

O corpo em avulsão – análise léxico-estilística do narrador de *O amor dos homens avulsos*, de Victor Heringer (2016)

Splited body - lexical-stylistic analysis of the narrator of The love of singular men, by Victor Heringer (2016)

Isadora Lemos Gomes de Plato¹
Universidade de São Paulo (USP)
isadora.plato@usp.br
<https://orcid.org/0009-0000-7447-6851>

RESUMO

Este estudo apresenta uma análise léxico-estilística da caracterização do narrador-protagonista do romance *O amor dos homens avulsos*, de Victor Heringer (2016). Partimos da correlação, aventada por Yllera (1979), entre a Estilística da Língua (Bally, 1951; Câmara Jr., 1972; 1978) e a Estilística Estrutural (Riffaterre, 1971; 1989; Guiraud, 1985) para uma abordagem formal do texto literário. Inicialmente, delineamos o conceito de estilo e o papel atribuído à estilística por esses estudiosos. Depois, investigamos a construção da expressividade por meio de recursos lexicais e morfossintáticos nos fragmentos selecionados, mobilizando categorias de análise da Estilística Lexical e Morfológica (Martins, 2012). Por fim, oferecemos perspectivas de interpretação da obra baseadas no estilo do romance.

Palavras-chave: Estilística da língua; Estilística estrutural; Expressividade; Escolha lexical; Victor Heringer.

ABSTRACT

This study presents a lexical-stylistic analysis of the characterization of the narrator-protagonist in the novel *The love of singular men*, by Victor Heringer (2016). We begin with the correlation, suggested by Yllera (1979), between the Stylistics of Language (Bally, 1951; Câmara Jr., 1972; 1978) and Structural Stylistics (Riffaterre, 1971; 1989; Guiraud, 1985) for a formal approach to the literary text. Initially, we outline the concept of style and the role assigned to stylistics by these scholars. Then, we investigate the construction of expressiveness through lexical and morphosyntactic resources in the selected excerpts employing analytical categories of Lexical and Morphological Stylistics

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

(Martins, 2012). Finally, we offer perspectives for interpreting the work based on the novel's style.

Keywords: Stylistics of language; Structural stylistics; Expressiveness; Lexical choice; Victor Heringer.

INTRODUÇÃO

Em 2016, Victor Heringer publicou *O amor dos homens avulsos*, seu segundo romance, pela Companhia das Letras. O livro foi bem recebido pela crítica e, alguns anos depois, artigos, dissertações e teses o tomaram como base de estudos². Os enquadramentos teóricos adotados nesses trabalhos variam, mas nenhum deles se voltou especificamente aos recursos expressivos usados por Heringer. Propomos, neste artigo, uma análise desses recursos, que em conjunto constroem o *estilo* da obra.

Nosso foco será o exame de recursos expressivos lexicais e morfológicos mobilizados pelo autor na caracterização de seu personagem central, Camilo. Aos 50 anos, Camilo decide contar a história de sua infância, vivida no começo dos anos 1970 no bairro fictício do Queím, no Rio de Janeiro. A primeira parte do romance é contada em primeira pessoa, por sua própria voz, enquanto a segunda é narrada em terceira pessoa, por um narrador-observador colado à perspectiva do protagonista.

O gesto de escrita de Camilo é motivado pela necessidade de preservar a memória de Cosme, seu primeiro amor, assassinado ainda criança. Ao perceber que estava começando a se esquecer do rosto do amigo, lembrando-se apenas de um “rosto ralo”, “uma imagem desgastada, soterrada embaixo de catorze mil memórias” (Heringer, 2016, p. 68), Camilo decide retornar ao Queím e escrever sua história.

Como é absurdo tentar escrever o Cosme, as coisas do Cosme, as falas do Cosme, as caras que o Cosme fazia. Como queria ter uma foto dele para colar aqui. (Não sei se teria coragem.) [...]

² A recepção positiva do romance de Heringer (2016) se deu, sobretudo, em veículos de comunicação informais, como na blogosfera, com exceção de uma resenha publicada por Leandro Soares da Silva (2019) na Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea (Brasília, n. 56). No entanto, nos últimos anos, o interesse por sua obra aumentou, como se comprova pela produção acadêmica crescente que toma a obra como *corpus* de análise e/ou crítica sob distintos enfoques. A esse respeito, consultar trabalhos de Pedrosa Junior e Valdati (2019), Silva (2019; 2021), Araujo (2020), Mattia (2020), Martoni (2020), Modesto (2020), Bezerra (2022), Gill da Cruz (2022), Ferreira e Cunha (2023), Moreira (2023) e Saldanha (2024).

(A polícia deve ter foto dele deitado cadáver, o corpo com as chagas da faca, o rosto subsaltado.

Mas assim não.) (Heringer, 2016, p. 48).

Como já anuncia o título, Camilo é um homem *avulso*. Nasce com uma paralisia parcial na perna esquerda, que limita seus movimentos e compromete sua interação social. Assim, torna-se um menino tímido e ressentido.

Cosme representa um breve alívio para essa condição, pois em sua companhia Camilo ultrapassa os limites do lar, brinca na rua com os outros garotos do bairro e entra em contato pela primeira vez com a pobreza e a violência urbana carioca. Mas se Cosme serve de ponte entre Camilo e o mundo, seu assassinato vem selar a avulsão do protagonista, devolvendo-o à reclusão. Camilo cresce cansado, retraído e sozinho, em *estado de melancolia*, na concepção discutida por Ginzburg (2013).

O autor define a melancolia como o resultado de uma perda afetiva. A perda de alguém, de um lugar, de uma situação ou época fundamental à vida do sujeito leva-o a um estado de “desencantamento e desconfiança”: “A não aceitação da perda pode levar a uma rejeição da realidade imediata [...]. É a configuração da melancolia como fragilização, perda de referências” (Ginzburg, 2013, p. 14).

A suspensão do personagem melancólico – sua “instabilidade” e “indeterminação” entre um passado traumático e um futuro inquietante – se associam a escolhas estilísticas dissonantes (Ginzburg, 2013, p. 52). É o que percebemos em *O amor dos homens avulsos*: escolhas lexicais de domínios semânticos opostos; alternância entre tons líricos, solenes e lamurientos, de um lado, e irônicos, leves, bem-humorados, de outro; o exagero em contraste com o eufemismo, entre outros recursos que constroem na narrativa um movimento de oscilação.

Como observou Araujo (2020, p. 46), existe no romance um “equilíbrio difícil entre momentos de ternura e imaginação poética e outros repletos de violência e brutalidade”. No plano do estilo, esses momentos se traduziriam como “efeitos lúdicos no caso das memórias de infância e digressões mais sérias no caso das narrativas da vida adulta” (Araujo, 2020, p. 45). Essas flutuações estruturam esteticamente o romance, pois se desdobram no plano da trama, dos personagens e das escolhas expressivas e narrativas.

Um desses movimentos de *idas e vindas* se refere a um simbolismo que já sugerimos e agora explicitamos: o passo manco de Camilo insinua a queda (como veremos durante a análise, essa queda é uma alegoria da morte) e o exclui da vida social

(determina sua avulsão); Cosme refaz simbolicamente o corpo de Camilo, devolvendo-lhe a vida e inserindo-o no meio social; a morte de Cosme impõe o retorno à condição inicial de Camilo³.

Acreditamos que o desenvolvimento dessas representações ao longo da narrativa depende, em grande parte, da visão de mundo de Camilo, a qual é profundamente influenciada por sua autoimagem depreciativa. Esse olhar depreciativo é reforçado, ainda, pelo modo como os outros personagens o enxergam. Assim, observamos que na narrativa a alteridade se configura como princípio de composição formal.

Iremos analisar essa estilização a partir das escolhas lexicais de Heringer (2016) em trechos da obra que trazem a descrição do personagem central em sua própria voz. Assim, será possível compreender como a visão de mundo de Camilo é delineada pela visão depreciativa que tem de si mesmo e por aquilo que ele supõe sobre o olhar do outro.

Para analisar esses contrastes, iremos nos pautar nos pressupostos da Estilística Lexical e Morfológica, descrevendo como a expressividade é alcançada por meio de recursos lexicais e morfossintáticos, com base nos autores Câmara Jr. (1978), Lapa (1975), Martins (2012), Cardoso (2018), Vanoye (1991) e Castilho (2012). O resultado dessa análise nos permitirá traçar possibilidades de interpretação para a obra como um todo, conforme proposto por Guiraud (1960; 1975) e Riffaterre (1971; 1989).

ESTILÍSTICA: UMA CONCILIAÇÃO DE ABORDAGENS

Estilística da Língua

Segundo Câmara Jr. (1975), a Estilística se consolidou como uma disciplina linguística⁴ a partir dos estudos de Charles Bally. Discípulo de Saussure (1916), Bally reuniu, ao lado de Albert Sechehaye, as aulas do professor genebrino no *Curso de Linguística Geral*. Na abertura de seu *Traité de Stylistique Française*, Bally (1951, p. 1, tradução nossa) define a *estilística* como o estudo “do valor afetivo dos fatos da

³ Convém mencionar, ainda que fuja do escopo de análise deste trabalho, que a compreensão completa dessas representações depende da consideração de outro personagem central na narrativa, Renato, por quem Camilo nutrirá um amor parental.

⁴ Uma estilística de caráter literário foi desenvolvida por Leo Spitzer com ideias muito diferentes das estabelecidas por Saussure (1916), com base no idealismo linguístico alemão e no conceito de *intuição* (Câmara Jr., 1975).

linguagem organizada, e a ação recíproca dos fatos expressivos que concorrem a formar o sistema de meios de expressão de uma língua”.

Bally (1951) compreende que no uso espontâneo da língua as escolhas linguísticas dos falantes sempre transcendem a comunicação de informações ou pensamentos. Para o autor, a língua é um sistema expressivo coletivo e psicológico, que permite aos falantes se revelarem (seus sentimentos, vontades, julgamentos, tendências) naquilo que dizem.

Além disso, a linguagem classifica os indivíduos, pois certas palavras, expressões, arranjos sintáticos, pronúncias *evocam o meio social dos falantes* (sua profissão, faixa etária, o local onde vivem etc.), revelando “certas maneiras de ser, de agir e de pensar” (Bally, 1951, p. 204, tradução nossa). No discurso⁵, os usuários da língua adaptam sua linguagem de acordo com seus interlocutores e com os efeitos que pretendem suscitar com suas palavras.

O interesse de Bally (1951) na investigação do sistema expressivo do *código social* que é a língua exclui do objeto de estudos da *estilística* o que ele chama de *estilo*. Este último termo se refere ao uso da linguagem em obras literárias, estritamente individual, consciente e voluntário, no qual as escolhas por um ou outro meio de expressão respondem às necessidades internas da trama, do caráter dos personagens e do projeto estético do autor.

Como aponta Yllera (1979), Cressot (1963) foi o responsável por legitimar o estudo estilístico do texto literário, invertendo a formulação de Bally: justamente porque as escolhas expressivas são mais conscientes e deliberadas nas obras literárias, em função dos efeitos de adesão e prazer estético que os escritores desejam causar em seus leitores, esse tipo de texto seria o mais fértil para a pesquisa estilística. Tal entendimento levou autores como Ullmann (1968) e Marouzeau (1969) a usarem obras literárias para a investigação do sistema expressivo da língua francesa (Yllera, 1979), o que em língua portuguesa foi especialmente empreendido por Lapa (1975) e Câmara Jr. (1978) (Martins, 2012).

Para esses estudiosos, a obra literária serve como um conjunto de dados para compreender a expressividade do sistema linguístico de um idioma, portanto, o que se

⁵ *Discurso*, aqui, tem sentido de *realização da linguagem*, isto é, refere-se à atualização do sistema virtual da língua em situações de comunicação. Câmara Jr. (1972; 1975; 1978) adota o termo *discurso* como tradução da *parole* saussuriana, e é nesse sentido que ele será usado até o fim deste artigo.

realiza é ainda uma *estilística da língua*, essencialmente descritiva. Segundo Martins (2012), esse foco se altera a partir dos trabalhos de autores como Riffaterre (1971; 1989) e Guiraud (1960; 1985). Respeitadas as diferenças entre suas abordagens⁶, pode-se dizer que esses autores se valem da estilística como um método de aproximação da obra literária, pois o que buscam é apreender a especificidade da linguagem e composição artística, como veremos no próximo item.

Estilística Estrutural

Para Guiraud (1985) e Riffaterre (1971; 1989), a obra literária é considerada um objeto de linguagem. Em suas análises, os autores observam como as possibilidades expressivas do sistema linguístico se realizam concretamente no texto, formando um universo ficcional com seus sentidos particulares. Assim, eles adotam, segundo Yllera (1979), uma abordagem estilística *estrutural*, na qual examinam a *relação parte-todo* entre os elementos expressivos da obra. Nessa perspectiva, “qualquer expressão do texto reenvia sempre para uma ‘ficção’ criada na própria linguagem e não para uma realidade externa” (Yllera, 1979, p. 11).

Guiraud (1960, p. 120, grifos nossos) define o estilo como “o aspecto do enunciado que resulta de uma eleição dos meios de expressão determinada pela natureza e intenções do sujeito que fala ou escreve”. Observar a escolha dos meios expressivos – tarefa da estilística – permite, portanto, *reconstruir o código verbal* próprio de cada obra, que se apresenta ao leitor como um “universo verbal autônomo” (Guiraud, 1985, p. 36).

Para Riffaterre (1989, p. 4-5), a comunicação literária é um “jogo dirigido programado pelo texto”, e o estilo é essa programação em si: “o estilo é o próprio texto”. O escritor inscreve no texto *processos de insistência* por meio de elementos formais (recursos expressivos) destinados a chamar a atenção do leitor (Riffaterre, 1971). Esses processos se destinam a controlar a decodificação da mensagem, sinalizando tanto caminhos de interpretação, quanto ambiguidades e irresoluções.

⁶ Apesar de se filiarem a posições teóricas que apresentam distinções, concordamos com Yllera (1979) e Martins (2012) quanto à existência de uma base conceitual comum que aproxima esses autores. Convém esclarecer, no entanto, a terminologia adotada por cada autor: enquanto Riffaterre (1971; 1989) utiliza *estilística estrutural* em suas publicações, Guiraud (1960; 1985) não se filia claramente a nenhum movimento estilístico, passando em revista as principais correntes estilísticas estabelecidas até o momento de seus trabalhos.

Compreendemos, de acordo com Yllera (1979), que há uma continuidade entre as ideias desenvolvidas pela estilística da língua e pela estilística estrutural, e que a convergência entre as duas abordagens resulta numa análise mais precisa do estilo de uma obra literária. Assim, é importante observar como o estilo se inscreve no sistema de uma língua como virtualidade, ou seja, quais são e em que se distinguem as *possibilidades expressivas* de um idioma. Em seguida, devemos observar como essas possibilidades se concretizam no texto literário.

A grande diferença reside na distinta natureza da comunicação literária. A escolha de um ou outro recurso expressivo não decorre da necessidade de manifestação psíquica do autor, mas das necessidades internas estéticas da obra, isto é, da construção psicológica dos personagens, dos meandros da trama, das continuidades e rupturas que o autor estabelece com a tradição literária etc. O modo como esses *processos* são explorados por meio de uma organização particular da linguagem constituem o estilo da obra.

Segundo Riffaterre (1971), a análise sobre o estilo deve se concentrar na distinção e descrição desses processos, examinando os efeitos que produzem e como influenciam a interpretação da obra. É importante ressaltar que a abordagem de Riffaterre (1971) se concentra nos efeitos derivados do texto, e não nas supostas intenções do autor, evitando assim uma investigação especulativa.

Nessa perspectiva, os planos da forma e do conteúdo não se separam: como afirma Yllera (1979, p. 231), essa distinção serve apenas como “hipótese operatória, ligada às necessidades de análise”, porém o texto literário, tal como se apresenta ao leitor – como conjunto de escolhas expressivas de um autor que imprime um estilo à obra – é uma “manifestação conceitual indissolivelmente ligada a uma forma”. Como explica Câmara Jr. (1978), quanto mais motivada a relação entre forma e conceito, mais *expressiva* ela será.

Cumpramos, por fim, que a estilística e a crítica literária são campos distintos, mas contíguos. Como aponta Guiraud (1985), a abordagem formal do texto literário trouxe respostas a muitas perguntas formuladas pela crítica sobre o valor e o papel da literatura. Entendemos que realizar um diálogo com estudos que se situam fora do âmbito da estilística pode ser muito proveitoso, desde que eles complementem nossas conclusões, em vez de servirem como ponto de partida para a análise.

METODOLOGIA

Conduzimos nossa análise buscando identificar nos trechos selecionados os *processos de insistência* (Riffaterre, 1971) utilizados por Heringer (2016) para caracterizar o narrador de seu romance. Nosso foco foi distinguir e descrever os recursos estilísticos (lexicais e morfológicos) mobilizados pelo autor e mostrar como esses recursos garantem expressividade ao texto.

Para isso, nos amparamos nas contribuições da Estilística Lexical e Morfológica, disciplinas que investigam, respectivamente, a obtenção de expressividade por meio das variáveis que constroem a significação das palavras em contexto e a obtenção de expressividade por meio dos processos morfossintáticos de formação de palavras, flexão e categorização gramatical, utilizando os estudos de Lapa (1975), Martins (2012), Castilho (2012) e Cardoso (2018).

Nesse percurso, também adotamos os procedimentos de análise propostos por Vanoye (1991), referentes à identificação de campos lexicais e semânticos no texto. Segundo o autor, campo lexical é o “conjunto de palavras empregadas para designar, qualificar, caracterizar, significar uma noção, uma atividade, uma técnica, uma pessoa”; e campo semântico, o “conjunto das significações assumidas por uma palavra num certo enunciado” (Vanoye, 1991, p. 34).

Consultamos obras lexicográficas (os dicionários eletrônicos *Houaiss* e *Caldas Aulete*) a fim de examinar os significados das palavras analisadas, sempre contrastando as acepções encontradas com o emprego específico no texto. Ao mesmo tempo, consultamos fontes não lexicográficas sempre que necessário para obter informações extralinguísticas sobre alguma palavra (por exemplo, nos casos de *freak show* e *lêmure*). E, como mencionado anteriormente, utilizamos estudos de fora do âmbito da estilística para enriquecer nossas conclusões, como as contribuições de Ginzburg (2013) e Le Breton (2007).

Por fim, observamos os resultados das análises em conjunto, traçando considerações sobre o estilo do romance como um todo.

ANÁLISE LÉXICO-ESTILÍSTICA DO NARRADOR EM *O AMOR DOS HOMENS AVULSOS*

O olhar no espelho

Ao apresentar ao leitor sua condição física, Camilo se expressa com hesitação. A dificuldade de abordar o problema diretamente demonstra, por contraste e pelo correr do texto, o quanto o passo incerto determina a relação do narrador com o mundo. Imediatamente, sugere-se que há algo de errado com suas pernas, mas não se revela o que exatamente. Na passagem a seguir, Camilo descreve um dia comum passado à beira da piscina com sua irmã mais nova, Joana:

Joana veio até a borda e jogou água nas minhas coxas para aliviar as queimaduras. Saiu da piscina e me protegeu com um guarda-sol. Lembro bem a cara que ela fazia quando cuidava de mim: um sorriso apertado, tímido pela falta de uns dentes, as sobrancelhas em forma de solenidade triste, porque *eu não conseguia andar tão bem quanto ela. Tenho a perna fraca. Monoparesia do membro inferior esquerdo. Aleijado, mas não muito*. Aos cinco, já mancava; aos oito, de muletas (Heringer, 2016, p. 14, grifos nossos).

O assunto é sinalizado por uma oração comparativa: *eu não conseguia andar tão bem quanto ela*. Em seguida, o adjetivo em *tenho a perna fraca* ainda não explicita o problema. Essas informações iniciais vêm na forma de eufemismos, que, para usar termos de Lapa (1975, p. 27), “adoçam a brutalidade” de certas realidades desagradáveis. Já o termo técnico *monoparesia do membro inferior esquerdo* produz um efeito ambíguo no texto: ao mesmo tempo que o jargão médico nomeia diretamente a condição física de Camilo, remete ao tratamento objetivo e pragmático dessa condição, podendo servir como um subterfúgio do narrador para ainda não evidenciar sua atitude diante daquilo que enuncia.

Já as construções seguintes passam a sugerir a implicação de Camilo naquilo que diz. A opção pela unidade lexical depreciativa *aleijado*, ainda que relativizada em seguida – *mas não muito* –, revela com mais ênfase o ressentimento do protagonista em relação a sua paralisia. E a escolha não é à toa; como veremos mais adiante, valores pejorativos marcam muitas escolhas lexicais no romance.

Nas orações coordenadas seguintes, separadas por ponto e vírgula – *aos cinco, já mancava; aos oito, de muletas* –, o sujeito de *mancar* é elidido e não vemos um verbo

predicar o sintagma preposicional *de muletas*. Com as omissões, o autor constrói uma oração breve e incisiva, cujo impacto é intensificado pelo paralelismo – *aos cinco/aos oito* – e pelo ritmo resultante das seis sílabas métricas oracionais. O efeito é uma descrição que apela aos nossos sentidos: a imagem nítida da criança de muletas e o som que simula passos em tropeço⁷.

Muito antes de Camilo desenvolver a monoparesia na perna, a insinuação de queda já acompanhava o personagem central; na verdade, desde seu nascimento:

Sempre achei que tinha vindo ao mundo não para estar nele, mas para ter estado, ter sido, ter feito. Nasci póstumo. Fui um natimorto nos braços de mamãe, enforcado pelo cordão umbilical, roxo, roxinho; o médico me reviveu com um sopro na boca. Meu primeiro beijo. Por pouco não me livreí do incômodo de ter nascido. Daí em diante, foi a teimosia do sangue o que me manteve vivo (Heringer, 2016, p. 24).

A observação dos campos lexicais dominantes nesse trecho permite entrever um esmaecimento de fronteiras entre os domínios conceituais da vida e da morte. A passagem de uma esfera à outra é embotada por meio de recursos de estilo lexicais e morfossintáticos. A previsibilidade semântica é rompida por associações de palavras que, unidas, perfazem contradições aparentes.

Vejamos as menos ambíguas: as unidades *roxo* e *roxinho*. Aludindo à asfixia, essas unidades se referem diretamente à ideia de morte. Na duplicação – *roxo, roxinho* –, além de vermos o que Lapa (1975, p. 147) chama de um “curioso” caso de “uso do diminutivo para efeitos de intensidade”, o sufixo *-inho* da última unidade também adiciona à digressão uma tonalidade de ternura, um ar de fala infantil, que parece suavizar a dureza do pensamento sobre a morte, revestindo-o de uma certa resignação.

As perífrases de participio *ter estado*, *ter sido* e *ter feito* são utilizadas com função de adjunto adverbial final, explicando o propósito do nascimento de Camilo. No propósito desse começo está o fim; o narrador vem ao mundo para deixá-lo. A expressividade dessas antíteses é ainda enriquecida sintaticamente, pois habitualmente elas são acompanhadas de complementos – “ter estado em algum lugar”, “ter sido algo”, “ter feito algo”. A

⁷ A motivação entre som e sentido é um recurso poético explorado por Heringer (2016) ao longo de seu romance. Em outros trechos, que não entraram na seleção do *corpus* deste artigo, obtém-se o mesmo efeito rítmico que se verifica no fragmento analisado acima. Mas podemos citar, igualmente, o uso de aliterações e criações onomatopaicas, que produzem diferentes efeitos de sentido segundo o contexto em que figuram. É possível, nesse sentido, considerar a recorrência de recursos fonológicos e morfofonológicos como um traço de estilo da obra.

abreviação da transitividade verbal no trecho espelha a própria abreviação da vida de Camilo.

Também antitético é o sintagma *enforcado pelo cordão umbilical*: o adjetivo *enforcado* traz o resultado de um processo que põe fim à vida, enquanto *cordão umbilical* denota um vínculo primordial entre a criança e a mãe, um elo que dá origem à vida. Em *Fui um natimorto nos braços de mamãe*, encontramos uma formulação semelhante: *nos braços de mamãe* evoca o acolhimento do primeiro suspiro, enquanto a composição morfológica de *natimorto* aponta para a morte dentro da vida.

Em *Nasci póstumo*, figura a mesma semântica, mas agora o adjetivo altera as propriedades lexicais do verbo *nascer*, implicando a ideia de que a morte já ocorreu. É como dizer que Camilo primeiro morre, depois nasce. A expressão é condensada, isolada em um período só dela, e, por isso mesmo, enfatizada. Esse sentido é desenvolvido em seguida: *o médico me reviveu* – e assim o leitor adentra o espaço das coisas plenas de vida, plasmado nas unidades lexicais e sintagmas: *sopro na boca, meu primeiro beijo, a teimosia do sangue, vivo*.

O nascimento fúnebre de Camilo é considerado alegórico por outra personagem do romance, Maria Aína, mulher muito idosa, neta de escravos, que cuidava do narrador e de Joana de vez em quando. É retratada com ares de mistério e clarividência; em sua companhia, os negros do Queím iam à antiga senzala do bairro para “falar e dançar com os santos pretos” (Heringer, 2016, p. 20).

Também nascida com o cordão umbilical ao redor do pescoço, sente-se ligada ao protagonista, com quem acredita compartilhar uma sina – viver ao pé do abismo que separa vida e morte: “Maria Aína gostava de mim porque eu tinha nascido igual a ela, com o cordão umbilical enrolado no pescoço. Anos mais tarde, dias antes de morrer, ela me disse que ‘Sempre quem nasce assim é porque vai ficar na beira da ameaça, ossí Camilo’” (Heringer, 2016, p. 13).

No lugar da oposição entre vida e morte, vemos, portanto, um intervalo contínuo. Nesse espaço, a morte é sempre uma ameaça rondando a vida do protagonista. A comparação entre as escolhas lexicais dos dois trechos analisados revela algumas aproximações. A monoparesia é, segundo o dicionário *Houaiss*, a “perda parcial das funções de um único membro” (Monoparesia, 2001), ou seja, no corpo de Camilo se inscreve uma falta – uma parte de suas funções foi subtraída. De modo similar, sua

existência é também vivida pela metade, pois ele já nasce *enforcado, roxo e póstumo*, tem de ser *revivido*.

Há um paralelismo entre as razões que abreviam a vida do narrador: de um lado, a insinuação da queda em sentido concreto, isto é, seu passo incerto; de outro, a insinuação da queda como metáfora da morte que o cerca por todos os lados — em seu próprio nascimento, na profissão de seu pai⁸, no assassinato de Cosme, na violência do subúrbio carioca. A expressão *à beira da ameaça*, repetida duas vezes na narrativa, vem condensar as duas ideias: a deficiência de Camilo e sua história pessoal o situam numa linha limítrofe, de onde está sempre prestes a cair.

O olhar melancólico e derrotista do narrador, que definirá o tom de quase toda a narrativa, tem origem na incompletude de seu corpo. Essa falta o distingue e o separa dos meninos *comuns*: “Nas férias, eu escondia as muletas e usava um cajado de pau de goiabeira quase da minha altura, recurvo na ponta. Assim me sentia selvagem, andarilho ou xamã, *garoto comum*” (Heringer, 2016, p. 14, grifos nossos).

A troca das muletas pelo *cajado de pau de goiabeira* nas férias é simbólica: Camilo se transporta para outro universo, em que o apoio não significa imediatamente uma deficiência física; antes, o sintagma remete o leitor ao universo do pastoreio e da natureza. O sentimento do narrador se transforma, sente-se *selvagem, andarilho* ou *xamã* — unidades que aludem igualmente à vida na natureza.

Entre as definições do verbete *selvagem*, em *Houaiss*, encontramos: “1 que se manifesta numa natureza não civilizada; próprio das selvas; agreste” e “4 que nasce, cresce e vive sem cultura, sem cuidados especiais” (Selvagem, 2001). Em *andarilho*, temos a definição: “1 que ou aquele que anda muito, percorre muitas terras ou anda de forma erradia”. As unidades compartilham, assim, o traço semântico de *liberdade*. Enquanto o selvagem cresce sem as amarras civilizacionais, o andarilho erra sem rumo.

A limitação do caminhar de Camilo o circunscreve essencialmente a seu lar; ao garoto não é permitido brincar na rua. Quando usa o cajado, fantasia justamente em ultrapassar distâncias. A unidade *xamã* encerra o máximo dessa fantasia: mais que viver sem rumo na selva, agora o menino se imagina dotado de faculdades mágicas, capaz de transpor distâncias metafísicas. O aposto resumidor *garoto comum* capta a dimensão

⁸ O pai de Camilo, Paulo Malhães, médico a serviço da ditadura militar, era responsável pelos “cuidados” paliativos dos prisioneiros de tortura.

melancólica de sua brincadeira imaginativa: meninos comuns, sem sua paralisia, são soltos no mundo; o que é sonho para o narrador é a vida comum de outros garotos.

A separação entre Camilo e os outros se manifesta já no título do romance. *Avulso*: “1 arrancado ou separado à força; 2 que não faz parte de um todo; 3 separado do corpo de que faz parte; desirmanado” (Avulso, 2001). Arrancado à força da morte já em seu nascimento, Camilo tampouco habita plenamente o espaço da vida. A perda de suas funções motoras opera outra vez uma separação que o impede de viver íntegro, as pessoas o tratam com distinção, e ele cresce deslocado, avulso.

O olhar do outro

Conforme a narrativa avança, observamos que Camilo emprega um vocabulário depreciativo para se descrever. A unidade lexical *aleijado*, que vimos usada acima, no primeiro trecho, é uma delas. Ao longo do romance, ela será repetida doze vezes na voz do próprio narrador, e outras três vezes na voz de um narrador observador onisciente, por meio do discurso indireto livre, dando a ver os meandros da mente do protagonista.

Em algumas ocorrências, a unidade aparece em função adjetiva, em outras, substantiva. Como aponta Castilho (2012), uma das diferenças entre essas duas funções se refere à possibilidade de atenuação presente nos adjetivos e ausente nos substantivos. Nas construções precedidas por artigos – *um aleijado* ou *o aleijado* –, a característica define Camilo completamente, essencializando-o.

Para determinar a significação particular da unidade lexical *aleijado* nesse romance, recorreremos ao estudo de seu *campo semântico*, de acordo com a definição de Vanoye (1991) referida acima.

Quadro 1 – Campo semântico da unidade lexical *aleijado*

Função gramatical	Foco narrativo	Contexto
Adjetivo	Primeira pessoa	(a) Um garoto aleijado não duraria muito nas mãos da molecada do Queím (p. 21);
		(b) Vai entender o que é para um pai ter um filho aleijado (p. 32);

		(c) Eu, aleijado, tímido e irritável. [...] Brigava quando tentavam ajudar ou me faziam privilégios (p. 40);
		(d) Eu tinha destrocado o cajado pelas muletas, era aleijado em tempo integral novamente, com meus dois tentáculos metálicos (p. 45);
		(e) [papai] Cambaleava um pouco, como o filho aleijado (p. 54);
		(f) [Cosme] Não queria o perigo de ficar aleijado, perder uma perna. Morrer de doença, tudo bem (p. 60);
		(g) Não sei se [Renato] passou a noite aqui [...] ou se escapuliu no meio da madrugada, com nojo do meu corpo aleijado do lado dele (p. 61);
		(h) Eu não conseguia rir; abria o sorriso triste da minha irmã quando me ajudava a ser menos aleijado: sobranceiras em forma de solenidade triste (p. 86);
	Terceira pessoa (discurso indireto livre)	(i) [...] mas as terminações nervosas do Camilo em fogos de artifício, as exclamações da vida todas espocando no corpo aleijado dele (p. 141);
Substantivo	Primeira pessoa	(j) [...] tudo é doçura para um aleijado de braço quebrado (p. 38);
		(k) Está enganado quem pensa que o aleijado não sabe nada das sanhas do corpo (p. 63);
		(l) Expliquei que eu não podia, que sou um velho, um aleijado, não tenho mais energia não (p. 74);
		(m) Eu largaria o garoto ali mesmo [...]. Um aleijado puxando a perna e puxando um cadáver pela perna (p. 119);
	Terceira pessoa (discurso indireto livre)	(n) A bagunça lá dentro, a sombra, os itens avulsos, alguns anedóticos, o aleijado atrás do balcão, tudo dava a impressão de outro Carnaval, mais fundo, mais quieto (p. 143);

		(o) Provavelmente [a mãe de Renato] sabe que agora ele vive com o aleijado rico da rua tal (p. 145-146).
--	--	--

Fonte: Elaborado pela autora.

Com exceção dos trechos transcritos em (d), (i), (l), (m) e (n), as demais formulações sempre exprimem um contraponto entre Camilo e um olhar alheio: seu pai (“Vai entender o que é para um pai ter um filho aleijado”), sua irmã (“abria o sorriso triste da minha irmã quando me ajudava a ser menos aleijado”), Cosme ([Cosme] “Não queria o perigo de ficar aleijado, perder uma perna. Morrer de doença, tudo bem”), Renato (“Não sei se [Renato] passou a noite aqui [...] ou se escapuliu no meio da madrugada, com nojo do meu corpo aleijado do lado dele”), seus colegas da escola (“[...] tudo é doçura para um aleijado de braço quebrado”) etc. Em todas elas, há uma mistura entre a percepção autodepreciativa de Camilo e o que ele supõe ser a percepção do outro.

Muitas vezes, Camilo irá se descrever tecendo comparações entre si mesmo e os meninos ao seu redor. Ao conhecer Cosme, o protagonista logo percebe a força do menino em contraste com sua fragilidade: “eu era mais magro, mais quebrável, capenga” (Heringer, 2016, p. 16). A depreciação é construída pela disposição crescente dos adjetivos: *magro* pode ou não sugerir fragilidade, a depender de seu contexto; *quebrável* costuma modificar substantivos inanimados, o que aproxima Camilo a um objeto, uma coisa; já *capenga* denota o indivíduo que manca, mas está cercado por conotações pejorativas, tanto que a acepção figurada “defeituoso” se encontra nos dicionários *Houaiss* (Capenga, 2001) e *Caldas Aulete* (Capenga, 2024).

Mais adiante, na mesma cena em que é apresentado a Cosme, o narrador continua: “Aí me dei conta de que eu estava só de sunga, vulnerável quase nu — apoiado na muleta de pau de goiabeira como um lêmure horrendo” (Heringer, 2016, p. 16-17). Pequeno e delgado, o lêmure aparenta fragilidade, mas possui hábitos agressivos e é extremamente territorialista (Langley, 2020). Segundo Bittel (2020), a espécie lóris compensa a desvantagem de sua compleição física por meio da adaptação evolutiva que lhe garante a produção de veneno. A imagem confere vivacidade à raiva do franzino Camilo – podemos imaginar a expressão de fúria em seus olhos penetrantes de lêmure –, e ganha ainda mais tons de feiura pelo emprego do adjetivo *horrendo*, mais intenso que seu sinônimo mais comum, *horrível*.

Alguns capítulos depois, a comparação entre Camilo e os outros vem implícita na forma de uma suposição: “Passei puxando a perna a caminho da padaria e ele me olhou. *Todos olharam – aberração de circo* –, mas ele eu reconheci” (Heringer, 2016, p. 32, grifos nossos). O sintagma *aberração de circo* é usado na voz do narrador, mas pertence à voz dos outros, que o olham. À expressão se prende a memória de mulheres e homens explorados pelo *business* do entretenimento durante os séculos XIX e XX nos chamados *freak shows*, espetáculos onde corpos eram exibidos por conta de suas raras condições genéticas (Mendes *et al.*, 2016).

O narrador se sente observado o tempo todo, ou melhor, assistido. Segundo Le Breton (2007, p. 73), o indivíduo que possui uma deficiência costuma ser seguido por uma “multidão de olhares, frequentemente insistente; olhares de curiosidade, de incômodo, de angústia, de compaixão, de reprovação”.

Para o autor, a inserção cultural e social do homem que possui alguma deficiência é marcada por uma ambivalência essencial: ao mesmo tempo que um discurso social assevera o pertencimento desse homem à comunidade e afirma sua condição de igual aos demais, “cuja dignidade e valor pessoal não são enfraquecidos por causa de sua forma física ou suas disposições sensoriais”, as estruturas sociais acabam determinando a marginalização desse indivíduo.

Como vimos, Camilo se percebe separado desse corpo social, distinto dos homens de “corpo sadio”:

Está enganado quem pensa que o aleijado não sabe nada das sanhas do corpo. Somos nós, os mancos, os malformados, os amputados, os obesos e minúsculos, os alérgicos, os hemofílicos, os hemiplégicos, para, tri e tetraplégicos, os anões, os albinos, os sempre-gripados, a legião inteira de indivíduos salvos da seleção natural pela compaixão humana, somos nós que entendemos a glória dos músculos e tendões, as minúcias da troca de calores. (Tantas vezes imaginei jogar bola, brigar de galo, tacar pedra em vidraça!) O corpo sadio que nos falta foi feito tantas vezes em sonho que somos capazes de inventar um novo corpo, um corpo além de lindo, um corpo de Cristo, mas de pele tão firme que a coroa de espinhos não feriria e os pregos não conseguiriam perfurar. Imagina quão mais belo teria saído o *Davi* se Michelangelo não tivesse os braços. E a *Vênus de Milo* (Heringer, 2016, p. 63).

No dicionário *Houaiss*, encontramos as seguintes definições do verbete *sanhas*: “1 rancor, fúria, ira, desejo de vingança; 2 vontade incontrollável” (Sanha, 2001). No *Caldas Aulete*, encontramos: “Acesso irrefreável de fúria que toma e cega um indivíduo”

(Sanha, 2024). A unidade lexical alude, portanto, à falta de controle. Podemos entender, assim, que *as sanhas do corpo* representam o corpo enfurecido, dotado de vontade própria, que se sobrepõe ao indivíduo – é, afinal, um inimigo e algoz: a má-formação expulsa Camilo do mundo.

Tratando da frase nominal, Cardoso (2018, p. 139) afirma que, quando “justapostos em uma relação de coordenação”, os substantivos “somam-se e, interligados apenas pelo campo semântico, vão compondo o enunciado e estabelecendo a comunicação”. No trecho transcrito, as condições fisiológicas, reveladas na aparência, definem os sujeitos, nomeando-os: “Somos nós, os mancos, os malformados, os amputados, os obesos e minúsculos, os alérgicos, os hemofílicos, os hemiplégicos, para, tri e tetraplégicos, os anões, os albinos, os sempre-gripados [...]”.

No quadro vivo dos homens excluídos em que Camilo se inclui, a imagem de um indivíduo vai somando-se à de outro até compor uma legião, a “legião inteira de indivíduos salvos da seleção natural pela compaixão humana”, legião que escapou da morte por um triz, inapta à sobrevivência da espécie.

As unidades lexicais e sintagmas mobilizados por Heringer (2016) nesse parágrafo pode ser dividida em três campos lexicais, o do corpo avulso, como o de Camilo, o do corpo “normal” – sadio –, e do corpo perfeito, que pode ainda ser dividido em dois subcampos, o da idealização das formas e o da representação religiosa cristã. Essa seleção lexical inscreve no texto um movimento gradativo, da depreciação à idealização:

Quadro 2 – Campos lexicais em gradação

Ideia representada		Campo lexical
Corpo avulso		Aleijado, mancos, malformados, amputados, obesos, minúsculos, alérgicos, hemofílicos, hemiplégicos, para, tri e tetraplégicos, anões, albinos, sempre-gripados, a legião inteira de indivíduos salvos da seleção natural pela compaixão humana.
Corpo sadio		Jogar bola, brigar de galo, tacar pedra em vidraça!, corpo sadio.
Corpo perfeito	Idealização	Sonho, novo corpo, corpo além de lindo, pele tão firme, corpo de Cristo, Davi, Vênus de Milo.

	Religião cristã	Corpo de Cristo, coroa de espinhos, pregos, Davi.
--	--------------------	---

Fonte: Elaborado pela autora.

Primeiro, os substantivos escolhidos denotam um grupo de indivíduos marginalizados; em seguida, os sintagmas *jogar bola*, *brigar de galo* e *tacar pedra (em vidraça!)* reforçam, pela dinamicidade dos verbos, uma realidade comum, mas inalcançável – a das brincadeiras infantis, tipicamente masculinas; por fim, o corpo perfeito refeito em sonho.

A sequência culmina no corpo de Cristo – puro, imaculado – e ainda mais perfeito, porque indestrutível. Simula-se, com essa gradação, e pelas estruturas comparativas e superlativas – *além de lindo*; *tão firme*; *imagina quão mais belo* – uma espécie de fervor religioso.

A dissonância estilística entre os tons depreciativo, prosaico e solene de cada campo lexical que distinguimos garante expressividade ao trecho. Além disso, algumas sutilezas de humor se infiltram no texto. Arrematando a digressão, temos uma brincadeira: “Imagina quão mais belo teria saído o *Davi* se Michelangelo não tivesse os braços. E a *Vênus de Milo*”. A carga de depreciação é suavizada pelo humor, procedimento bastante comum ao longo da narrativa. A ternura invade o lamento; é um efeito semelhante ao que verificamos anteriormente na construção *roxoxo*, *roxinho* (Heringer, 2016, p. 24), e que aqui converge para uma impressão de resignação um tanto bem-humorada.

Já na justaposição dos substantivos que iniciam esse trecho, a unidade lexical *alérgicos* e o neologismo *sempre-gripados* salpicam na legião dos indivíduos excluídos uma pequena dose de humor. E até no substantivo *legião* podemos entrever certa ironia, pois, ainda que possa ser usada apenas com o sentido de “grupo de pessoas” (Legião, 2001), a unidade remete às tropas militares, portanto, à força, ao combate, mas é usada para denotar os indivíduos menos aptos à sobrevivência.

A expressividade do trecho reside, ainda, no caráter hiperbólico resultante do acúmulo das unidades e sintagmas que perfazem um mesmo campo lexical. Para Martins (2012, p. 265), a hipérbole

[...] violenta a realidade, exagerando as ideias, não raro até o absurdo, sem que encontre qualquer limite. Essa deformação, entretanto, se efetua por meios linguísticos os mais variados: a entoação anormal, a repetição, a escolha do termo mais (ou menos) intensivo de um paradigma sinonímico, a superlativação em suas múltiplas formas, o pleonasma, a metáfora, a comparação metafórica.

De fato, Camilo é excessivo, mas, como vimos, também relativiza seus pesares por meio da ironia. Para Ginzburg (2013, p. 30), o sujeito melancólico representado na literatura comumente se expressa por meio do exagero, que permite “dar concretização sensível a extremos”. Ao mesmo tempo, explica-nos o autor, é também esse estado de inquietação, que não permite a distração fácil, que torna sua visão mais aguda e lúcida. Segundo Natali (2006 *apud* Ginzburg, 2013), é ao evitar pensar na morte que as pessoas forjam uma espécie de alienação, coisa que o melancólico não faz, ao pensar na morte de maneira obsessiva.

Os mesmos recursos expressivos observados no trecho anterior se encontram no excerto abaixo:

Sabe quando você está *gripado*, quando a *garganta inflama*? Quando você fica com *febre* e cheio de *catarro* e *banzo* e os *remédios de farmácia sem-receita* não funcionam? Quando você suspeita que talvez seja mais do que um *resfriado* ou uma *virose*, talvez seja algo pior? Imagina viver a vida inteira assim, sempre dois ou três tons abaixo dos homens saudáveis, sempre suspeitando o pior. O pior, no meu caso, é bem pior do que o seu. Dois ou três tons abaixo.

E com você, claro, acaba que uma hora fica tudo bem. Só mais uns dias de *repouso*, mais umas *doses de antibiótico*.

[...]

Apesar dos desastres, tive uns prazeres. Minha perna, se não melhorou ao longo dos anos, não piorou a ponto de me entrevar, e aprendi a andar com uma única muleta, hoje bengala. Tive *gripes*, *sofri dos ossos*, *aftas*, *azia*, *gastrite*, *fungos*. Ainda não precisei usar óculos. Comum (Heringer, 2016, p. 24, grifos nossos).

O acúmulo de unidades lexicais que denotam afecções do corpo (grifadas acima) remete diretamente ao trecho anterior, pois nos dois casos temos um vocabulário que representa aspectos grotescos da realidade. Segundo Cardoso (2018), esse tipo de vocabulário é utilizado por muitos artistas para dar forma à miséria humana, através de palavras e expressões que denotam, por exemplo, a degeneração do corpo, a escatologia, deformidades etc. Assim, o recurso enfatiza de maneira hiperbólica, novamente devido ao acúmulo de unidades que recobrem um mesmo domínio conceitual, um tipo de avulsão inscrita no corpo, da qual não se pode fugir.

O efeito é novamente ambíguo. Por um lado, essa seleção lexical força o olhar para os indivíduos estigmatizados, logo, há um elemento que apela à compaixão do leitor. E, realmente, o leitor é interpelado, e com ele Camilo se compara:

Sabe quando *you* está gripado [...]? Quando *you* fica com febre [...] [...] *Imagina* viver a vida inteira assim, sempre dois ou três tons abaixo dos homens saudáveis, sempre suspeitando o pior. O pior, no meu caso, é bem pior *do que o seu*. Dois ou três tons abaixo.
E com você, claro, acaba que uma hora fica tudo bem (Heringer, 2016, p. 24, grifos nossos).

A repetição da unidade lexical *pior* e do sintagma *dois ou três tons abaixo* imprimem no texto um tom de fatalidade, juntamente aos substantivos *desastre* e *entreviar* — termos, como afirma Martins (2012, p. 265), mais intensivos dentro de um paradigma sinonímico. Assim, suscita-se um sentimento de compaixão.

Por outro lado, esse mesmo acúmulo de unidades referentes às afecções do corpo, juntamente às escolhas lexicais *catarro*, *banzo*, *aftas*, *azia*, *gastrites*, pertencentes a um registro da língua mais coloquial, dão a impressão de um indivíduo hipocondríaco, conferindo novamente um sutil humor ao trecho, arrematado pelos últimos períodos: “Ainda não precisei usar óculos. Comum”. Trata-se do mesmo procedimento visto anteriormente: opera-se um contraste estilístico entre o peso e a leveza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise realizada visou à descrição de alguns dos recursos lexicais e morfossintáticos utilizados por Heringer (2016) para caracterizar o personagem central de seu romance, Camilo. Como vimos, a deficiência na perna do protagonista define o modo como ele se enxerga e o modo como supõe que os outros o enxergam. Consequentemente, sua relação com o mundo é marcada pela sensação de incompletude e o lança a um estado de melancolia, no sentido definido por Ginzburg (2013).

Vimos como o passo incerto de Camilo se transfigura simbolicamente em uma insinuação de queda metafórica, em direção à morte. No plano do estilo, isso se concretiza em campos lexicais que representam as ideias de fragilidade, morte e avulsão. Percebemos também o emprego reiterado de palavras com conotação pejorativa e o uso de hipérboles, o que indica a intensidade do ressentimento de Camilo em relação à sua

condição física. Ao mesmo tempo, a oscilação e instabilidade que caracterizam o sujeito melancólico se materializam estilisticamente na alternância entre registros coloquiais e líricos, tons lamurientos e bem-humorados, campos lexicais que representam aspectos grotescos da realidade e campos que representam aspectos idealizados da realidade.

As conclusões apresentadas sobre a construção estilística do narrador de *O amor dos homens avulsos* são apenas preliminares, mas com elas pretendemos mostrar de que maneira a motivação entre forma e conceito pode garantir *expressividade* ao texto, no sentido definido por Câmara Jr. (1978). Compreendemos que os movimentos estilísticos aqui delineados se aprofundam e se desdobram ao longo da narrativa, tanto na caracterização de outros personagens quanto no desenvolvimento da trama, constituindo *processos de insistência* (Riffaterre, 1971) que formam uma rede de relações semânticas, ou seja, o *código verbal* (Guiraud, 1985) da obra.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Fernando Marcial Ricci. *Jamais a coisa termina: pensamento, crítica e sobrevivência na obra de Victor Heringer*. 2020. 140f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Psicologia) – Departamento de Psicanálise e Psicopatologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

AVULSO. In: DICIONÁRIO Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, 2024. Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#1. Acesso em: 4 abr. 2024.

BALLY, Charles. *Traité de Stylistique Française*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1951.

BITTEL, Jason. Como o rostinho fofo desse animal “mascarado” o mantém seguro. *National Geographic*. 2020. Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/animais/2019/02/rostinho-fofo-animal-slow-loris-lento-java-indonesia-veneno-toxina-perigo>. Acesso em: 14 dez. 2022.

CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. *Contribuição à estilística portuguesa*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.

CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. *Dispensos de J. Mattoso Câmara Jr.* Seleção e introdução por Carlos Eduardo Falcão Uchôa. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, Serv. de publicações, 1972.

CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. *História da Linguística*. Tradução: Maria do Amparo Barbosa de Azevedo. Petrópolis: Vozes, 1975.

CAPENGA. In: DICIONÁRIO online Caldas Aulete. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2024. Disponível em: http://www.aulete.com.br/site.php?mdl=aulete_digital&op=creditos. Acesso em: 4 abr. 2024.

CAPENGA. In: DICIONÁRIO Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, 2024. Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#1. Acesso em: 4 abr. 2024.

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

CASTILHO, Ataliba T. de. *Nova Gramática do Português Brasileiro*. São Paulo: Editora Contexto, 2012.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. São Paulo: Autores Associados, 2013.

GUIRAUD, Pierre. *Essais de stylistique*. Paris: Éditions Klincksieck, 1985.

GUIRAUD, Pierre. *La estilística*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1960.

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

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

LANGLEY, Liz. É possível sentir o cheiro da fraqueza? Lêmures conseguem. *National Geographic*. 2020. Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/animais/2018/07/cheiro-fraqueza-lemure-odor-mamifero>. Acesso em: 14 dez. 2022.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Estilística da língua portuguesa*. Coimbra: Coimbra Editora, Limitada, 1975.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

RIFFATERRE, Michael. *A produção do texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

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

SANHA. In: DICIONÁRIO online Caldas Aulete. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2024. Disponível em: http://www.aulete.com.br/site.php?mdl=aulete_digital&op=creditos. Acesso em: 4 abr. 2024.

SANHA. In: DICIONÁRIO Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, 2021. Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#1. Acesso em: 4 abr. 2024.

SELVAGEM. In: DICIONÁRIO Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, 2024. Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#1. Acesso em: 4 abr. 2024.

VANOYE, Francis. *Usos da linguagem: problemas e técnicas na produção oral e escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

YLLERA, Alicia. *Estilística, Poética e Semiótica literária*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

Recebido em: 10/01/2023

Aceito em: 20/05/2023

Isadora Lemos Gomes de Plato: Mestre em Filologia e Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (DLCV-USP) e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES – processo 88887 928581 202300).