e me endureceu as cadeiras, eu era capaz de lhe mostrar. Dou-lhe minha palavra. Pergunte ao Dorca, ele mora ali no primeiro sítio à esquerda, descendo o rio. O Dorca não me deixa mentir. **Boa noite. Passe bem** (Linhares, 2005, p. 121).

Como se observa, com a expressão fática “Boa noite. Passe bem”, o narrador promove uma alteração no próprio mundo ficcional, como uma declaração de que a narrativa chegou ao fim. E com ela realmente o conto se encerra. Assim, torna-se perceptível que Erasmo Linhares soube manusear com competência os atos de fala em sua contística, como pudemos ver em “Zeca-Dama”, em que as ações se realizam através das palavras. Como vimos, a teoria dos atos de fala sugere que, além de simplesmente transmitir informações, a

linguagem também pode ser usada para realizar ações, como prometer, ordenar, perguntar, entre outras. Com essa estratégia, constrói o narrador e o narratário, assim como as demais personagens, cria um clima misto de tensão e de humor, faz avançar a trama e joga com a ambiguidade e a ironia, abrindo um espaço considerável para a interpretação do leitor.

3.3 Enunciação alegórica e narrativa de pesadelo em “Pássaros de gelo”

Dominique Maingueneau, no livro *Elementos de linguística para o texto literário*, desenvolve considerações em torno da realidade linguística do fato literário. Ele inicia suas reflexões assegurando que “todo fenômeno linguístico é passível de ser explorado por uma obra literária” (Maingueneau, 2001, p. 2). Todavia, o foco central do teórico é a enunciação, aplicada à análise de textos literários. Segundo ele, “todo enunciado, antes de ser esse fragmento de língua natural que o linguista procura analisar, é o produto de um acontecimento único, sua enunciação, que supõe um enunciador, um destinatário, um momento e um lugar particulares.

Esse conjunto de elementos define a *situação de enunciação*” (Maingueneau, 2001, p. 5). Todavia, é necessário sublinhar que “a noção de situação de enunciação não apresenta a mesma face igualmente evidente quando se trata de textos literários e quando se refere a intercâmbios linguísticos ordinários (nos quais os interlocutores dialogam no mesmo lugar), mas a enunciação literária, precisamente por ser enunciação, não escapa à regra comum” (Maingueneau, 2001, p. 5).

É a partir dessas considerações que podemos analisar a “situação de enunciação” do conto “Pássaros de gelo”. É preciso lembrar que, nessas análises, estaremos lidando com cenas de enunciação literária, mas precisamos, primeiramente distinguir dois conceitos basilares para este estudo: os conceitos de *enunciado* e de *enunciação*:

A linguagem verbal possui duas instâncias básicas. Quando falo ou escrevo, estou desempenhando a ação de falar ou escrever e, além disso, gerando o *produto* de tal ação - que é aquilo que se fala ou se escreve. Ao ato produtor de linguagem verbal, à ação de produzir enunciados, damos o nome de *enunciação*. Já o produto da enunciação, chamamos de *enunciado*. Essas duas instâncias são inseparáveis. Não é possível pensar na existência de um enunciado que não tenha sido gerado por uma enunciação. Do mesmo modo, não há como imaginar uma enunciação que não se faça através de enunciados (Santos e Oliveira, 2001, p. 1).

Dessa forma, há um imbricamento entre enunciação (o dizer) e enunciado (o dito). Trata-se de um intercâmbio de linguagem entre sujeitos devidamente instalados na cena enunciativa: o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado: “A princípio, e de uma maneira bastante genérica, o sujeito da enunciação é todo aquele que cria algum enunciado.

Já o sujeito do enunciado é o ente que desempenha a ação à qual o enunciado faz referência. O sujeito da enunciação é externo ao enunciado, enquanto o sujeito do enunciado é interno” (Santos & Oliveira, 2001, p. 2). Por exemplo, quando o pesquisador Tenório Telles afirma que “[Erasmus Linhares] faz a crônica dos pequenos dramas do cotidiano” (Linhares, 2005, p. 21), temos que Tenório Telles é o sujeito da enunciação, já que produziu uma afirmação sobre Erasmo Linhares enquanto escritor; e Erasmo Linhares é o sujeito do enunciado, o ente responsável pela ação de enunciar crônicas sobre os dramas cotidianos de suas criaturas.

Mas o exemplo acima não se trata de enunciação literária propriamente dita, pois temos um ser empírico (o pesquisador) emitindo uma opinião sobre outro ente empírico (o escritor). No caso da enunciação literária, entramos em um outro campo de intercâmbio verbal, que é o campo ficcional. Daí precisamos analisar com maior atenção. Por exemplo, quando o narrador do conto “Pássaros de gelo” diz: “Os pássaros de gelo adejavam por todo o deserto, em volta de mim, e manejavam estranhos objetos, tateando-os com suas garras sem unhas, lisas, cremosas, diferentes das penas alvas que o vento Oeste fazia farfalhar, em alguns momentos” (Linhares, 2005, p. 41), percebemos dois níveis de enunciação: o ficcional e o não-ficcional:

Nível ficcional: os sujeitos do enunciado são os pássaros de gelo, pois são eles que praticam as ações de adejar, manejar e tatear estranhos objetos, que são as ações referidas no enunciado. Já o sujeito da enunciação é alguém que está relatando esses fatos, cujo nome não sabemos, mas que podemos identificar como “narrador”, já que conta uma experiência que viveu em algum momento do passado. Nessa narrativa de “Pássaros de gelo”, tanto o sujeito do enunciado quanto o sujeito da enunciação são habitantes do universo ficcional. São seres de linguagem que nasceram da fértil imaginação de Erasmo Linhares.

Nível não-ficcional: no nível não-ficcional, o sujeito da enunciação é Erasmo Linhares, identificado como o “autor”, e o sujeito do enunciado é aquele indivíduo que, no primeiro nível, comporta-se como sujeito da enunciação - o narrador, que simultaneamente enuncia e é produto de uma enunciação.

Discorrendo sobre esses dois níveis de enunciação presentes na enunciação literária, Santos e Oliveira esclarecem que “a voz do narrador não é a voz do autor, apesar de poder haver, entre elas, muitas semelhanças - de timbre, de intensidade, de sinuosidade, etc. O narrador é uma *criação* do autor. A voz do narrador é a *ficção de uma voz*” (Santos & Oliveira, 2001, p. 3). Assim, um nível de enunciação (o narrador contando sua história) está contido no outro nível de enunciação (Erasmo Linhares contando a história do narrador

contando a sua história). Dessa forma, a voz do narrador está contida na voz de Linhares, mas não corresponde a ela.

O conto “Pássaros de gelo”, segundo Fonseca (2002, p. 47):

Elabora um quadro em que o homem é posto na tênue fronteira entre a vida e a morte. Com o foco narrativo em primeira pessoa, o texto mostra o paciente de uma intervenção cirúrgica, com os pensamentos flutuando a toque de delírio, enquanto suas amígdalas vão sendo seccionadas por bisturis. Valendo-se da técnica alegórica, o narrador transfigura os médicos e enfermeiros em pássaros gelados, cujos bicos e garras afiadas são os instrumentos cirúrgicos. Eles sobrevoam o ambiente iluminado por um sol artificial, que é o canhão de luz da sala de cirurgia.

O conto inicia com um termo catafórico, como podemos observar: “*Um deles* penetrou bem por baixo da espádua, arreventou vinte e cinco brônquios e foi alojar-se na glote, de onde ficou bicando dolorosamente minhas papilas gustativas” (Linhares, 2005, p. 41). Esta é a primeira frase do texto, e já começa com a expressão “um deles”, sem que o leitor saiba de quem se trata. Estamos diante de uma “catáfora”, que é quando o pronome aponta para a frente, anunciando algo que ainda vai ser identificado no curso do texto.

Diferentemente da anáfora, em que o pronome “olha para trás”, na catáfora o pronome “olha para a frente”, criando um certo suspense. A catáfora é um recurso textual em que se faz referência a algo que será mencionado posteriormente no texto. Ela antecipa uma informação que será detalhada mais à frente, criando uma expectativa no leitor. Esse recurso é o oposto da anáfora, que faz referência a algo já mencionado anteriormente: “Anáfora e catáfora são responsáveis, respectivamente, pela manutenção e expansão do fluxo textual num jogo que organiza progressivamente informações recorrentes, já conhecidas pelos interlocutores, e outras novas, mencionadas pela primeira vez” (Oliveira in: Martelotta, 2022, p. 196).

Na sequência do conto, a referência catafórica se repete: “A boca inundou-se de saliva que escorreu pelas comissuras dos lábios, enquanto *um deles*, enorme, com um penacho quadrado, limpava-a com uma penugem presa às garras. Depois vieram *outros*, brancos e gelados, e sujeitaram-me ao catre, também branco como tudo naquele deserto de gelo” (Linhares, 2005, p. 41). O leitor, em contato com essas referências, mas sem conhecer o referente, tem a sua curiosidade despertada para avançar na narrativa e “descobrir” a quem o narrador está se referindo. Dessa forma, as expressões catafóricas organicamente se apresentam como estratégias enunciativas de suspense.

Mais adiante, o narrador satisfaz a curiosidade do leitor, entregando-lhe o referente: são os “pássaros de gelo”:

Os **bicos dos pássaros eram longos e afiados**, brilhantes e duros, terrivelmente cortantes, como aquele que se cravou em meu braço esquerdo e jorrou um líquido ardente que me estonteou e eu quase desfaleci, mas fui despertado pelo sol que, de repente, nasceu na penumbra. Um sol redondo, gigantesco, pairando sobre mim, com sua luz azulada e brilhante (Linhares, 2005, p. 41).

Como se percebe, a lexia “pássaros” resolve o enigma da referência catafórica. Nessa narrativa que se mostra enigmática no início, aos poucos o leitor é conduzido a pensar no evento narrado como sendo uma cirurgia de traqueostomia (feita na traqueia, entre a laringe e os brônquios). Mas é uma narrativa alegórica, na qual os enigmas vão sendo resolvidos pelo leitor, à guisa de detetive rastreando pistas indicativas. O trecho destacado anteriormente, por exemplo, alude aos médicos com os bisturis, bem como o momento da aplicação da anestesia no braço do paciente: “Estar sob o efeito completo do potente composto químico que lhe subtraiu a lucidez e a mobilidade, equivalia a mergulhar no mundo silencioso do inconsciente, transpondo os umbrais da morte. Acordar do torpor era ressuscitar, ultrapassando as fronteiras em sentido inverso” (Fonseca, 2002, p. 48).

Em relação à alegoria, Flávio Kothe (1986) explica que essa palavra, etimologicamente, significa “dizer o outro”. Esse “outro” seria uma estrutura concreta usada para representar uma ideia abstrata: “A obra de arte procura dizer o real (ainda que subjetivo) como o real procura se dizer através da obra: cada um diz o seu outro e se diz no outro (como faz todo elemento alegórico)” (Kothe, 1986, p. 14).

Para Nelly Novaes Coelho, a alegoria “consiste em substituir uma realidade por outra que a evoque e intensifique o seu significado. Na alegoria todas as palavras estão transladadas para um plano que não lhes é normalmente comum, e oferecem dois sentidos completos e perfeitos – um literal e outro intelectual” (Coelho, 1974, p. 82). Hênio Tavares complementa que a alegoria é “uma sequência de metáforas, ou seja, a exposição do pensamento ou da emoção sob ampla forma tipológica e indireta, pela qual se representa um objeto para significar outro” (Tavares, 1989, p. 374).

Assim, a alegoria é um recurso literário onde personagens, eventos e elementos de uma narrativa representam conceitos abstratos, ideias ou princípios morais, criando um nível mais profundo de significado além da superfície do texto. Este recurso tem sido amplamente utilizado na Literatura ao longo dos séculos para transmitir mensagens complexas e subtextos, permitindo aos autores explorar temas filosóficos, religiosos, políticos e sociais de maneira simbólica e abrangente. A principal característica da alegoria é a dualidade de significados. Cada elemento da narrativa possui um significado literal e outro simbólico. Outra característica importante é a intencionalidade clara do autor. Ao criar uma alegoria, o

autor tem um propósito definido de comunicar uma mensagem específica, que muitas vezes está relacionada a críticas sociais, políticas ou reflexões filosóficas (Coelho, 1974).

A alegoria assume várias funções na Literatura. Primeiramente, ela permite que os autores comuniquem mensagens complexas de maneira acessível. Em segundo lugar, ela cria um nível de engajamento mais produtivo para o leitor, que deve interpretar e decifrar os significados subjacentes da narrativa. Além disso, ela pode ser usada para contornar censuras e restrições sociais, permitindo que os autores façam críticas indiretas a questões contemporâneas (Kothe, 1986).

A alegoria pode ser classificada em dois tipos principais: alegoria histórica e a conceitual. Na *alegoria histórica*, eventos históricos, figuras e acontecimentos são representados de maneira simbólica. Por exemplo, em *Revolução dos bichos*, de George Orwell, a história da revolução russa é representada através de uma fazenda de animais; na *alegoria conceitual*, o autor lida com ideias abstratas e conceitos filosóficos. *O Peregrino*, de John Bunyan, é uma alegoria conceitual que representa a jornada espiritual do cristão. Em “Pássaros de gelo”, encontramos a alegoria conceitual, de reflexão filosófica sobre o estado de quase morte durante uma intervenção cirúrgica. Mas também reflete filosoficamente sobre os pesadelos humanos, geradores de angústias profundas.

Nesses termos o narrador descreve alegoricamente o momento crucial da cirurgia em sua garganta:

Pairavam sobre mim e fixavam seus olhos baços, examinando-me da cabeça aos pés, como se nunca houvessem visto um ser humano e se preparassem para dissecar-me e descobrir os segredos de um organismo insólito. Meus temores redobram quando dois deles levantaram-me pela cabeça e pelos ombros e colocaram sob o pescoço um anteparo, de modo a expô-lo totalmente, com o pomo-de-Adão apontado para cima, tal seta prestes a disparar, e, depois, outro curvou-se sobre meu rosto, os olhos redondos, e faiscantes, sem pupilas, extraordinariamente ornados de ouro, e, sem que eu pudesse ao menos presentir, traspassou minha garganta com o bico agudíssimo e recurvo, e lançou sua baba fria para dentro e quase imediatamente as glândulas salivares pararam seu trabalho e antes que tudo enrijecesse por completo, o pássaro aninhado no glote fugiu espavorido, cessando a dor lancinante que sua presença maligna provocava. Senti que minha alma esvaía-se e os músculos afrouxavam por todo o corpo. Mas estava estranhamente lúcido. Então percebi que os pássaros de gelo não me matariam, mas iam desvendar-me por inteiro (Linhares, 2005, p. 41-42).

São os pássaros de gelo, os médicos, que o dominam e penetram em suas entranhas. Uma das chaves para o leitor acessar o enigma da alegoria encontra-se na fala do médico, que o paciente ouve em meio ao seu estado de torpor decorrente do efeito do anestésico: “– Traqueotomia – ouvi um pássaro dizer ao longe, antes que um sono pétreo me afundasse no abismo do inconsciente e se apagasse em minhas retinas, **o último raio daquele sol disforme, geladamente azul**” (Linhares, 2005, p. 42). E por fim, no momento em que o

médico verbaliza que a cirurgia fora bem-sucedida: “Foi quando surgiu diante de mim o **pássaro dos olhos coruscantes orlados de dourado**. Sorriu, porque, surpreendentemente, não possuía mais o bico, mas uma boca larga, com dentes quadrados, cavatares, brilhando sob um bigode espesso. – Correu tudo bem – disse, e apalpou-me o pulso” (Linhares, 2005, p. 43).

Esse conto de Linhares pode ser tomado como uma *narrativa de pesadelo* (Freud, 1987), que explora os recantos mais obscuros da mente da personagem, criando uma atmosfera de medo e desconforto. A narrativa de pesadelo cria uma sensação constante de tensão e medo, utilizando descrições vívidas e inquietantes. Com a personagem imersa em um pesadelo, o texto desafia a lógica e a realidade factual. Dessa forma, explora os medos e ansiedades mais profundos de um paciente cirúrgico, revelando desejos reprimidos e traumas psicológicos. Ele se encontra em uma situação de extrema vulnerabilidade, incapaz de escapar ou compreender completamente o que está acontecendo. Assim, a linha entre o que é real e o que é imaginado ou sonhado é borrada, deixando tanto a personagem quanto o leitor, incertos sobre a verdadeira natureza dos eventos narrados. Tudo isso pode ser visto na seguinte passagem:

Agora vão devassar-me as entranhas. Rasgaram meu ventre impuro e com seus olhos gelados varrerão meus órgãos interiores, como holofotes de guerra rasgando o seio puro de uma noite total, em busca do inimigo. Vão apalpar-me o fígado e intrometer-se nas glândulas renais e vão descobrir meus vícios íntimos e meus pecados secretos. Se me tocarem o coração, haverão de levantar o manto espesso sob o qual acoberto minhas mágoas mais fundas e temo que todos os ódios acumulados durante todos estes anos de velada angústia, escapem como abelhas enxameadas e ultrapassem os limites deste deserto galático, vítreo, e se exponham à luz clara do dia, para minha absoluta vergonha. Temo mais que tudo, não por mim, mas por este nome que me pesa e me aprisiona como grilhetas, que desçam ao fundo do meu cérebro, nos desvãos mais recônditos, e tragam ao nível do presente, toda essa terrível herança de perversões que milhões de cromossomos produzidos por centenas de gerações concentraram em mim (Linhares, 2005, p. 42).

Como se percebe, o paciente borra as fronteiras entre a realidade e o delírio, uma vez que vêm à tona, nesse estado de entorpecimento, muitos dos seus medos e angústias. Inclusive, em um diálogo intertextual, a confusa mente do narrador-personagem retrocede até o momento bíblico do sacrifício extremo de Jesus Cristo. Em uma prece semelhante à de Cristo na hora de sua morte, ele faz a seguinte oração: “Sabes, Senhor, que sou a vítima escolhida pelo conselho dos ancestrais para expiar os seus erros. Em tuas mãos entrego minha alma” (Linhares, 2005, p. 42).

Na literatura bíblica, o profeta Isaías declara que Jesus Cristo levou sobre si os pecados de toda a humanidade (Isaías, 53), e pouco antes de expirar na cruz, Ele “clamou

em alta voz: Pai, nas tuas mãos entrego o meu espírito” (Lucas 23: 46). Assim é que o narrador, em sua profunda agonia, nivela-se ao Cristo, sentindo sobre seu corpo e sobre o seu psicológico a pressão de muitos “pecados” e erros humanos. E mesmo após o despertar do efeito pesado da anestesia, ainda persistia a sensação desconfortável de quem passou por um terrível pesadelo: “Não se desperta de um pesadelo sem um pesado sentimento de culpa. Talvez seja assim o despertar da morte” (Linhares, 2005, p. 42).

Freud (1987) foi pioneiro no estudo dos sonhos e pesadelos. Ele argumentou que os sonhos, incluindo os pesadelos, são expressões dos desejos reprimidos do inconsciente. Suas teorias sobre o id, ego e superego ajudam a entender como os pesadelos refletem conflitos internos e ansiedades. Carl Jung (2008) também explorou os sonhos e pesadelos como manifestações do inconsciente coletivo e dos arquétipos. Ele acreditava que os pesadelos são formas de comunicação do inconsciente, usando símbolos universais para transmitir mensagens importantes para a psique.

Tzvetan Todorov (2017), em *Introdução à literatura fantástica*, discute o fantástico literário, uma categoria que frequentemente inclui narrativas de pesadelo. Ele define o fantástico como a hesitação entre uma explicação racional e sobrenatural dos eventos, uma característica comum em histórias de pesadelo, como é o caso de “Pássaros de gelo”. Julia Kristeva (1980), em *Poderes do horror: ensaio sobre a abjeção*, introduz o conceito de abjeção, que é a reação de horror diante daquilo que é percebido como uma ameaça às fronteiras do eu. As narrativas de pesadelo frequentemente exploram o abjeto ao confrontar personagens com elementos profundamente perturbadores e repulsivos. Já Gaston Bachelard (2009), na *Poética do devaneio*, demonstra como a imaginação e o devaneio (incluindo os pesadelos) influenciam a criação literária. Ele argumenta que a imaginação onírica é uma fonte de inspiração relevante para a Literatura.

Esses teóricos oferecem diversas perspectivas sobre as narrativas de pesadelo, desde a análise psicológica dos sonhos até a exploração das fronteiras do horror e do fantástico. Suas contribuições ajudam a entender como e por que os pesadelos são uma parte tão vibrante e intrigante da Literatura e da psique humana. No conjunto desses estudos, pode-se abstrair que as narrativas de pesadelo costumam envolver as características que seguem:

A) *Medo da morte*: o medo da morte ou de eventos mortais iminentes é um tema recorrente, muitas vezes manifestado através de perseguições ou encontros com seres sobrenaturais.

B) *Perda de controle*: a sensação de estar fora de controle, seja do próprio corpo, mente ou ambiente, é um tema central em muitas narrativas de pesadelos.

C) *Culpa e arrependimento*: personagens podem ser assombrados por atos passados, sentindo uma culpa avassaladora que se manifesta como figuras ou eventos aterrorizantes.

D) *Desintegração da identidade*: a perda ou questionamento da própria identidade é outro tema comum, onde personagens podem ver-se transformando em algo ou alguém que não reconhecem.

“Pássaros de gelo”, em que pese ser uma narrativa curta, agrupa todos esses caracteres, o que permite que seja lido como uma narrativa de enunciação alegórica e, ao mesmo tempo, uma narrativa de pesadelo. No último parágrafo do conto, o narrador se refere ao médico que lhe sorri após a cirurgia como alguém que carrega consigo algo de pavoroso e ameaçador: “**O sorriso daquele pássaro de pálpebras douradas** era o sorriso de quem desvendou segredos e se compraz em compartilhá-los. Agora estou certo de que já não sou um homem integral. Romperam-me o corpo e me desnudaram a alma. Mas isso, talvez, me faça mais semelhante a todas essas pessoas com quem sempre convivi, sem percebê-las” (Linhares, 2005, p. 43).

Como os estudiosos da alegoria, em sua maioria, asseguram que ela sempre comporta uma “lição” de natureza moral, temos que a última frase do conto expressa exatamente uma “lição” aprendida pelo narrador-personagem: o fato de se perceber, a partir do evento narrado, mais semelhante aos seus semelhantes, além de passar a “perceber” as pessoas com quem sempre conviveu, de certa forma ignorando-as. É como um despertar de consciência.

Voltando ao primeiro parágrafo deste tópico, convém reiterar que a *situação de enunciação*, conceito chave da enunciação e, especialmente, da enunciação literária, é uma cena complexa e rica, envolvendo a interação entre autor, narrador, personagens e leitores, situados em um espaço e um tempo determinados. “Pássaros de gelo” transcorre em um clima de agonia e angústia, decorrentes de um pesadelo em que personagens (paciente e médicos), dividindo o espaço de um centro cirúrgico, em um tempo circunscrito ao passado, portanto anterior à narração. Em sua escrita criativa, Erasmo Linhares, que era radialista e fora submetido a uma cirurgia nas amígdalas, recria a experiência insólita dessa intervenção cirúrgica, recorrendo ao requintado recurso da alegoria e materializando as surpresas verbais de uma narrativa de pesadelo.

Em suma, neste capítulo sobre a enunciação dramática da realidade em *O tocador de charamela* (2005), quando me propus discutir como ele configura a performance narrativa, como arquiteta o discurso persuasivo e, enfim, como materializa a enunciação alegórica e a narrativa de pesadelo, guiei-me, em grande medida, pelas considerações da pesquisadora Denise Quintão, que, na introdução à *Poética* de Aristóteles, comenta que:

A obra de arte torna o mundo a realidade, aponta no real o mistério insondável da realidade. No cotidiano, as coisas e os homens estão atados, ocultos, como se estivessem paralisados por relações superficiais e transitórias. Porém, uma paisagem, um clima ou uma situação social operacionalizados na obra mostram a originalidade da condição humana na sua relação constitutiva com o mundo. A obra de arte reconduz o homem e as coisas à permanência no Mundo, oferecendo um novo projeto de vida que não diz respeito somente ao homem, mas a tudo que o cerca (Quintão, 2010, p. 124-125).

Dessa forma, o que Erasmo Linhares faz em sua obra é desautomatizar as relações que os homens estabelecem no seu cotidiano. Essa desautomatização passa necessariamente pela desautomatização da linguagem. Ao mesmo tempo em que recria o mundo, como um demiurgo, o artista recria também a linguagem, fazendo emergir o “novo”, que é o produto último da obra literária:

A dinâmica de significação da obra, a abertura do sentido do ser para o novo, promove e surge da configuração existente do mundo. Por isso, é possível alcançar o sentido de um tempo passado ou um tempo futuro pela vivência e convivência mundana pré-temática. Por ser constitutivamente no mundo, isto é, neste complexo de relações instalado pela Linguagem, o homem é capaz de penetrar na profundidade espiritual de uma época por meio de signos e símbolos apresentados em obra (Quintão, 2010, p. 125-126).

Essa vertigem temporal, que associa passado, presente e futuro numa dinâmica envolvente, transformando o mundo pré-temático em um mundo temático, adquire uma existência que passa a ser real para o leitor. Ali estão minudências do mundo dos seringais, assim como dramas e angústias que dizem respeito a momentos diversos da história, mas que são eternizados na ficção literária da contística.

Para Quintão (2010), há uma “fraternidade” entre a obra de ficção e a realidade, cujo sentido qualquer pessoa, por mais simples que seja, sem qualquer conhecimento teórico ou crítico, consegue alcançar. Isso porque a ficção “irmana o erudito e o camponês na inquietação da angústia, que emerge na e da pretensão de todo homem em estabelecer um *modus vivendi*, controlador da vida concedida. A obra de arte é o espaço onde o homem retoma o ritmo e o equilíbrio originários, perdidos nas respostas extenuantes aos desafios da vida” (Quintão, 2010, p. 127).

Em *O tocador de charamela* (2005), Linhares exercita sua enunciação dramática da realidade, dando existência a uma voz que volta o olhar do leitor para o mais claro e o mais sombrio, o mais profundo e o mais superficial das relações humanas e do existir. Esse parece ser o núcleo gerador de sua arte, que, por isso mesmo, pode ser tomada como uma inegável expressão de humanidade.

A partir de diálogos com Mota, Fiorin, D’Onofrio e Searle detectamos a performance narrativa, o ethos enunciativo, a enunciação alegórica e as narrativas de pesadelo. Como apresentamos no tópico inicial deste capítulo, tais elementos compõem a enunciação dramática da realidade para recriação dessa realidade. A enunciação dramática utiliza de estratégias estéticas e argumentativas, em que o narrador pretende alcançar, demonstrando que empalavrar o mundo gera a ficção. Na narrativa de ficção, Linhares traz à tona a descrição de um pesadelo e o submundo dos seringais, recriados na arte literária. Desse modo, a forma como Erasmo Linhares, no conto “Tio Antunes”, “Zeca Dama” e “Pássaro de gelo”, os acontecimentos são empalavrados, por meio das formas linguísticas e estilísticas empregadas, revela a capacidade da narrativa de transformar a realidade.

Assim, a enunciação dramática da realidade, ao empregar essas estratégias, não só recria a realidade de forma inovadora, mas também oferece uma reflexão crítica sobre a natureza da ficção e sua relação com o real. Portanto, ao explorar esses elementos, Linhares apresenta uma narrativa mais complexa e multifacetada da realidade literária.

A partir desta abordagem, pensamos sobre a importância do leitor no processo de significação de uma obra literária, com uma perspectiva que considera o papel do leitor com um papel importante na interpretação e construção de sentido de um texto. É o que apresentamos ao argumentarmos sobre a estética da recepção no capítulo a seguir.

CAPÍTULO 4

QUARTA IMAGEM: A FICÇÃO COMO A CONSTRUÇÃO DE UMA CERTA MANEIRA DE ENXERGAR

Neste capítulo, retomo os postulados teóricos de Terry Eagleton (2019) e Umberto Eco (1994; 2013) no que diz respeito à estética da recepção, que faz avultar a importância do leitor no processo de significação de uma obra literária, explorando as metáforas da ficção como um bosque e da obra aberta.

A arte literária não apenas relata histórias ou descreve o mundo. Ela transforma a maneira como enxergamos a realidade, a nós mesmos e aos outros. Por meio da imaginação, do simbolismo e da subjetividade, a literatura expande nossas percepções e nos conecta a múltiplas perspectivas humanas e universos possíveis. Em uma obra ficcional, “os dados são apresentados não por eles mesmos, como num manual de medicina, nem para qualquer finalidade prática. São utilizados **para ajudar a construir uma certa maneira de enxergar**” (Eagleton, 2019, p. 128 – negrito meu).

Esse poder de transformar o olhar é o que torna a Literatura uma forma de arte única e essencial. É assim que a arte literária constrói uma maneira de enxergar o mundo ao moldar percepções, emoções e interpretações por meio da linguagem, da narrativa e do poder evocativo das palavras. Essa construção não ocorre de forma direta ou impositiva, mas como uma experiência mediada que convida o leitor a refletir, imaginar e interpretar. É sobre essa capacidade da obra literária de “moldar o olhar” do leitor que reflito neste capítulo.

4.1 As metáforas da ficção como um bosque e da obra aberta

Início este tópico apresentando o conto “A mura”, que é uma das narrativas mais impressionantes de *O tocador de charamela*:

Aruê, cará mirió;
Cadê metotire?
‘stá no mato,
debaixo do pau,
auê...

A cantiga sincrética é melancólica e ecoa na noite de um silêncio tátil. Em frente ao barranco o manto negro do lago reflete, em crespos que a brisa levanta a espaços, a luz fugaz da lua mortiça. Noite após noite o espera. Há-de surgir da escuridão, singrando as águas na canoa lépida, impulsionada pelos braços poderosos. Há-de receber os peixes e sem palavras, quando muito um resmungo, atizar as brasas no fogão de barro, enquanto ele se estenderá na rede e ficará olhando o teto de palha, fumando o cigarro de tabaco de molho. A cantiga é uma invocação. O vestido molhado pelo sereno, os cabelos escorridos no rosto, mas os olhos, fixos na

escuridão, são poços secos, ardentes. Tantos anos de silencioso convívio, o relacionamento na velha barraca protegida pelos cajueiros, sem necessidade de palavras – uma e outra, em ocasiões raras. Bastava o olhar, o gesto, a vontade pressentida. O sofrer resignado. Razão nenhuma para aquela ofensa – índia porca. Motivo algum para a bofetada. Tudo era como sempre foi, desde o momento em que o último filho tomou o rumo do mundo.

- Cadê metotire?

Está no mato, de onde vem esse ar opressivo, esse cheiro à carniça, a faca enferrujando no chão. Ao amanhecer a cantiga é uma prece e o sangue forma crostas negras nas mãos estropiadas. Os olhos no lago, agora dourado em fundo negro (Linhares, 2005, p. 91).

Apesar de sua pequena extensão, esse conto comunica muitas ideias. É exatamente nesse particular que reside a grandiosidade da narrativa. Explorando ao máximo o poder de sugestão da linguagem, Linhares opta pelo minimalismo, dizendo pouco mas sugerindo muito, e assim convida o leitor a completar as lacunas. Uma das sugestões que se apresenta ao leitor é de que ele está diante da história de uma vida conjugal de muitos anos de um casal, sendo a mulher uma indígena da nação mura. Esses muitos anos de convivência não são narrados, mas podem ser abstraídos no ato da leitura, por meio das pistas apresentadas pelo narrador. Esse procedimento do escritor converge com o que prescreve o crítico italiano Umberto Eco em *Seis passeios pelo bosque da ficção*:

Qualquer narrativa de ficção é necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas. Afinal, todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho (Eco, 1994, p. 9).

Essa metáfora do texto como uma “máquina preguiçosa” é bastante eloquente. Significa que o texto ficcional jamais gosta de trabalhar muito. Busca a parceria do leitor, e muitas vezes espera muito dele, trabalhando em seu lugar. É assim que as coisas acontecem no “bosque da ficção”. Eco (1994) conduz o leitor por um "bosque" metafórico da ficção, explorando como as narrativas literárias criam mundos e envolvem seus leitores em uma experiência imaginativa única. A metáfora do bosque, central à obra, evoca a ideia de uma exploração livre e criativa. Eco convida o leitor a caminhar por esse espaço fictício, descobrindo como a narrativa funciona, como ela nos captura, e como nos tornamos cocriadores na construção do sentido.

No conto “A mura”, materializa-se a aludida máquina preguiçosa. No exíguo espaço de praticamente meia página, o narrador elabora um enredo cuja fábula cobre eventos de toda uma vida, décadas de relacionamento da índia mura com o seu companheiro. Convívio tecido no silêncio, com poucas e raras palavras: “Tantos anos de silencioso convívio, o

relacionamento na velha barraca protegida pelos cajueiros, sem necessidade de palavras – uma e outra, em ocasiões raras. Bastava o olhar, o gesto, a vontade pressentida”.

Quantos anos? não se sabe, porque essa informação é sonogada ao leitor pelo narrador. Todavia, a expressão “tantos anos” deixa subentendido que foram muitos anos, o que cabe ao leitor inferir, usando a imaginação. Ele, o leitor, se vê obrigado a fazer isso o tempo todo: recolher as pistas semeadas no texto pelo narrador e, à maneira de um detetive, sair em busca das peças esparsas que o ajudam a montar o quebra-cabeça. É nesse esforço de ajudar a máquina preguiçosa do texto que o leitor infere o enlouquecimento da mulher, pela forma como ela é apresentada, descobre que houve um crime passional (ela matou o seu companheiro) motivado pelas agressões verbal, física e psicológica que sofrera da parte dele. Em consequência, o enlouquecimento que a faz esperar diuturnamente pelo companheiro que ela mesma assassinara.

Umberto Eco (1994) equipara a experiência de ler ficção a caminhar por um bosque: um espaço denso, cheio de caminhos e possibilidades. Enfatiza que o leitor não é apenas um observador passivo, mas um explorador que escolhe sua rota, interpreta sinais e constrói significados a partir de pistas fornecidas pelo texto. O bosque, assim, simboliza a complexidade e a riqueza do texto narrativo, em que cada escolha abre novas interpretações e desdobramentos. Dessa forma, o teórico examina aspectos fundamentais da narrativa, oferecendo *insights* teóricos e exemplos práticos retirados da literatura universal.

Nessa teoria, “bosque é uma metáfora para o texto narrativo” (Eco, 1994, p. 12). A narrativa é um bosque. “Cabe a nós entrar e percorrê-lo”. Mas é preciso saber que há duas maneiras de se percorrer um bosque:

A primeira é experimentar um ou vários caminhos (a fim de sair do bosque o mais depressa possível, digamos, ou de chegar à casa da avó, do Pequeno Polegar ou de Joãozinho e Maria); a segunda é andar para ver como é o bosque e descobrir por que algumas trilhas são acessíveis e outras não (Eco, 1994, p.33).

E mais:

Vamos a um bosque para passear. Se não somos obrigados a sair correndo para fugir do lobo ou do ogro, é uma delícia nos demorarmos ali, contemplando os raios do sol que brincam entre as árvores e salpicam as clareiras, examinando o musgo, os cogumelos, as plantas rasteiras. Demorar-se não quer dizer perder tempo: com frequência, a gente para a fim de refletir antes de tomar decisão (Eco, 1994, p. 56).

Para explicitar melhor as suas reflexões teóricas, Umberto Eco cita o poeta Jorge Luís Borges para dar uma definição funcional: “Um bosque é um jardim de caminhos que

se bifurcam. Mesmo quando não existe num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para a direita de determinada árvore e, a cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção” (Eco, 1994, p. 12). Essas escolhas que o caminhante se vê obrigado a fazer ao passear pelo bosque são expressivas das escolhas que o texto ficcional impõe ao leitor:

Num texto narrativo, o leitor é obrigado a optar o tempo todo. Na verdade, essa obrigação de optar existe até mesmo no nível da frase individual – pelo menos sempre que esta contém um verbo transitivo. Quando a pessoa que fala está prestes a concluir a frase, nós como leitores ou ouvintes fazemos uma aposta (embora inconscientemente): prevemos sua escolha ou nos perguntamos qual será sua escolha (pelo menos no caso de frases de impacto como “Ontem à noite no campo-santo do presbitério eu vi...”) (Eco, 1994, p. 12).

Para Eco (1994), as histórias criam "mundos possíveis" e o leitor aceita, temporariamente, as regras desses mundos. Ele exemplifica com textos como *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, que exige do leitor uma “suspensão da descrença” para habitar um universo repleto de lógica absurda. Além disso, mostra como a narrativa depende da interação entre autor e leitor. Eco introduz a ideia do "leitor-modelo", uma construção implícita no texto que orienta o leitor real sobre como interpretar e preencher lacunas narrativas. A *suspensão da descrença* integra o que o teórico denomina de “acordo ficcional”, estabelecido tacitamente entre o autor e o leitor:

Quando entramos no bosque da ficção, temos de assinar um acordo ficcional com o autor e estar dispostos a aceitar, por exemplo, que o lobo fala; mas, quando o lobo come Chapeuzinho Vermelho, pensamos que ela morreu (e essa convicção é vital para o extraordinário prazer que o leitor experimenta com sua ressurreição) (Eco, 1994, p. 83).

A suspensão da descrença, assim, constitui-se uma norma básica para se lidar com uma obra de ficção:

O leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional que Coleridge chamou de “suspensão da descrença”. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. De acordo com John Searle, o autor simplesmente finge dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e fingimos que o que é narrado aconteceu (Eco, 1994, p. 81).

Como se vê, a dor e o prazer são componentes da arte ficcional. O leitor lida com esses componentes, de grande força lírica, no conto “A mura”. A mulher, trajando um “vestido molhado pelo sereno, os cabelos escorridos no rosto, mas os olhos, fixos na

escuridão, são poços secos, ardentes”. Com grande sensibilidade, o narrador apela para o *páthos* do leitor ao mostrar uma senhora, indígena, imersa em um sofrimento alarmante. Os olhos, caracterizados como **poços secos ardentes**, sugerem a imensa dor vivida por essa mulher, cujas lágrimas já se esgotaram dos olhos do tanto que ela já chorou, em seu “sofrer resignado”. Ao leitor é deixado o trabalho imaginar, ou até mesmo fazer prospecções sobre as razões desse sofrimento calamitoso que beira o paroxismo.

Mas a resignação da mulher atinge o limite do suportável quando o companheiro a agride sem motivo algum, pelo que se depreende das sugestões dadas pelo narrador: “Razão nenhuma para aquela ofensa – índia porca. Motivo algum para a bofetada. Tudo era como sempre foi, desde o momento em que o último filho tomou o rumo do mundo”. Até nesta última frase, o leitor é convidado a fazer deduções: o casal teve mais de um filho (quantos, não é possível saber), e todos eles aos poucos foram saindo de casa, para rumos ignorados.

Um aspecto central da teoria é a distinção entre realidade e ficção. Eco (1994) explora como as histórias criam níveis de realidade que coexistem e se misturam. Ele menciona como certos autores, como Cervantes em *Dom Quixote*, jogam com essas fronteiras ao inserir elementos que fazem o leitor questionar o que é real dentro do universo narrativo. A ficção desempenha um papel essencial na vida humana, permitindo que nos afastemos temporariamente da realidade para explorar ideias, emoções e possibilidades. No entanto, esse afastamento não nos desconecta do mundo real. Pelo contrário, a ficção nos ajuda a compreender melhor nossa experiência cotidiana ao oferecer novos modos de olhar para a realidade:

Na ficção, as referências precisas ao mundo real são tão intimamente ligadas que, depois de passar algum tempo no mundo do romance e de misturar elementos ficcionais com referências à realidade, como se deve, o leitor já não sabe muito bem onde está. Tal situação dá origem a alguns fenômenos bastante conhecidos. O mais comum é o leitor projetar o modelo ficcional na realidade – em outras palavras, o leitor passa a acreditar na existência real de personagens e acontecimentos ficcionais (Eco, 1994, p. 131).

Nesse sentido, Eco assinala que o verdadeiro atrativo de qualquer ficção é que a obra de ficção nos encerra nas fronteiras de seu mundo e, de uma forma ou de outra, nos faz levá-la a sério. Segundo ele, isso significa que **os mundos ficcionais são parasitas do mundo real**, de onde a ficção retira todas as suas motivações. De fato, as obras ficcionais não apenas tomam o mundo real como pano de fundo de suas narrativas, mas também intervêm constantemente para informar aos leitores os vários aspectos do mundo real que eles talvez desconheçam (Eco, 1994).

Uma das contribuições mais importantes de Umberto Eco é a ideia de que o leitor é um cocriador do texto. Ele argumenta que o significado de uma obra literária não está inteiramente nas intenções do autor, mas emerge na interação entre o texto e o leitor. Essa interação é enriquecida pelo conhecimento prévio, pelas expectativas e pela imaginação de cada leitor. Como no passeio pelo bosque:

Ao caminhar pelo bosque, posso muito bem utilizar cada experiência e cada descoberta para aprender mais sobre a vida, sobre o passado e o futuro. Sem embargo, considerando que um bosque é criado para todos, não posso procurar nele fatos e sentimentos que só a mim dizem respeito. De outra forma, não estou interpretando um texto, e sim usando-o. Nada nos proíbe de usar um texto para devanear, e fazemos isso com frequência, porém o devaneio não é uma coisa pública: leva-nos a caminhar pelo bosque como se estivéssemos em nosso jardim particular (Eco, 1994, p. 16).

Assim, a leitura do texto aciona uma gama de conhecimentos prévios do leitor, que dizem respeito ao seu repertório pessoal, formado a partir da leitura de outros textos anteriores. Mas não é só isso. A construção de sentido transita para além das inserções e projeções individuais, porque o texto movimenta também os conhecimentos compartilhados, do imbricamento de repertórios de leitores e autores, o que faz da interpretação uma atividade que não é absolutamente solitária, embora possa parecer em algumas situações. O outro é constitutivo até da minha solidão, como lembra Terry Eagleton:

O significado é um assunto público. Não existe um significado que seja só meu, como um terreno que é uma propriedade minha. O significado não é uma questão de propriedade particular. O significado pertence à linguagem, e a linguagem destila a maneira como entendemos coletivamente o mundo. Não é algo que flutua solto. Pelo contrário, está ligado às maneiras como lidamos com a realidade – a valores, tradições, pressupostos, instituições e condições materiais de uma sociedade (Eagleton, 2019, p. 150).

Essa compreensão implica que:

Uma obra literária não pode significar algo somente para mim. Talvez eu veja nela algo que ninguém mais vê, mas o que eu vejo deve ser, em princípio, compartilhável com outras pessoas para que se possa considerá-lo um significado. Na verdade, só posso formular um significado para mim na língua que compartilho com outros (Eagleton, 2019, p. 150).

Resta dizer que *Seis passeios pelo bosque da ficção* é uma obra que celebra a magia da narrativa e a riqueza da imaginação literária. Com sua abordagem erudita e acessível, Umberto Eco nos mostra que ler é mais do que um ato de consumo, já que é um diálogo, uma exploração e uma experiência criativa. A metáfora do bosque nos lembra que, na ficção,

os caminhos são infinitos, e cada leitura é única (singular e plural ao mesmo tempo), dependendo de como escolhemos caminhar por esse universo simbólico.

Associada à metáfora da ficção como um bosque, encontra-se outra metáfora, que é a da “obra aberta”, outro conceito elaborado por Umberto Eco. No livro *Obra aberta*, publicado originalmente em 1962, ele analisa a transformação do papel da arte e do espectador na modernidade, propondo uma nova compreensão do processo comunicativo entre autor, obra e público. A noção de *obra aberta* parte da ideia de que as obras artísticas não são sistemas fechados ou interpretações unívocas, mas estruturas que permitem múltiplas leituras. Essa abertura é inerente à obra, que convida o receptor a participar ativamente na construção de sentido. Assim, a obra não é um produto acabado, mas um processo que se realiza na interação com o público.

Na *obra aberta*, a ambiguidade não é um defeito, mas uma característica central. A multiplicidade de significados faz parte de sua estrutura. Eco (2013) ilustra isso com exemplos da literatura, música e artes visuais modernas, que frequentemente apresentam formas fragmentadas ou inacabadas. O leitor, ou receptor, deixa de ser um elemento passivo e se torna um cocriador da obra. Ele interpreta, preenche lacunas e produz significados a partir de suas próprias experiências e contextos. Eco observa que a *obra aberta* é um reflexo das mudanças culturais e filosóficas do século vinte, especialmente as influências do existencialismo, da teoria da informação e das ciências semióticas.

O inacabamento formal, como em certos textos literários ou composições musicais, é uma estratégia para expandir o horizonte interpretativo da obra. Na perspectiva semiótica de Eco, a obra aberta também é uma manifestação de sistemas comunicativos mais amplos. A linguagem, assim como a arte, não é completamente determinada; ela é um campo de possibilidades. Assim, a obra aberta não é apenas uma forma de arte, mas um paradigma para entender como os signos operam em contextos sociais e culturais.

A noção de obra aberta, portanto, rompe com a tradição autoritária do sentido único e destaca o papel do público na construção de significado. Mais do que uma descrição de tendências artísticas, a teoria de Eco (2013) é uma reflexão sobre como a modernidade redefine as relações entre autor, obra e espectador, criando um espaço para o diálogo e a criatividade compartilhada. No conto “A mura”, isso é perceptível, uma vez que o inacabamento possibilita a abertura da narrativa para o ingresso do leitor como cocriador, no sentido de completar as lacunas deixadas no texto, de caso pensado, pelo narrador. Assim, o texto é fechado em sua estrutura, mas se apresenta aberto quanto à construção do sentido e da interpretação.

4.2 “Bosque da ficção” de Erasmo Linhares: *quo vadis?*

Já vimos que, em *O tocador de charamela*, Linhares (2005) construiu o seu “bosque da ficção”. Trata-se de um espaço simbólico onde as histórias crescem como árvores, entrelaçando tramas, personagens e ideias, formando um ambiente rico e imaginativo para os leitores. Em outras palavras, o livro é um espaço vivo e orgânico, onde cada conto é uma árvore dentro de um ecossistema de histórias. Linhares, como Eco, convida os leitores a explorar a complexidade e a riqueza das narrativas, onde cada escolha do autor ou do leitor representa uma bifurcação nesse bosque imaginário.

Vale ressaltar que, na leitura de textos literários, faz-se necessário “prestar grande atenção aos modos de utilizar a linguagem. Para alguns teóricos literários, é o que basta para transformá-la numa obra de literatura, embora muito provavelmente não venha a rivalizar com *Rei Lear*” (Eagleton, 2019, p. 12). Nesse sentido, as estratégias ficcionais tornam as histórias bastante envolventes. Além disso, “o que entendemos por obra ‘literária’ consiste, em parte, em tomar *o que é dito nos termos como é dito*. É o tipo de escrita em que o conteúdo é inseparável da linguagem na qual vem apresentado. A linguagem é constitutiva da realidade ou da experiência e não se resume a mero veículo” (Eagleton, 2019, p. 12-13).

4.2.1 Sob a copa de uma árvore frondosa

Quando entramos no bosque de Linhares, encontramos uma notável diversidade de árvores e suas ramificações. E ao divagar pelo bosque, entre uma e outra árvore de linguagem, deparamos com muitas surpresas verbais. É um espaço simbólico por onde transitam variadas personagens envolvidas em mistérios e conflitos de naturezas diversas. Raimundo Fonseca (2002) aponta os “conflitos familiares” como uma das árvores do exuberante bosque de Linhares. Sob a copa dessa árvore, o leitor pode encontrar criaturas que habitam quatro contos de *O tocador de charamela*: “A construção da montanha”, “Doña Morales”, “Tampinha” e “A mura”. Nesses contos, observamos o que Fonseca denomina de “querelas familiares”.

Em “A construção da montanha”, o que brota é uma família composta por um pai “inconsequente”, um irmão “mórbido”, uma mãe e uma irmã “niveladas em termos de esnobismo e narcisismo” (Fonseca, 2002, p. 59), todos sempre envolvidos em acaloradas discussões e acirradas contendidas. Decidiram construir uma montanha no quintal da casa,

como símbolo de poder e imponência, uma forma grandiloquente de ostentação perante os vizinhos, que também eram desafetos da família.

Em “Doña Morales”, floresce uma família de fidalgos situada em uma região beligerante onde se desenrola uma guerra sem tréguas entre índios e brancos colonizadores. Numa dessas refregas, Juan mata o meio-irmão Dom Rafael a golpes de facão e prossegue no plano de matar a matriarca Doña Morales, sua mãe adotiva, representante da raça de brancos inimigos. No momento de executar seu plano, quando a mãe se encontrava sentada ao piano, sentiu-se compungido pelos laços afetivos que o prendiam a ela: “Doña Morales, posto que pertencesse à raça rival, prendera-o a si por outros laços, que não os sanguíneos: o amor da adoção. E por se sentir amado pela mulher que deveria matar, o mancebo sentiu sua ferocidade arrefecer, fazendo aflorar o afeto latente” (Fonseca, 2002, p. 63).

Quanto a “Tampinha”, o que encontramos é uma sementeira de ódio entre um filho e seu pai, cujos nomes o narrador não fornece. Somos informados que “o relacionamento entre pai e filho tinha sido de malquerenças por toda a vida” (Fonseca, 2002, p. 64). Isso porque o pai, cachaceiro de ofício, prometeu aos amigos de bar, no dia do nascimento do filho, que ele seria o maior homem da terra. Seria um grande homem. Causaria inveja a todos. No entanto, ficou terrivelmente frustrado quando notou que o menino não crescia como deveria crescer: “Ficou inquieto quando o menino completou doze anos e não atingira a altura esperada para uma criança da idade, não passando muito da sua cintura” (Fonseca, 2002, p. 65). A partir daí começaram os acirramentos: o pai passa a desprezar, insultar e até maltratar o filho por causa do nanismo. Em consequência, o filho passa a devotar extremo ódio à figura paterna. Um ódio figadal que só cresce, até o dia da morte deste, que não lhe causa a menor comoção.

Já em “A mura” rebenta uma relação conjugal abusiva que culmina em crime passionai: “O narrador retrata a situação de uma mulher índia que, numa espécie de ritual de vingança, assassina o companheiro depois de muitos anos de convivência silenciosa” (Fonseca, 2002, p. 59). Sofrendo resignadamente numa relação abusiva, explode a revolta da mulher após sofrer violência física e emocional.

Mas os conflitos familiares que vicejam no bosque ficcional de Linhares não se encontram apenas nesses contos apontados por Fonseca (2002). Estão presentes também em outros contos do livro, como nos contos do livro, como é o caso de “O tocador de charamela” e “A visita de primo Basílio”. No primeiro, germina um litígio conjugal que resulta em separação do casal, o protagonista Zacarias e sua esposa. Ela ficava tomada pelo ódio toda

vez que o inveterado marido chegava em casa bêbado na alta madrugada, depois das noitadas de farra regadas a muito álcool.

No início, ele “amenizava a ira” da mulher dando-lhe alguns trocados do dinheiro que recebia tocando a charamela. Mas com o tempo a situação foi se tornando insustentável, “até o dia em que a mulher impôs as condições, ou a farra ou ela, e ele optou pela primeira, não voltou mais a casa e abandonou de vez a repartição” onde trabalhava (Linhares, 2005, p. 49). A separação deu a Zacarias a sensação de liberdade, mas depois de um ano perambulando pelas ruas da cidade, sentiu a necessidade de reatar com a ex-mulher: “já tinha amadurecido o projeto de reconquistar o velho posto de funcionário público e de reconciliar-se com a mulher” (Linhares, 2005, p. 51). Tomou a atitude de colocar esse “projeto” em prática e saiu ao encontro dela, “mas quando saltou do ônibus pela porta da frente a viu entrar pela porta de trás, com uma barriga que calculou de oito meses, e compreendeu que o plano falhara” (Linhares, 2005, p. 51). Assim, reatar o relacionamento rompido teria se tornado um projeto impossível de se concretizar.

Em relação a “A visita de primo Basílio”, o nutriente que dá corpo ao ódio são as mágoas derivadas de desavenças do passado, não superadas, sintetizadas nestes termos pelo narrador: “Mamãe guardava um fundo e surdo rancor aos parentes de papai, até de vovó, a quem nunca visitava, mesmo quando morávamos em Santa clara e nossas casas ficavam distantes apenas dois quarteirões” (Linhares, 2005, p. 95). Quando criança, ela teria sofrido muito “nas unhas” da avó e das tias, e haveria de abrigar no peito esse rancor, por toda a vida, como uma planta que se cultiva contra a vontade.

Certo dia, o tal “primo Basílio” passou pelo povoado, estafado de uma longa viagem, e solicitou hospedagem. A mulher, mergulhada no seu mutismo, o colocou a contragosto em um quartinho que havia nos fundos da casa. A presença do parente indesejado tornou os dias da mulher ainda mais amargo do que o habitual. Ela, que diuturnamente cantarolava uma velha canção enquanto regava as plantas da casa, não encontrou mais ânimo para cantar: “Nesta manhã não cantou e tenho a impressão de que a água do regador jorra com raiva sobre as plantas castigadas por este impiedoso sol de outubro” (Linhares, 2005, p. 96). Enquanto o hóspede se encontrava na casa, um antigo pé de avenca, antes verde e viçoso, amanheceu morto. Na percepção da mulher, a causa da morte da planta foi “o olho dessa raça maldita. Seca tudo. Secou até minha pobre alma” (Linhares, 2005, p. 96).

Na verdade, Basílio era uma “estranha presença” na casa. Durante cinco dias de sua estada ali, passava a maior parte do tempo trancado no quarto. Às vezes saía para a rua e logo depois voltava a se trancar, sempre em silêncio. De todo modo, ele e a tia “eram como

duas sombras inimigas que se evitassem” (Linhares, 2005, p. 96). Esse ódio mútuo e crescente causa muito mal à tia, que só se restabelece após o momento em que o sobrinho vai se embora. Como se trata de uma narrativa fantástica, ao final o leitor fica em dúvida se a “visita” do parente realmente aconteceu ou foi apenas imaginação e “delírio” do narrador, uma vez que há a sugestão de que o primo Basílio era um natimorto.

Como se percebe em “A construção da montanha”, “Doña Morales”, “Tampinha”, “A mura”, “O tocador de charamela” e “A visita do primo Basílio”, a árvore das “querelas familiares” é muito frondosa no bosque de Erasmo Linhares. Nesse sentido, o contista atualiza um tema recorrente na literatura, pois os conflitos familiares refletem dilemas universais e complexos das relações humanas. Desde tragédias clássicas até romances contemporâneos, passando pela literatura bíblica, os embates entre pais e filhos, irmãos, cônjuges e outras figuras parentais são explorados à exaustão. Os contos de Linhares exploram os desafios das relações familiares de forma intensa e simbólica, fazendo com que os leitores se identifiquem ou reflitam sobre suas próprias histórias.

4.2.2 Cenários (im)prováveis no bosque

A ficção literária constrói mundos que podem ser similares ao mundo real ou completamente imaginários, desafiando nossa visão convencional da realidade. Ao entrar nesses mundos, o leitor amplia sua perspectiva, questiona normas e explora outras formas de ser e viver. Linhares serve-se de ingredientes da literatura fantástica para criar um mundo absolutamente às avessas, se considerarmos os parâmetros da dita “normalidade”, como já vimos no subitem anterior. Circulando pelo bosque de Linhares, o leitor é surpreendido com cenas e cenários que desafiam a razão. Isso acontece em contos como “A construção da montanha” e “A visita de primo Basílio”. Tenório Telles atesta que o fantástico é um traço importante do discurso ficcional de Linhares, dado o seu “pendor pela descrição de cenas insólitas, acontecimentos inverossímeis, evocativos do absurdo da existência. O escritor opta pelo fantástico” (Telles in: Linhares, 2005, p. 20).

A literatura fantástica possibilita a presença de elementos sobrenaturais, mágicos ou inexplicáveis dentro da narrativa. Esses elementos podem coexistir com a realidade ou se apresentar como algo natural dentro do universo da história, com eventos que desafiam as leis naturais, fazendo com que o inesperado e o inexplicável tenham um papel central na narrativa. Muitas vezes, as personagens (e até os leitores) ficam em dúvida sobre se os acontecimentos são reais ou frutos da imaginação. De qualquer forma, sobressai uma

ambiguidade constitutiva, pois o leitor não tem uma explicação definitiva para os fenômenos narrados. Essa hesitação do leitor é “a primeira condição do fantástico” (Todorov, 2017, p. 37). Ocorre, nesse sentido, o agenciamento do leitor como elemento constituinte do tecido narrativo, pois o fantástico implica “uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que o leitor tem dos acontecimentos narrados; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados” (Todorov, 2017, p. 37). Assim, a literatura fantástica engloba uma tríade que tem a ver com a existência de um acontecimento estranho, mais a hesitação do leitor e do herói, mais a configuração de um certo modo de ler, que não é poético nem alegórico (Todorov, 2017).

No conto “A construção da montanha”, o narrador descreve os conflitos e errâncias em sua família: “Na minha família o difícil é saber quem é mais insano” (Linhares, p. 75). A narrativa traduz as complexidades de uma família cercada por conflitos, fracassos e preocupação excessiva com o *status* social. Uma família completamente estabaneada e cheia de confusões: o avô, dono de uma extensa cadeia de lojas de armarinho, renunciara a todos os bens materiais e se internara em um convento; o pai, que herdara esses bens, dissipou tudo, e a mãe teve que distribuir os filhos nas casas dos parentes para não morrerem de fome; a mãe e a irmã tinham mania de grandeza e viviam de aparências e futilidades, com uma clara inimizade ao trabalho; o irmão era bêbado inveterado; a avó era o único ponto de equilíbrio: “era quem conseguia pôr alguma ordem nesta balbúrdia”, entretanto foi vitimada pela artrose e recolhida em uma cadeira de rodas.

Entre discussões e desavenças, o pai teve a ideia de construir uma montanha no quintal para que pudessem ascender socialmente para salvar a casa e a família da “ruína”, e assim, seria a primeira família a ter uma montanha no quintal naquele bairro de classe A. Seriam motivo de inveja. Quando a construção da montanha iniciou, a avó faleceu, culminando na paralisação da construção, acompanhada de uma discussão familiar sobre o enterro da anciã. Devido à artrose, seu corpo enrijeceu, assumindo um formato não linear, sendo necessário enterrá-la na montanha em construção. Desde então, a família acreditou que a montanha adquiriu atributos mágicos. Assim, a construção da montanha apaziguou os transtornos familiares, dando à montanha o caráter mágico: “Lá em cima, num só dia, há as quatro estações do ano, perfeitamente definidas: quando é primavera, pode-se ouvir vovó cantando salmos; quando é inverno, ouve-se o chacoalhar de seus ossos estremecendo de frio” (Linhares, 2005, p. 82).

No conto “A visita de primo Basílio”, há também expressões do fantástico, pois em dado momento da narrativa as relações lógicas são irremediavelmente suspensas. Certo dia

o narrador se dirige ao quarto onde o primo se encontra hospedado e fica espantado com o que vê: “Por baixo da porta do quartinho coava-se a luz. Uma luz branca, formando um risco brilhante no piso de tijolos. Tive certeza, aquilo não era luz de vela” (Linhares, 2005, p. 97). O narrador abaixa-se para ver melhor o que está acontecendo. Procura uma fresta na fechadura da porta, de onde fora retirado o trinco, mas descobriu que a mesma havia sido tapada com uma bola de papel. Mesmo assim consegue espreitar o interior do quarto:

Olhei e logo fiquei gelado, como se a luz fria houvesse penetrado meu corpo. Ele flutuava, flutuava horizontalmente, como se estivesse deitado numa rede invisível. A luz intensa clareava todo o pequeno cômodo. E não havia vela. Fechei os olhos e os abri daí a pouco e desta vez tremi, como se alguém me sacudisse violentamente. Seu braço esquerdo pendia ao lado do corpo e a mão irradiava aquela luz branca e ofuscante. A mão disparava raios, igual à estampa de Nossa Senhora que havia na sala de vovó (Linhares, 2005, p. 97).

A partir desse episódio, o narrador passou a ter medo do primo. Confessou à mãe que, quando o primo se aproximava, deixava-o com o sangue gelado. Mas naquele mesmo dia o primo haveria de ir embora, deixando a casa. Antes de partir, teve um brevíssimo diálogo com a tia: “ - Você chegou a minha casa e apenas disse que era filho de Rozalina. Diga-me pelo menos qual deles você é. (...) – Eu deveria chamar-me Basílio, como meu avô” (Linhares, 2005, p. 98). Ao receber essa informação, a mulher teve um desmaio instantâneo e “desabou sobre a cadeira, como um boneco de pano” (Linhares, 2005, p. 98).

O uso do verbo no futuro do pretérito pelo sobrinho, “*deveria* me chamar Basílio”, insere na narrativa a sugestão de que quem estava falando com ela era um sobrinho natimorto. Esse fato provocou nela um estremecimento, que mais tarde se normalizaria. Parece viável interpretar que esse conhecimento contribuiu para que o ódio que ela devotava ao sobrinho se dissipasse repentinamente, como informa o narrador: “Na manhã seguinte despertei com o suave roçar da água nas plantas, e de repente, ouvi a velha canção. Mamãe cantava e tive a impressão de que havia uma nota mais alegre naquela ladainha que se canta para os mortos” (Linhares, 2005, p. 99).

A narrativa é fantástica porque mistura o real e o sobrenatural, fazendo emergir do cotidiano elementos mágicos, em que a ambiguidade é naturalizada. O conto desafia a lógica, provoca o estranhamento e questiona a percepção da realidade. Um exemplo disso é a reiteração de cenas de irrigação das plantas, seja pela mãe seja pelo filho. Antes da chegada de Basílio, as plantas são irrigadas suavemente sob o som da música melancólica cantarolada; no decurso de sua estada na casa, as plantas são irrigadas com impaciência e a

canção é substituída por resmungos e impropérios; após a partida do hóspede, as plantas voltam a ser regadas com suavidade, e a canção se torna réquiem.

Nesses dois contos, como se vê, Linhares constrói um mundo insólito, que extrapola a lógica. Ao lado da gramática do fantástico, presentifica-se o “absurdismo”, em que os acontecimentos não seguem uma lógica convencional, desafiando a compreensão racional do leitor. O absurdo se manifesta por meio de situações improváveis, paradoxais ou burocraticamente frustrantes. Todavia o absurdismo contribui para que se questione o propósito da existência e as instituições sociais, além do mais temperado por um humor ácido, satírico, que percorre o primeiro texto.

Linhares enquadra-se nas condições do fantástico, pois obriga o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados, como prescreve Todorov (2017). O mistério, o inexplicável, o inadmissível estão presentes na narrativa, cabendo ao leitor decidir se o fenômeno (a construção de uma montanha no quintal) pode ser explicado por meio das leis da natureza.

Podemos dizer, assim, que construir conjuntamente uma montanha no quintal de casa, que é um despropósito, na verdade constitui um projeto levado a cabo no sentido da busca de algum conserto para uma família completamente desmantelada. Todavia, o que resta é a metáfora irônica da “montanha” como um monumento à ostentação, algo cultivado à exaustão naquela família.

Da mesma forma, podemos dizer que a figura do primo Basílio é uma metáfora para a morte, materializada na imagem de uma criança natimorta que vem à tona como adulto e interfere no mundo dos vivos. Podemos entender essa metáfora como um olhar sobre a morte como algo pertinente à condição humana e não como a interceptação da vida.

4.2.3 Devaneio e ironia no bosque

Eco (1994) nos ensina que um passeio pelo bosque pode ser uma experiência solitária no melhor sentido da palavra. Longe do ruído do mundo, o caminhar entre árvores torna-se um diálogo silencioso entre o indivíduo e a natureza. Cada passo revela detalhes que só a solidão permite notar: o farfalhar das folhas, o cheiro úmido da terra, o desenho da luz filtrada pelos galhos. Na solidão do bosque, a mente se expande. Pensamentos fluem como riachos, a introspecção se intensifica, e a presença do próprio ser se torna mais nítida. É um

encontro consigo mesmo, sem distrações, onde cada sombra e cada raio de sol parecem falar diretamente à alma.

Desse modo, o caminhar pelos bosques transforma-se facilmente em um devaneio. O ritmo dos passos se dissolve no murmúrio das folhas, e a mente, livre da pressa, vagueia sem rumo certo. A luz filtrada entre os galhos parece projetar lembranças e sonhos no chão, enquanto a brisa sussurra histórias ainda não contadas. Cada detalhe — um tronco retorcido, um pássaro escondido entre as copas, o cheiro úmido da terra — torna-se um gatilho para pensamentos que flutuam entre o real e o imaginário. No bosque, o tempo se dilata, e a caminhada se transforma em um voo interior, onde passado, presente e fantasia se misturam como sombras dançando ao vento.

Assim também é no bosque da ficção. A ficção pode ser uma experiência solitária tanto para quem escreve quanto para quem lê. O autor, imerso em seu próprio mundo, constrói narrativas a partir de sua visão, sentimentos e imaginação. O leitor, por sua vez, percorre a história sozinho, interpretando e sentindo de maneira única. Mesmo quando compartilhada, a ficção sempre passa pelo filtro da subjetividade, tornando-a uma jornada íntima e pessoal. É uma jornada de descobertas múltiplas.

A ficção e o devaneio são parentes próximos, habitando a mesma névoa entre o real e o imaginado. O devaneio é a semente, um fluir livre de imagens e sensações que se desprendem da consciência e vagueiam sem destino. A ficção, por sua vez, é a tentativa de capturar esse voo, dar-lhe forma, transformar o etéreo em palavra, em narrativa. Se o devaneio é um rio que corre solto, a ficção é a margem que o contém — sem aprisioná-lo por completo. Ela se alimenta do inesperado, dos lapsos da mente, dos mundos que nascem no meio de um olhar perdido. No fundo, toda ficção é um devaneio moldado, uma ilusão que aceita ser contada (Eagleton, 2019).

Na verdade, as grandes obras literárias “lidam com os traços permanentes, indissociáveis da existência humana – a alegria, o sofrimento, a dor, a morte, a paixão erótica – e não tanto com aspectos locais e episódicos. É por isso que ainda podemos reagir a obras como *Antígona*, de Sófocles, e *Contos da Cantuária*, de Chaucer, mesmo pertencendo a culturas muito diferentes da nossa” (Eagleton, 2019, p. 186). Sabe-se que as obras de ficção podem vir carregadas de dados factuais, mas os textos ficcionais “não são escritos primariamente para nos fornecer fatos. Em vez disso, eles convidam o leitor a ‘imaginar’ esses fatos, no sentido de construir um mundo imaginário a partir deles. Assim, uma obra pode ser verídica e imaginária, factual e fictícia ao mesmo tempo” (Eagleton, 2019, p. 127).

Tudo isso está em conformidade com o ofício do ficcionista, que desenha e projeta um bosque, fazendo-o existir.

Devaneando pelo bosque de Linhares, encontramos Acácio, um funcionário público de rendimento “minguado”, que mal dava para pagar os seus credores, mas que se achava um “homem importante”. Ser importante era o seu grande devaneio:

Estava sempre preocupado em manter as aparências de *status* social, empenhava-se em cultivar aquilo que o narrador chama ironicamente de “decalcomania”. Essa atitude era uma forma de ombrear os “homens importantes” de sua cidade: ser importante demandava sustentar manias, as mais diversas. Uma das formas de exibir seu ar de homem importante era nomear algumas coisas em inglês, pois o anglicismo era reputado como atestado de erudição. Além disso, caprichava na impecabilidade do traje, indo sempre ao trabalho empertigado em seu terno de brim. Subia no estribo do bonde “teso como um poste” e jamais se assentava, com o fim de não “amarrotar a roupa até a entrada triunfal de todos os dias” na repartição. As manias sinalizavam também na direção do uso de cigarros de luxo, vinhos envelhecidos em tonéis de carvalho, jogos de cartas, frequência a clubes, coleções de figurinhas de homens, camelos, tirolesas, vedetes de biquíni, santos, bailarinas, tudo enchendo álbuns e cadernos e, na falta destes, o volumoso livro de receitas de Dona Marieta (Fonseca, 2002, p. 73-74).

Acácio era, na verdade, um pária. Rejeitado pelos ricos e mesmo pelos remediados, não era aceito nas rodas sociais. Mas perseguia uma promoção na repartição, em sua função de arquivista. Essa promoção seria o degrau que o alçaria definitivamente ao *status* de homem importante. Com o tempo, veio a promoção, publicada no diário oficial, e com ela uma sensação incontida de vitória. Acácio recortou o documento e o colou em lugar destacado do seu novo álbum de figurinhas. Na manhã do dia seguinte, saiu exultante e tomou o bonde em direção à repartição para assinar o termo de posse. O narrador relata isso ironicamente: “Homem importante, aquele Acácio. Notava-se pelos ares superiores quando, empertigado, subiu no estribo do bonde e acenou jogando um beijo na direção da janela onde dona Marieta sorria, feliz e sensual” (Linhares, 2005, p. 71).

Dona Marieta não cabia em si de contentamento, por ter se tornado mulher de um homem importante. Ficou em casa aguardando o retorno do marido, mas este estava demorando mais do que o costureiro: “Custava o Acácio. Almoço pronto, uma hora da tarde. Naturalmente os amigos em algum festejo. Também era justo. Arquivista padrão ‘L’. Paciência” (Linhares, 2005, p. 71). Enquanto ela esperava, foi chamada à padaria, onde alguém estava ao telefone querendo falar com ela. Saiu às pressas, ansiosa por saber quem a procurava. Era a polícia, dando a notícia de que o seu marido morrera em um desastre de bonde, juntamente com outros quarenta e sete passageiros. “O maior desastre da história deste país” (Linhares, 2005, p. 72). No dia seguinte, os jornais estamparam a fotografia de

Acácio “e contavam coisas que ele nunca fez nem pensou” (Linhares, 2005, p. 72). Evidentemente, uma forma de incensar o falecido.

Nessa narrativa, o narrador lavra uma ironia cáustica e impiedosa, convertendo a tragédia do homem devaneante em algo risível. Fiorin (2018) explicita que, em sua matriz grega, a palavra “ironia” significa “dissimulação”, sendo uma antífrase (expressão contrária). Na ironia, um significado tem o seu valor invertido, abarcando assim o sentido x e seu oposto. “Com isso, há uma intensificação maior ao sentido, pois se finge dizer uma coisa para dizer exatamente o oposto. O que estabelece uma compatibilidade entre os dois sentidos é uma inversão” (Fiorin, 2018, p. 69-70). Portanto, o que se vê na ironia “são duas vozes em conflito, uma expressando o inverso do que disse a outra; uma voz invalida o que a outra profere” (Fiorin, 2018, p. 69-70), quase sempre com intenção cômica, satírica ou crítica.

A primeira expressão irônica do conto é o próprio título, que se revela uma antífrase. É o narrador que assume seu posto de narrador intruso, inserindo no título duas vezes enunciativas em conflito, mas se posicionando ao lado da voz que sublinha o ridículo das situações que serão narradas. Essa voz enunciativa não sente piedade do pobre Acácio em sua angústia social e existencial. Pelo contrário, preenche as entrelinhas com um certo tom de zombaria ante os devaneios do homem sem importância alguma que se sente muito importante ou aspira a sê-lo.

Para Fiorin, “a ironia pode ter várias dimensões. Vai desde uma palavra até uma obra toda, passando por passagens de diferente extensão de uma dada obra (Fiorin, 2018, p. 69-70). E é assim que a ironia funciona no conto “Um homem importante”. Ela se manifesta no título, espraia-se por todo o texto e se consolida no epílogo. Nota-se a atitude final de dona Marieta: “Chorando ainda, recortou o clichê com a tesoura de costura e pregou-o na capa do maior livro de figurinhas. Lia e relia a notícia e balançava a cabeça sobre a página. – Homem importante, esse Acácio” (Linhares, 2005, p. 72). Ironicamente, a mulher acaba se “contaminando” com a “decalcomania” do morto. Também ironicamente, foi a morte que possibilitou a Acácio “viver” seu dia de homem importante.

Outra narrativa que se serve da ironia, de forma estrutural, é o conto “A rede da solidão” (Linhares, 2005, p. 107). O que temos ali é uma personagem não nominada. Trata-se de um homem que tinha um gosto particular por música clássica. Por exemplo, gostava de ouvir Wagner e Beethoven. Trata-se de um gosto musical bem apurado. Todavia tinha também uma grande inclinação para o alcoolismo. Um certo sábado à noite, para se distrair, começa a ouvir Wagner, sendo que “Wagner excita às grandes aventuras”. Embalado pela

excitação provocada pela música, foi em busca da prostituta Natália, “nominal e genital” (Linhares, 2005, p. 107), em um prostíbulo de Manaus, com quem obtém momentos de gozo. Pouco tempo depois já se encontra em um bar, tomando cachaça com limão.

O narrador sugere que a personagem se encontra próximo à “feira de frutas” que é a porta de entrada da rua Itamaracá, outrora um movimentado prostíbulo na zona central da cidade:

Desceu ao território das ovelhas tresmalhadas, encantadas, onde, nos limites sôfregos, há a feira de frutas, e, um pouco mais além, há brotos tenros e ramos deteriorados, há alamedas recém-podadas e bifurcações devastadas de tanta podaço, pelos falcões incontidos, pelos gigantes e anões noturnos (Linhares, 2005, p. 107).

A cena é uma alegoria erótica, na qual as prostitutas são retratadas como tipologias animais e vegetais, que representam os tipos humanos presentes no ambiente do lupanar. Segundo o narrador, é relativamente fácil chegar ao bordel: “Basta aproar a nau e dirigi-la para aquele mar de amenidades, com a vela panda içada ao mastro solitário. Mas, naquela noite não havia tormenta inesperada para o marujo experimentado naquelas águas de pouca profundez” (Linhares, 2005, p. 107). Aí continuam as alegorias sexuais, descrevendo a situação em que o protagonista se encontra enquanto caminha rumo ao bordel, notadamente excitado.

Nesse ínterim, o álcool já está fazendo efeito em sua cabeça, de forma a ser dominado pela ebriedade. Vê no ônibus que passa uma “caravela assassina”. O Quebra-nozes ressoa em sua cabeça, enquanto desfilam, diante de seus olhos “revoluções e evoluções de coxas nuas” (Linhares, 2005, p. 107). Dado o seu estado de completa embriaguez, ladrões aproveitam para roubá-lo. Levam inclusive seus sapatos e o relógio. Já em um dos quartos, com a cabeça girando, acodem-lhe acordes de minueto, valsa, zarzuela e mazurca. A sua embriaguez confunde cada mulher que passa pelo leito com uma tipologia musical. De mistura com tudo isso, seus pensamentos trazem sua irmã distante, uma mulher sofrida e solidária.

Repentinamente, o efeito da cachaça o transporta de Manaus para Belém, onde fica admirando a grandiosidade do Ver-o-peso e, logo depois, o bairro de São Braz, onde é recebido por um amigo, que o hospeda em casa. Em segundos já está deitado em uma rede: “A rede e mais a poltrona e mais a janela e mais a rua, onde os meninos jogam um futebol aquático” (Linhares, 2005, p. 108). Tem visões de Walquírias, sente repulsa pelo açaí servido após o almoço, no mesmo prato. Fica atordoado com o som do carimbó renitente, sem trégua,

e sofre com saudades do seu porto em Manaus e seu rebanho de ovelhas tresmalhadas. Então bebe mais cachaça para esquecer as mágoas e angústias.

A ironia estrutural faz com que esse homem seja um deslocado. Tem gosto pelo clássico, mas o vício do álcool o empurra irreversivelmente para ambientes promíscuos e degradados. Há uma música dita brega que preenche os espaços do cabaré e outra música bem diferente que carrega alojada em sua mente. Curiosamente, ouve música clássica no bordel. E mais o álcool, que pulveriza sua razão e seus escrúpulos. No fim, acomoda-se na “rede da solidão”, que é a metáfora de sua condição social e existencial.

No texto, a ironia e a reflexão crítica estão intimamente ligadas, porque a ironia expõe as contradições e absurdos da realidade narrada, incentivando o leitor a pensar de forma mais acurada e crítica sobre o tema da crise de identidade da personagem (Hutcheon, 2000).

A ironia estimula a reflexão crítica, propiciando o desmascaramento de ilusões, ao revelar incoerências comportamentais. Além disso, ela obriga o leitor a ler nas entrelinhas, a perceber que há um significado oculto ou um questionamento implícito. No fim das contas, a ironia acaba sendo uma espécie de fio condutor que organiza os elementos que parecem estar distribuídos no texto de forma aleatória.

Passear em um bosque como o de Linhares é ter o privilégio de embarcar em uma viagem sem mapas, onde cada trilha leva a mundos desconhecidos. As árvores são feitas de palavras, os riachos fluem com histórias, e tudo é metáfora. O leitor caminha por sombras de mistério e clareiras de revelação, descobrindo personagens escondidas entre os galhos do enredo. Aqui, o tempo se dobra e a realidade dança com a imaginação. Se a ficção é realmente parasita do mundo real, como queria Umberto Eco (1994), é imperioso que se perceba, nas bifurcações do bosque, os traços do mundo real que ali se encontram como motivação, mesmo nos cenários absurdos ou improváveis. Tem razão Denise Quintão (2010), ao afirmar que “a obra de arte torna o mundo a realidade, aponta no real o mistério insondável da realidade. Uma paisagem, um clima ou uma situação social operacionalizados na obra mostram a originalidade da condição humana na sua relação com o mundo” (Quintão, 2010, p. 124-125).

Na obra aberta, que é um bosque, “a fraternidade entre obra e realidade invade o coração do mais simples dos homens e supera qualquer necessidade de conhecimento técnico ou crítico” (Quintão, 2010, p. 127). O leitor, seja um erudito ou um camponês, consegue entrar no bosque e seguir as trilhas dispostas, porque o passeio pelo bosque é sempre uma experiência individual única, na qual cada um é quem sabe de si, e também sabe em que pontos os flagrantos do bosque o afetam. Telles afirma, com propriedade, que “*O Tocador*

de charamela não é mera reunião de contos. Possui uma arquitetura interior. Constitui um todo aparentemente desarticulado, mas orgânico, expressivo das diversas margens e estágios da vida” (Telles in: Linhares, 2005, p. 17). É nas margens desse bosque, convergindo para o seu epicentro, que se movem as diversas criaturas que o narrador dá a conhecer ao leitor atento.

O livro não é redutível a uma reunião de contos, é verdade. Mas é um bosque no qual Linhares reúne criaturas díspares, em situações diversas, por meio das quais nos proporciona uma certa maneira de enxergar seres, objetos e cenários que, mesmo sendo nossos velhos conhecidos, nossos olhos cotidianos se encontram destreinados para percebê-los. Em “Jogo de dados”, o leitor tem a oportunidade de conhecer como os presos políticos amargam as angústias do cerceamento de sua liberdade por um regime ditatorial; em “Os Pássaros de gelo”, penetra no recôndito da alma humana, experimentando como se dá a crise existencial diante de uma cirurgia de alto risco; em “O tocador de charamela”, acompanha Zacarias em seu franco processo de “charamelização”, ou entortamento, em irreversível desafinação social.

Se permanecer no bosque, sem pressa de sair, o leitor manterá contato com criaturas que se abrigam nos enredos de “Doña Morales”, “Tampinha”, “A Construção da montanha”, “A Visita de primo Basílio” e “A Mura”, às voltas com querelas familiares, e descobrirá que o desamor é um canteiro propício para que ódio brote e se desenvolva, muitas vezes de forma irreversível; em “Um Homem importante”, chegará à conclusão de que, em situações limite, o choque entre o “eu” e o mundo resulta em uma amarga ironia, fruto do desconcerto; em “Arduene”, perceberá a força que têm as crenças no imaginário e nas atitudes dos membros de uma comunidade rural; em “O Comendador”, se surpreenderá com as mazelas resultantes da crise de identidade pessoal; em “A Rede de solidão”, perceberá como o vício empurra o indivíduo para um submundo, tornando a vida sem sentido; em “Três estórias da terra”, viajará pelos meandros da selva amazônica, especialmente os seringais, comungando das poucas alegrias e muitas dores dos indivíduos que se movem nos domínios perdidos da selva.

Enfim, em sua ficção, Erasmo Linhares constrói uma “uma certa maneira de enxergar” as contingências humanas, em múltiplas facetas, e convida o leitor e olhá-las com seus próprios olhos, como cocriador dos eventos narrados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O LEITOR EM UM JOGO DE ESPELHOS

Na introdução desta dissertação, assumi, em diálogo com Tenório Telles, a concepção de *O Tocador de charamela* como sendo um “caleidoscópio” que reflete variadas imagens do mundo e da vida. Foi com base nessa concepção que se desenvolveu todo o percurso metodológico, assim como todo o esforço de pesquisa, nos quais procuro mostrar que Linhares organiza a sua contística de uma forma tal que o leitor inevitavelmente se vê imerso em um jogo de espelhos, cujas imagens se entrecruzam vigorosamente.

Linhares propõe ao leitor o seu jogo ficcional, servindo-se sem parcimônia das múltiplas imagens especulares que a literatura oferece para o ficcionista recriar realidades, perspectivas e interpretações. Assim como em um labirinto de espelhos, o leitor se vê diante de diferentes versões da verdade, ecos da própria existência e distorções que desafiam sua percepção. Linhares joga com esses reflexos, quase sempre de forma lúdica, criando um universo de significados que se multiplicam a cada leitura.

Metaforicamente, é como se o leitor movimentasse um caleidoscópio, apreciando as revelações insuspeitas oriundas da multiplicidade de imagens. Cada narrativa e cada cena, como um giro no tubo de vidro e espelhos, reorganiza palavras e significados em novos padrões, criando formas inesperadas a partir das mesmas cores. O leitor, ao mover-se entre páginas e interpretações, vê-se como parte ativa desse jogo de refrações inumeráveis, onde histórias se transformam conforme o ângulo da leitura.

Circulando por entre os espelhos, o leitor experimenta a sensação de apreciar as metáforas de Linhares traduzindo suas angústias sociais e existenciais, que em verdade são as angústias de todos os homens, em qualquer tempo ou hemisfério. Essa compreensão de que suas angústias são compartilhadas pelos demais mortais se acentua quando ele se dá conta de que a Literatura se alimenta de uma memória inscrita na linha do tempo e da História: o que é dito por Linhares sobre nós já estava dito em outros textos, desde tempos imemoriais, sobre outros que nos antecederam. Por isso, não é sem razão que Erasmo Linhares se dedica às tecituras dialógicas, polifônicas e intertextuais, sempre lavrando novas e surpreendentes metáforas, ora nos tons carnavalizantes do humor e da paródia, ora em climas de reflexão mais compenetrada.

Seja nas ruas, becos e vielas de uma metrópole como Manaus, seja em comunidades rurais envoltas em tradições ancestrais, seja nas brenhas impenetráveis da selva amazônica, o leitor se sente integrado ao universo narrado. É transportado para o ambiente, mas nunca

está ali como um mero observador curioso. Por força da margem mágica da Literatura, ele se encontra com um pé na sua realidade empírica e outro pé no bosque da ficção, perambulando entre viçosas árvores, descobrindo novas veredas, devaneando nas trilhas e saboreando as alegorias, mesmo ao deparar com cenas ou cenários improváveis. Os narradores de Linhares, em seus discursos persuasivos, fazem com que até os absurdos sejam vistos como “normais” para esse leitor empírico convertido em leitor-modelo.

Como bom ficcionista, Erasmo Linhares procede ao empalavrado do mundo de maneira *sui generis*. Suas narrativas não apenas representam a realidade, mas a recriam por meio das palavras. Sua escrita vigorosa busca capturar o fluxo da existência em estruturas verbais que moldam, expandem e reinventam o mundo. Cada narrativa é um modo de nomear o caos, de dar ordem ao inominado, tornando a linguagem não um mero reflexo da realidade, mas uma realidade em si mesma.

Analisar esse exuberante bosque da ficção de Linhares foi uma empreitada complexa mas prazerosa. Demandou dimensionar as variadas bifurcações possíveis e fazer escolhas entre elas, abstrair as muitas imagens refletidas nos espelhos do caleidoscópio e afinar a minha voz no coro de vozes de pesquisadores que já se debruçaram sobre essas imagens e refletiram sobre elas. Esse diálogo intertextual e interdiscursivo é urgente e necessário na construção da cientificidade da pesquisa.

Concordo com Umberto Eco (2009), quando este explicita, em *Como se faz uma tese*, que o bom pesquisador tem um lado cientista e um lado artista. Como cientista, trabalha com rigor metodológico, busca padrões, formula análises sistemáticas; como artista, não abre mão da liberdade da criação: interpreta, imagina e encontra beleza nas conexões inesperadas, criando conexões que ultrapassam os limites da lógica pura.

Eco (2009) enfatiza que a pesquisa acadêmica exige tanto precisão quanto imaginação. Ele menciona que um bom pesquisador não apenas segue regras estritas, mas também precisa inovar, formular hipóteses ousadas e encontrar caminhos originais – características típicas da criação artística. Porque se a ciência estrutura e explica, a arte reinventa e questiona. No pesquisador, essas duas forças coexistem: ele mede e sonha, calcula e intui, desmonta e reconstrói. Seu trabalho é, ao mesmo tempo, um mapa e uma tela em branco, onde conhecimento e imaginação se entrelaçam para revelar novas formas de compreender o mundo.

Essa visão se alinha à própria trajetória de Eco, que transitou entre a semiótica, a filosofia, a literatura e a ficção, combinando rigor acadêmico com sensibilidade estética. Seguindo a trilha do mestre italiano, procurei, na elaboração desta dissertação, fazer com

que o leitor deste texto científico também experimente um estágio de inserção em um jogo de espelhos.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Jorge (2009). Narratário. In: E-Dicionário de termos Literários de Carlos Ceia. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/narratario>.
- ANDRADE, Adriano Dias de. *A metáfora no discurso das ciências*. Recife: UFPE, 2010. (Dissertação de Mestrado)
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, s/d.
- ARISTÓTELES. *Poética*. [Trad. Eudoro de Sousa]. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2002.
- ARNS, Paulo Evaristo. *Brasil nunca mais*. Rio de Janeiro: Vozes, 1985.
- AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- BACHELARD, Gaston. *Poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque 1964*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BATISTA, Djalma. *Amazônia – cultura e sociedade*. Manaus: Valer; Edua, 2003.
- BENCHIMOL, Samuel. *Amazônia, formação social e cultural*. Manaus: Valer, 2009.
- BENCHIMOL, Samuel. *Romanceiro da batalha da borracha*. Manaus: Imprensa Oficial, 1992.
- BUENO, Magali Franco. *O Imaginário brasileiro sobre a Amazônia: uma leitura por meio dos discursos dos viajantes, do Estado, dos livros didáticos de geografia e da mídia impressa*. USP, 2002 (Dissertação de Mestrado)
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CÂNDIDO, Antônio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CANDIDO, Antônio. *A literatura e a formação do homem*. São Paulo: Ciência e Cultura, 1972.

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura e linguagem*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Lisboa: Priberam Informática, 1998. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/caleidosc%C3%B3pio> Acesso em: 14 mar. 2024.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto. Prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.
- EAGLETON, Terry. *Como ler literatura*. Porto Alegre: L&PM, 2019.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ENGRÁCIO, Arthur. *Antologia do novo conto amazonense*. Manaus: Valer, 2005.
- FERRARI, Lilian. *Introdução à linguística cognitiva*. São Paulo: Contexto, 2011.
- FIORIN, José Luiz. *Figuras de retórica*. São Paulo: Contexto, 2018.
- FIORIN, José Luiz. *Em busca do sentido: estudos discursivos*. São Paulo: Contexto, 2008
- FONSECA, Raimundo Nonato França. *Alegorias da condição humana*. Manaus: UFAM, 2002 (Dissertação de Mestrado).
- FREUD, Sigmund. “Além do princípio do prazer”. In S. Freud, *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. São Paulo: Imago, 2006.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. São Paulo: Imago, 1987.
- GOTLIB, Nádya Batella. *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática, 2006.
- GOUVEIA, C. M. A. Pragmática. In: FARIA et al. (org.) *Introdução à linguística geral e portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1996.
- GUEDELHA, Carlos Antônio Magalhães. *A metaforização da Amazônia em textos de Euclides da Cunha*. Florianópolis: UFSC, 2013 (Tese de doutorado).
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política de ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KIERKEGAARD, Søren. *O conceito de angústia: uma simples reflexão psicológico-demonstrativa direcionada ao problema dogmático do pecado hereditário*. Petrópolis, RJ: Vozes; 2017.

KOTHE, Flávio. *A Alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

KRISTEVA, J. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.

KRISTEVA, Julia. *Poderes do horror: ensaio sobre a abjeção*. Paris: Éditions du Seuil, 1980. Trad. Allan Davy Santos Sena. Disponível em: https://www.academia.edu/18298036/Poderes_do_Horror_de_Julia_Kristeva_Cap%C3%A0Dtulo_1. Acesso em: 16.jul.2024.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. Edição: São Paulo, 2005.

LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo: WDUC, 2002.

LINHARES, Erasmo do Amaral. *O tocador de charamela*. Manaus: Valer, 2005.

LINHARES, Erasmo do Amaral. *O tocador de charamela*. Manaus: UA, 1995.

LINHARES, Maria Yedda. *História geral do Brasil*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

LOPES, Edward. *Metáfora, da retórica à semiótica*. São Paulo: Atual, 1986.

MAGALHÃES Júnior, R. *A Arte do Conto: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1972.

MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de linguística para o texto literário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MARTELOTTA, Mário Eduardo (org.). *Manual de Linguística*. São Paulo: Contexto, 2022.

MENDES, Ricardo Antonio Souza. “Cultura e repressão no tempo do AI-5”. In: MUNTEAL FILHO, Oswaldo et. all. *Tempo negro, temperatura sufocante*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

MESQUITA, Samira Nahid de. *O Enredo*. São Paulo: Ática, 2002.

MOTA, Luiz Gonzaga. *Análise crítica da narrativa*. Brasília: Editora UNB, 2013.

MOURA, Fadul. “No lançar dos dados: sujeitos ambivalentes e fronteiras imaginadas em Erasmo Linhares”. *Revista Decifrar*, Manaus, v. 2, n. 4, p. 149, 2016. Disponível em: [//periodicos.ufam.edu.br/index.php/Decifrar/article/view/1065](http://periodicos.ufam.edu.br/index.php/Decifrar/article/view/1065). Acesso em: 4 mar. 2025.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2006.

- PINTO, Zemaria. *O conto no Amazonas*. Manaus: Editora Valer, 2011
- QUINTÃO, Denise. *Arte e realidade - uma introdução à Poética*. Teresópolis, RJ: Daimon Editora, 2010.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa. *Sujeito tempo e espaços ficcionais*. Introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SARDINHA, Tony Berber. *Metáfora*. São Paulo: Parábola, 2007. (Linguagem, 24)
- SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2014.
- SEARA, Isabel Roboredo. *A metáfora descritiva em Ferreira de Castro: Elementos para uma análise lexicosseântica*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas: Universidade Nova de Lisboa, 1996.
- SEARLE, John Roger. *Expressão e significado: estudos da teoria dos atos de fala*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- SEARLE, John Roger. *Os atos de fala - um ensaio de filosofia da linguagem*. Coimbra, Portugal: Almedina, 1981.
- SENO, Ana Regina. *O ethos no discurso político de Dilma Rousseff: a imagem da mulher na política*. Vitória, ES: Universidade Federal do Espírito Santo, 2014 (Dissertação de Mestrado).
- SOUZA, Márcio. *A expressão amazonense*. Manaus: Valer, 2010.
- TAVARES, Hênio. *Teoria literária*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- VASCONCELOS, Leandro Harrison da Silva; GUEDELHA, Carlos Antônio Magalhães. "Jogo de dados", de Erasmo Linhares: a ficcionalização da ditadura militar no Brasil. Manaus: UFAM, Revista Decifrar, vol. 4. nº 07, jan/jun 2016.