

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO DO SUL**

**DAGMAR VIEIRA NOGUEIRA SILVA**

**UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA DO DISCURSO  
NOS ROMANCES POLÍTICOS DE ERICO VERISSIMO**

Área de Concentração: Linguística e Semiótica  
Linha de Pesquisa: Práticas e Objetos Semióticos

**Campo Grande - MS  
2022**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO DO SUL**

**DAGMAR VIEIRA NOGUEIRA SILVA**

**UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA DO DISCURSO  
NOS ROMANCES POLÍTICOS DE ERICO VERISSIMO**

Tese apresentada ao Programa da Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, para obtenção do título de Doutora em Estudos de Linguagens.

**Área de concentração:** Linguística e Semiótica.  
**Linha de pesquisa:** Práticas e Objetos Semióticos.  
**Orientador:** Prof. Dr. Geraldo Vicente Martins.

**Campo Grande - MS  
2022**

**Banca Examinadora**

---

Prof. Dr. Geraldo Vicente Martins (UFMS)

---

Profa. Dra. Maria Luceli Faria Batistote (UFMS)

---

Profa. Dra. Eluiza Bortolotto Ghizzi (UFMS)

---

Profa. Dra. Arlinda Cantero Dorsa (UCDB)

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Leoné Astride Barzotto (UFGD)

## DEDICATÓRIA

*Aos filhos que Deus me emprestou,  
Raissa, Isabele e Alexandre, para um  
curso infinito de amor.*

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, por confiar e sentir seu amor, acreditando sempre que nada acontece sem a Sua permissão e para o nosso bem;

À minha mãe e aos meus irmãos pelo incentivo com o qual acompanharam minha trajetória acadêmica, acreditando em minhas capacidades e desejando minha vitória;

Ao meu marido, pela paciência, companheirismo, amor e encorajamento que tornaram esta caminhada possível, cheia de aprendizados e conquistas;

Aos meus filhos, seres que dão sentido a minha vida, sendo estímulos de força e coragem em minha existência;

Ao meu orientador, Prof. Dr. Geraldo Vicente Martins, por seu brilhantismo e por ser exemplo máximo de muitos valores necessários ao bom pesquisador, estando sempre à disposição para tirar minhas dúvidas e contribuindo na formação de uma pesquisadora capaz de olhar seu objeto de pesquisa de modo inovador;

Aos professores da Pós-Graduação, por terem sedimentado bases importantes e necessárias à construção da minha trajetória de doutoranda, do Programa da Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul;

Aos amigos que me ajudaram nessa caminhada, em especial, à minha amiga, Vanderlis Legramante Barbosa, com quem pude contar com a amizade, desde do início do Mestrado, quando fizemos inúmeras parcerias, compartilhando uma infinidade de aprendizados que fazem a diferença na minha vida pessoal e acadêmica;

A todos os colegas de profissão, alunos e demais pessoas que durante o andamento do curso de Doutorado despertaram percepções outras que iluminaram meus pensamentos, tornando possível o desenvolvimento desta pesquisa e;

A todos que direta ou indiretamente fizeram parte da minha formação, muito obrigada!

Paro de envelhecer quando mergulho no campo da aprendizagem.  
(Norma Discini – 13/11/2020 - Siel)

SILVA, Dagmar Vieira Nogueira. **Uma abordagem semiótica do discurso nos romances políticos de Erico Verissimo**. Campo Grande, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, 2022.

## RESUMO

Exercitar a leitura, em suas diversas faces e contextos, requer um conjunto de habilidades e conhecimentos que mesclam a agilidade do pensamento à capacidade de compreensão e reflexão do leitor diante do objeto lido. Por essa perspectiva e, levando em consideração o olhar semiótico sobre o objeto verbal, pode-se afirmar que a leitura ultrapassa a fronteira da simples decifração de um código, pois se transforma em um modo de construir a significação, amparado nos sentidos percebidos no e pelo texto. Destarte, sob o viés da semiótica discursiva, torna-se profícuo examinar o objeto discursivo, por meio de seu plano de conteúdo, e de suas estruturas textuais, procurando compreender os mecanismos que engendram a construção do(s) seu(s) sentido(s). Considerando esses aspectos, e integrando estudos linguísticos e literários, selecionam-se três romances de caráter político, do escritor Erico Verissimo, para compor o *corpus* desta pesquisa: *O Senhor Embaixador* (1965), *O prisioneiro* (1967) e *Incidente em Antares* (1971). Para tal abordagem, recorre-se à semiótica, valendo-se de elementos do percurso gerativo de sentido como guia para um olhar mais atento ao texto, tendo como objetivo geral observar a construção do componente temático-figurativo nos romances verissiano elencados, bem como das projeções das categorias enunciativas neles efetuadas. Assim, demonstra-se, na prática, a teoria semiótica discursiva, e, de modo mais específico, as análises envolvendo o (des)envolvimento e a compreensão das construções figurativas de pessoas, espaços e tempos que recobrem os temas de ordem política e social presentes nas distintas obras, todas da última fase do escritor cruz-altense. Na interface entre a vida e a obra de Erico Verissimo, observam-se também a fortuna crítica do autor e os acontecimentos que vinculam a presença de personagens representativos da conjuntura político-social brasileira nas narrativas que compõem a terceira fase de suas produções literárias. Como aporte teórico, foram considerados os estudos de Greimas (1973; 1975; 2002; 2021 [1979]), Barros (1990; 2002; 2021), Bertrand (2003), Fiorin (1999; 2016; 2018; 2020; 2021), Martins (2017), Harkot-De-La-Taille (2016), Chaves (1972; 1976), Ritter (2016), Todorov (2006; 2010), entre outros que vieram a contribuir com os objetivos aqui delimitados. Diante das análises realizadas, constatou-se que os elementos temático-figurativos, presentes nos discursos enunciados pelas distintas instâncias enunciativas, determinam leituras acerca dos problemas político-sociais figurativizados na literatura; em face desses problemas, foram reconhecidas diferentes formas de poder manifestadas pelos sujeitos defensores de ideologias e regimes autocráticos que ignoram preceitos necessários à justiça e à equidade social, o que ratifica os romances verissiano, de teor político, como instrumentos de diálogo entre enunciador e enunciatário do texto no processo de construção da história registrada na/pela linguagem.

**Palavras-chave:** Semiótica; Figurativização; Tematização; Literatura brasileira; Política.

SILVA, Dagmar Vieira Nogueira. **A semiotic approach to discourse in Erico Verissimo's political novels.** Campo Grande, Federal University of Mato Grosso do Sul, 2022.

## **ABSTRACT**

Exercising reading in its innumerable levels and contexts requires a set of skills and knowledge that combine the agility of thought with the reader's capability of comprehension and reflection about the read object. From this perspective, and taking into account the semiotic aspect at the verbal object, it might be said that reading ability goes beyond the frontier of the simple deciphering of a code, as it becomes a way of constructing meaning, supported by the senses perceived in and by the text. Thus, under the bias of discursive semiotics, it becomes useful to examine the discursive object, through its content plan, and its textual structures, aiming to understand the mechanisms that engender the construction of its meaning. Considering these aspects, and integrating linguistic and literary studies, three political novels written by Erico Verissimo are selected to compose the corpus of this research: *O Senhor Embaixador* (1965), *O prisioneiro* (1967) and *Incidente em Antares* (1971). For such an approach, resort to semiotics, using elements of the generative path of meaning as a guide for a closer skim at the text, with the general objective of observing the construction of the thematic-figurative component in the listed Verissian novels, as well as the projections of the enunciative categories carried out in them. Thus, it is demonstrated, in practice, the discursive semiotic theory, and, more specifically, the analyzes involving the involvement and understanding of figurative constructions of people, spaces and times that are covered through the political and social themes present in the different papers or essays, all of them published in the last phase of the Cruz-Altense writer. In the interface between Erico Verissimo's life and his work, the author's critical fortune and the events that link the presence of representative characters of the Brazilian political and social conjuncture in the narratives that make up the third phase of his literary productions are also observed. As a theoretical contribution, it will be considered studies by Greimas (1973; 1975; 2002; 2021 [1979]), Barros (1990; 2002; 2002), Bertrand (2003), Fiorin (1999; 2016; 2018; 2020; 2021), Martins (2017), Harkot-De-La-Taille (2016), Chaves (1972; 1976), Ritter (2016), Todorov (2006; 2010), among others who contributed to the objectives defined in this article. In view of the analyzes carried out, it was found that the thematic-figurative elements, present in the speeches enunciated by the different enunciative instances, determine readings about the political-social problems figurativized in the literature; in the face of these problems, different forms of power manifested by subjects who defend ideologies and autocratic regimes that ignore necessary precepts for justice and social equity were recognized, which ratifies the verissian novels, with a political content, as instruments of dialogue between the enunciator and the enunciatee. of the text in the process of construction of history recorded in/by language.

**Keywords:** Semiotics; Figurativization; Thematization; Brazilian literature; Policy.

## SUMÁRIO

<b>I INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>II CIÊNCIA E DISCURSO .....</b>	<b>18</b>
2.1 O NÍVEL FUNDAMENTAL .....	27
2.2 O NÍVEL NARRATIVO .....	29
2.3 O NÍVEL DISCURSIVO .....	34
<b>III VERISSIMO EM FOCO .....</b>	<b>48</b>
3.1 O LEGADO DE ERICO VERISSIMO .....	48
3.2 VERISSIMO E SUA TRILOGIA POLÍTICA .....	66
<b>IV A PRODUÇÃO DE SENTIDOS NOS ROMANCES POLÍTICOS DE ERICO VERISSIMO .....</b>	<b>86</b>
4.1 O CAMINHO PARA CONSTRUÇÃO DOS SENTIDOS .....	90
4.1.1 EM <i>O SENHOR EMBAIXADOR</i> .....	90
4.1.2 EM <i>O PRISIONEIRO</i> .....	127
4.1.3 EM <i>INCIDENTE EM ANTARES</i> .....	159
4.1.4 RECORRÊNCIAS TEMÁTICAS .....	206
<b>V CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>212</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>218</b>

# I INTRODUÇÃO

Ver não é apenas identificar o objeto no mundo, é simultaneamente aprender relações entre tais objetos, para construir significações [...]<sup>1</sup>.

A capacidade de se estabelecer a comunicação por meio de um código verbal, visual e/ou sincrético é inerente ao ser humano e fundamental para seu desenvolvimento e evolução. Essa capacidade tem na linguagem infinitas formas de realização, o que permite a expressão de pensamentos, ideias e sentimentos, indispensáveis e fecundos à construção do conhecimento e às relações sociais. Compreender a linguagem, em suas manifestações discursivas e formas, requer estudos que vão além da busca pelo(s) significado(s) literal(is) dos signos linguísticos; envolvem um olhar mais atento às construções languageiras, fruto dos sentidos alcançados por ela(s) em seus diferentes empregos e contextos.

Ao se considerarem essas construções como uma espécie de ingrediente do discurso presente, por exemplo, em textos literários, percebe-se o vínculo existente entre a arte da palavra e a constituição do pensamento humano. Na linha desse raciocínio, salientam-se as concepções de Tzvetan Todorov (2006 p. 53) sobre as relações que norteiam esse vínculo tão fundamental ao interesse de linguistas e literatos, com destaque à frase atribuída a Paul Valéry para esclarecer tal ligação: “A Literatura é, e não pode ser outra coisa, senão uma espécie de extensão e de aplicação de certas propriedades da Linguagem”. Todorov ainda indaga:

O que é que nos permite afirmar a existência dessa ligação? O próprio fato de ser a obra literária uma ‘obra de arte verbal’ levou, desde há muito, os pesquisadores, a falar do ‘grande papel’ da linguagem numa obra literária; [...] A linguagem é aí definida como a matéria do poeta ou da obra.

Essa aproximação, por demais evidente, está longe de esgotar a multiplicidade das relações entre a linguagem e a literatura. [...] O homem se constituiu a partir da linguagem — os filósofos de nosso século no-lo têm repetido com frequência — e seu modelo pode ser reencontrado em toda atividade social.

Em paralelo às afirmações de Todorov, compreende-se que a linguagem verbal está para a literatura assim como as cores e as formas estão para a pintura. Essa ligação agrega valores ao texto literário, aproximando o leitor em virtude das relações

---

<sup>1</sup> Bertrand, Denis (2003, p. 159)

que ele faz com o discurso textual e que envolve processos dimensionais afetivos, simbólicos, cognitivos, argumentativos, entre outros.

É por meio da linguagem que a literatura se revela em sua forma verbal. Cabe, então, aos que buscam ler, compreender e interpretar as obras literárias, mergulhar na linguagem, na “matéria do poeta”, como consagra Todorov, e, diante disso, ampliar a capacidade de apreender as relações entre os fenômenos que coexistem, ressignificando a linguagem, conforme Denis Bertrand defende, na epígrafe introdutória.

Na esteira desse raciocínio, destacam-se também as palavras de Anneliese Maria Bento Gama de Carvalho<sup>2</sup> que, amparada na leitura de *Petites mythologies de l'oeil et l'esprit* (1985), de Jean-Marie Floch, versa sobre a linguagem, considerando-a como:

um sistema de significação composto por signos verbais e não verbais que produzem efeitos de sentidos dentro do sistema (discurso) em que estão inseridos, considerando suas características históricas, sociais e temporais, bem como aquelas dos indivíduos envolvidos no processo de interação.

Os apontamentos de Carvalho, acerca da linguagem, avaliam esse “sistema” não apenas como um conjunto de códigos linguísticos, mas como um fenômeno que envolve eventos de naturezas distintas, internos e externos ao falante, o responsável pelo dizer.

Diante das reflexões feitas por diferentes autores que se (pre)ocupam com a linguagem, reconhecendo a singularidade do fenômeno como decorrente de uma capacidade especificamente humana, busca-se uma teoria que possa examinar esse acontecimento no texto literário, analisando seus significados e efeitos de sentido. Recorre-se, portanto, a uma ciência capaz de desenvolver o olhar do leitor diante do objeto literário, estimulando as percepções sensoriais, despertando os sentidos em busca da significação e da interpretação textual; no percurso, verifica-se que a semiótica discursiva é essa ciência que examina os objetos/signos discursivos em diferentes níveis e analisa os efeitos constituídos no texto, por meio de uma percepção

---

<sup>2</sup> *A relação entre o plano da expressão e o plano do conteúdo no processo de referência e produção de sentidos no texto publicitário*. Signum: Estudos da Linguagem, [S.l.], v. 11, n. 1, p. 56. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/3080> Acesso em 04 de jun. 2022.

que ultrapassa as explicitudes da narrativa, suas peculiaridades e especificidades, delineando traços significativos, seja de um autor, obra ou período.

Integrando o campo dos estudos linguísticos, desde a década de 1960, tendo como seu principal precursor o lituano Algirdas Julien Greimas, a semiótica discursiva, também reconhecida como semiótica francesa ou greimasiana, vem comprovando seu valor enquanto ciência que desnuda o texto em busca da construção do sentido.

Conforme Bertrand (2003, p. 11), essa ciência tem um campo “infinitamente vasto, do qual se ocupa o conjunto das disciplinas que constituem as ciências humanas, da filosofia à linguística, da antropologia à história, da psicologia à filosofia”. Assim, ela recorre à capacidade do leitor de estabelecer relações, resgatando memórias, propiciando associações, criando uma ausência personificada pelas impressões sensoriais, o que, indiscutivelmente, contribui para o processo de significação, compreensão e interpretação do texto. Nas palavras de Elizabeth Harkot-de-La-Taille, é “a presentificação do que não é” (2016, p. 15), fazendo alusão a tudo que não está escrito, mas é sentido no e pelo texto, em suas linhas e entrelinhas.

As palavras de Taille vêm ao encontro do que diz Eni Pucinelli Orlandi, em sua obra *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos* (1995, p. 12), segundo a qual, “há uma dimensão do silêncio que remete ao caráter de incompletude da linguagem: todo dizer é uma relação fundamental com o não dizer”. Para Orlandi, tanto o dizível quanto o indizível são fenômenos produtores de sentidos e ambos carregam uma infinidade de pressuposições e significados que contemplam uma multiplicidade de leituras possíveis. Ao discorrer sobre as distinções do silêncio, categorizando-o de formas denominadas “silêncio fundador ou fundante” e a “política do silêncio” que se estabelece em duas formas: “o silêncio constitutivo e o silêncio local” (*Ibid.*, p. 75), a autora deixa claro que o enunciatário não pode apegar-se apenas às palavras, para não incorrer no erro de deixar escapar o sentido insinuado no intangível, estabelecido no silêncio que paira entre os dizeres. É, muitas vezes, nesse silêncio que residem os dilemas humanos, em meio ao seu monólogo interior e à constante construção de sua própria figurativização.

As reflexões propostas por Orlandi podem ser entendidas, de modo mais abrangente, na ideia de que a ausência é tão importante quanto a presença, seja esta material ou imaterial. Ambas são capazes de suscitar o implícito e/ou subentendido, dando vazão a uma seara de leituras no amplo processo de compreensão e interpretação dos objetos discursivos.

Na esteira dos estudos semióticos discursivos, tais leituras realizam-se à luz do percurso gerativo do sentido, um modelo de análise proposto por Greimas, caminho frutífero para um olhar detalhado sobre o plano de conteúdo no processo de significação.

Segundo Diana Luz Pessoa de Barros (2002, p. 14 -15), o modelo introduzido por Greimas é fundamental para a análise semiótica, pois considera a:

apreensão do texto em diferentes instâncias de abstração e, em decorrência, determinam-se etapas entre a imanência e a aparência e elaboram-se descrições autônomas de cada um dos patamares de profundidade estabelecidos no percurso gerativo. [...]

O nível semiótico comporta três etapas julgadas necessárias para a clareza da explicação do percurso: a das estruturas fundamentais, instância mais profunda, em que são determinadas as estruturas elementares do discurso, a das estruturas narrativas, nível sintático-semântico intermediário, e a das estruturas discursivas, mais próximas da manifestação textual. São lugares diferentes de articulação do sentido, que pedem a construção, no interior da gramática semiótica, de três gramáticas — fundamental, narrativa e discursiva —, cada qual com dois componentes, ou seja, uma sintaxe e uma semântica.

Valendo-se de tal percurso, o enunciatário do texto analisa os diferentes níveis textuais, examinando-os em suas estruturas sintáticas e semânticas, comprovando as várias relações que engendram a construção do(s) sentido(s) do texto.

Em face das manifestações sentidas no e pelo texto, verifica-se o amplo campo das produções literárias como um excelente *corpus* de representações discursivas a ser explorado pela teoria semiótica discursiva; afinal, como afirma Bertrand (2003, p. 29):

A literatura é, entre outros, um discurso figurativo: ele representa, estabelece, na leitura, uma relação imediata, uma semelhança, uma correspondência entre as figuras semânticas que desfilam sob os olhos do leitor e as do mundo, que ele experimenta sem cessar em sua experiência sensível. *É a mimesis*. Essa dimensão se interessa pela maneira como se inscreve o sensível na linguagem e no discurso, ou seja, basicamente, a percepção e as formas da sensorialidade. Essa dimensão figurativa da significação, a mais superficial e rica, a do imediato acesso ao sentido, é tecida no texto por isotopias semânticas, e recobre com toda sua variedade cintilante de imagens as outras dimensões, mais abstratas e profundas.

Compreende-se, portanto, que a literatura está intrinsecamente conectada, para valer-se de termos mais contemporâneos, aos processos temático-figurativos que edificam o discurso textual, consolidados e examinados no nível do percurso mais superficial e abundante da textualidade, o discursivo.

Por essa perspectiva, e com base nos elementos contidos nos discursos literários, é possível refletir sobre a tematização e a figurativização de pessoas, espaços e tempos, elementos do último nível do percurso, que compõem o texto e os efeitos de sentidos alcançados a partir das escolhas efetuadas pela instância da enunciação.

Analisar produções literárias de grande representação social, como as de Erico Verissimo, selecionadas para esta pesquisa, propicia uma oportunidade de continuar o trabalho de integração dos estudos semióticos à análise linguística e literária de textos que compuseram um período de grandes transformações sociais e políticas do Brasil. Estudar a construção narrativa de um dos mais consagrados autores da literatura brasileira é uma possibilidade de agregar os aspectos teóricos da semiótica discursiva às composições e representações do painel histórico e político do país, bem como observar o processo de composição de componentes temático-figurativos no discurso de suas obras.

Seguindo tal raciocínio, consideram-se algumas questões norteadoras para os estudos pretendidos nesta pesquisa: Como as escolhas figurativas recobrem temas específicos, sobretudo, os de natureza política e social, nas obras *O Senhor Embaixador* (1965), *O prisioneiro* (1967) e *Incidente em Antares* (1971)? Que efeitos de sentido(s) são instaurados a partir das escolhas temáticas e figurativas de tempo, espaço e atores efetuadas pela instância da enunciação? E em que medida construções predominantemente figurativas podem determinar a escolha de uma ou outra leitura temática pelos enunciatários?

No que concerne à metodologia adotada para a análise dos textos literários elencados, de Erico Verissimo, observam-se as narrativas dos respectivos romances, à luz da semiótica discursiva, sobretudo, pela ótica do terceiro nível do percurso gerativo do sentido, o discursivo. Nível este em que são observadas as construções temático-figurativas dos atores, espaços e tempos, elementos responsáveis por despertar a sensorialidade do enunciatário.

Adotam-se, para tanto, procedimentos de seleção e análise das estruturas sintáticas e semânticas dos respectivos romances, considerando-se os elementos temático-figurativos que as compõem e contribuem essencialmente para construção do(s) sentido(s). Além disso, observam-se as escolhas efetuadas pela instância da enunciação em razão do uso da linguagem e sua exploração como matéria-prima para efetivação do discurso literário.

À luz dessas perspectivas e procedimentos, estabelecem-se, em linhas gerais, os capítulos formadores deste estudo, instituindo-se, nos parágrafos a seguir, um esboço das balizas sobre as pesquisas e análises realizadas no decorrer do desenvolvimento desta tese.

Assim, nesta “Introdução”, faz-se uma breve exposição sobre os objetivos traçados para esta pesquisa, envolvendo a compreensão da linguagem e, em linhas gerais, conceitos acerca da semiótica discursiva, os quais formam a base teórica das análises desenvolvidas nos romances de cunho político de Erico Verissimo. Para além disso, esboça-se também uma breve síntese do percurso pessoal e acadêmico desenvolvido pela autora do trabalho ao longo de seus últimos anos de formação.

No segundo capítulo, denominado “Ciência e discurso”, apresentam-se noções da semiótica, partindo da origem e significado do termo até as ramificações, com breves apontamentos sobre a semiótica peirciana que analisa como os signos (estes sendo tanto verbais, não verbais, sonoros, auditivos, olfativos, etc.) podem produzir significados em um intérprete; a semiótica da cultura, que compreende as linguagens como um conjunto unificado de sistemas; e a semiótica discursiva, que não se preocupa com o modo de produção do signo, mas com a significação, e tem por objeto o texto, analisando-o suas estruturas semânticas e sintáticas, responsáveis pela produção do(s) sentido(s). Busca-se ainda, nesse capítulo, traçar considerações teóricas sobre o modelo de análise da semiótica discursiva, descrevendo o que a teoria desenvolvida por Algirdas Julien Greimas e colaboradores propôs para se fazer uma análise textual em busca da significação e do sentido. Desse modo, discorre-se sobre o modelo de análise greimasiana, denominado percurso gerativo do sentido, cujo desenvolvimento compreende os níveis fundamental, narrativo e, de modo especial, o nível discursivo. Este envolve questões relacionadas às projeções da enunciação, à figurativização e à tematização dos elementos da camada responsável pela sensorialidade do texto, foco de estudo desta tese.

O terceiro capítulo, “Verissimo em foco”, apresenta duas seções: 3.1 “O legado literário de Erico Verissimo”, seguido de 3.2 “Verissimo e sua trilogia política”. Em “O legado literário de Erico Verissimo”, apresentam-se informações sobre a vida do escritor e suas produções literárias, compreendendo fatos e afirmações de estudiosos da fortuna literária do autor cruz-altense. O segundo, regido pelo subtítulo “Verissimo e sua trilogia política”, contém informações mais específicas sobre os três últimos romances do autor: *O Senhor Embaixador* (1965), *O prisioneiro* (1967) e *Incidente em*

*Antares* (1971), ratificando a importância de tais obras de cunho político no cenário das produções literárias brasileiras.

No quarto e penúltimo capítulo, “O concreto a serviço da sensorialidade”, encaminham-se as análises das obras sob o enfoque do terceiro nível do percurso gerativo do sentido. Esse capítulo contempla o subitem 4.1, denominado “A produção de sentido(s) nos romances políticos de Erico Verissimo”, o qual se ramifica em 4.1.1 “Em *O Senhor Embaixador* (1965)”; 4.1.2 “Em *O Prisioneiro* (1967)” e 4.1.3 “Em *Incidente em Antares* (1971)”, os quais contemplam os desenvolvimentos das análises temático-figurativas dos textos e as projeções da enunciação enunciada, vinculadas às concepções teóricas, observando as ocorrências de tais construções linguísticas nas bases literárias elencadas, a fim de perceber os efeitos de sentidos alcançados por elas. Esse capítulo ainda contempla as “Recorrências temáticas”, no subitem 4.1.4, as quais alinham observações acerca dos temas recorrentes nas respectivas narrativas, considerando, para tanto, os mais relevantes aos propósitos delimitados pelas questões norteadoras da pesquisa.

As “Considerações finais” compõem o quinto capítulo e buscam sintetizar os resultados obtidos com as análises realizadas, apontando suas ressonâncias nas distintas obras, incluindo as demais produções desse que é considerado um dos mais conceituados escritores brasileiros do século XX. Por conseguinte, busca-se ratificar a eficácia do método de análise textual, capaz de desnudar o texto, ampliando a compreensão e a interpretação desses objetos discursivos que compõem a seara de produções literárias.

A pesquisa realizada nos romances verissiano, de teor político, sob o enfoque da semiótica discursiva, coroa, com êxito, os objetivos da pesquisadora, no que tange aos seus anseios, como professora de Língua Portuguesa e Literatura, que busca incentivar a leitura, ampliando a capacidade de compreensão e interpretação do(s) texto(s).

Entretanto, é oportuno esclarecer que a trajetória de estudos até o doutorado passou por pausas que, sob determinada ótica, são vistas como positivas e foram necessárias para a construção de uma profissional que trilhou caminhos possíveis dentro e fora da universidade. São positivas porque, no íterim entre a graduação e o mestrado, as experiências em sala de aula contribuíram para uma visão mais ampla das atividades docentes. Foram necessárias, pois os chamados da vida a que, em especial, as mulheres necessitam atender, sob requisito de completar-se como mãe,

surtem e, muitas vezes, não podem ser adiados, em virtude de tantas outras questões particulares.

De modo sucinto, descreve-se parte do percurso que se desenvolveu até a conclusão do doutorado, partindo do recomeço dos estudos em busca de avançar mais um degrau na formação acadêmica. Assim, em 2016, uma vaga, na terceira turma do Mestrado Profissional, o Profletras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), foi obtida. A dissertação, intitulada “OBSERVAÇÕES SOBRE OS PROCESSOS DE LEITURA E SEUS INTERTEXTOS NA OBRA VOVÓ TÁ COM A MACACA, DE IVAN JAF”, foi desenvolvida a partir do projeto de leitura em sala de aula com a obra que figura no título da pesquisa.

O interesse por atividades envolvendo o estímulo à leitura, sempre crescente, não permitiu que a conclusão do mestrado colocasse um ponto final na trajetória de estudos (re)iniciada em 2016. Dessa forma, a possibilidade de dar continuidade aos estudos configurou-se no ano seguinte, 2019, quando o edital de processo seletivo para a primeira turma de Doutorado em Estudos de Linguagens, da UFMS, foi publicado.

Conquistada a vaga, o desafio era empenhar-se para desenvolver a tese, tendo como arcabouço teórico, a semiótica discursiva e, para objetos de análise, os romances de cunho político de Erico Verissimo. A ciência que desnuda o texto em busca do sentido estabeleceu, por conseguinte, um elo assertivo entre as angústias da professora, cujas experiências docentes instigaram a retomada dos estudos acadêmicos, e a, então, doutoranda que se encantou pelos estudos de linguagens, enxergando neles múltiplas possibilidades de práticas efetivas de leitura menos ingênuas dos textos.

Já no âmbito da conclusão desta tese, registra-se o agradecimento às professoras das Bancas, de Qualificação<sup>3</sup> e de Defesa<sup>4</sup>, pelas sugestões e contribuições que possibilitaram ajustes na pesquisa e, também o sentimento do dever cumprido por todo o percurso que resultou no título de Doutora em Estudos de Linguagens, o qual ratifica a importância dos estudos, no propósito de quem, mesmo diante das adversidades, acredita na ciência e busca fazer o seu melhor!

---

<sup>3</sup> À Profa. Dra. Maria Luceli Faria Batistote; À Profa. Dra. Rita de Cássia Aparecida Pacheco Limberti

<sup>4</sup> À Profa. Dra. Maria Luceli Faria Batistote; À Profa. Dra. Arlinda Cantero Dorsa; À Profa. Dra. Eluiza Bortolotto Ghizzi; À Profa. Dra. Leoné Astride Barzotto.

## II CIÊNCIA E DISCURSO

O processo de 'seleção natural' pelo qual passam as teorias científicas exige que sejam sempre submetidas a uma ampla crítica pela comunidade científica internacional e ao maior número possível de testes experimentais. Por isso, o segredo é inimigo da ciência e a liberdade de comunicação e de pesquisa são vitais para o seu florescimento<sup>5</sup>.

A epígrafe de abertura do capítulo, de autoria de José Luiz Fiorin e Francisco Platão Savioli, convida o leitor a refletir sobre o papel da ciência enquanto modo de se remeter a fenômenos observáveis e necessários ao desenvolvimento da humanidade. Seguindo tal raciocínio, no prefácio de *Introdução à linguística II* (2016, p. 8), Fiorin alimenta suas observações sobre ciência, esclarecendo que ela “é constituída de uma multiplicidade de pontos de vista e [...] cada um aporta uma parcela de conhecimento da realidade”, sendo passíveis de serem debatidos, repelindo a ideia de constituir-se como “dogmas proclamados *ex cathedra*”. Metaforicamente, o autor conceitua a ciência afirmando: “Ela só tem valor na medida em que é um mapa e, portanto, permite abarcar, de um certo ponto de vista, a totalidade do território” (*Ibid.*, p. 8). Assim, compreender uma ciência com seus postulados, avaliando a adequação, importância e razão de seus princípios, perpetua e fortalece o papel fundamental dos estudos para os seres humanos, cujas necessidades alimentam esforços em busca de entendimento sobre passado, presente e futuro, como também sobre o conhecimento que faz a diferença frente aos desejos e às realidades que, previsíveis e imprevisíveis, diuturnamente, sobrevêm aos indivíduos.

À luz de tais reflexões, diferentes áreas do saber são desenvolvidas por meio do pensamento daqueles que se propõem e dedicam não apenas a entender os conceitos já concebidos, como também a explorá-los, e/ou transformá-los, agregando valores, novas concepções, indagações e fatos que, às vezes, põem em xeque bases outrora colocadas como verdade absoluta. Como exemplo disso, o cientista-lógico-filosófico Charles Sanders Peirce, em seus famosos *Collected Papers* (CP 3.227; 1977, p. 34), uma coletânea de escritos deixadas pelo autor na qual expõe suas teorias filosóficas, entre elas a Semiótica, descreve como o fascínio vivido pelo físico

---

<sup>5</sup> FIORIN, Luiz José; SAVIOLI, Francisco Platão. 2003, p. 406.

Galileu Galilei, diante do balanço de um lustre na Catedral de Pisa, estimulou “seu interesse em física, o que futuramente levaria à destruição da crença longamente sustentada e aleatoriamente fixada de que o Sol girava em torno de uma Terra estacionária, colocada no centro exato do universo”. Isso demonstra como o mundo das experiências está em constante transformação, tanto na constituição, quanto na atualização de crenças e regras. E são a partir dessas mudanças que as ciências são fundadas e aprofundadas em suas teorias básicas ou em suas ramificações.

As ciências das linguagens, com suas respectivas concepções teóricas e hipóteses, estão nesse universo científico, sendo analisadas em seus diferentes aspectos, observando a necessidade de se interpretar esse corpo vivo, com suas formas, sons e sentidos, tão indispensáveis às relações sociais. Igualmente, os que se voltam a tais ciências promovem a aquisição do conhecimento, por meio do pensamento lógico e filosófico, sobre os fenômenos e as características estruturais que sustentam esse conjunto de signos, verbais ou não verbais, formais ou informais, cuja realização promove a socialização entre os seres humanos.

Em vista dessas concepções, vários estudiosos exploram e aprofundam linhas de pesquisas a fim de evidenciar as percepções alcançadas, fruto de suas observações e experimentos conduzidos em uma determinada esfera científica. Nesse contexto, encontra-se a Semiótica, que está refletida ou concebida em outras áreas das ciências humanas e sociais como, por exemplo, na medicina, pelo termo grego *semeiotiké*, empregado por Kocke (1632-1704), conforme aponta Nöth (1995, p. 20), referindo-se ao processo analítico utilizado pelo médico ao identificar uma doença, examinando um quadro clínico. Acerca de tal questão, em artigo posterior, Winfried Nöth (2006) afirma que

o diagnóstico médico é descrito como a ‘parte semiótica’ da medicina. O médico grego Galeno de Pérgamo (139-199), por exemplo, classificou o diagnóstico médico como um processo de *semêiosis*. Aquilo que os antigos designaram como *semeiôtica*, portanto, ainda não era a teoria geral dos signos, mas uma de suas áreas específicas, a saber, o aprendizado médico dos sintomas. Na medicina dos séculos XVII e XVIII, a forma grega *semeiotica* se encontrava ao lado da forma latina *semiôtica* (desde 1490)<sup>6</sup>.

---

6 NÖTH, Winfried. Semiótica e semiologia: os conceitos e as tradições. Disponível em: <http://www.comciencia.br/comciencia/index.php?section=8&edicao=11&id=82> ISSN 1519-7654. Acesso em: 26 de abril 2020.

Ainda de acordo com o professor Nöth, as raízes dos termos *semiologia* e *semiótica* advêm do grego *semeíon* e *sema*, que significam *senal* e *signo*, respectivamente, e constituem-se como *corpus* do estudo das ciências da comunicação humana, como a Linguística. Esses *corpora* são matérias-primas para tais ciências, assim como os elementos da natureza, o pensamento lógico ou mesmo os acontecimentos servem às ciências biológicas, exatas, sociais, entre outras.

A linguística, considerada como ciência a partir de Ferdinand de Saussure, pelo desenvolvimento do *Curso de Linguística Geral*, está no campo das ciências humanas e sociais e se interessa pela linguagem humana em seus diferentes aspectos. A Semiótica busca compreender toda e qualquer linguagem, verbal, não verbal, sincrética, etc. Para tanto, há uma concepção diversa das finalidades dessa ciência, a partir da forma como a concebe cada um de seus iniciadores, tendo os estudos semióticos peircianos com o seu precursor Charles Sanders Peirce (1839-1914); os semióticos da cultura, com a figura central do russo Yuri Lotman (1922-1993); e os semióticos discursivos, com Algirdas Julien Greimas (1917-1992).

Conforme assinala Peirce, a semiótica confunde-se com a Lógica em seu sentido geral, e esta, com o resultado da Observação Abstrativa do que Peirce nomeia como signo, que “não é uma classe de objetos, mas a função do objeto no processo da semiose. O signo, portanto, tem sua existência na mente do receptor e não no mundo exterior<sup>7</sup>” (NÖTH, 1995, p. 66). Compreende-se, então, que Peirce se preocupava com o modo como o signo produz significados em uma mente potencial, dedicando-se a uma Teoria dos Signos, dedicando-se a uma Teoria Geral dos Signos. A Teoria Geral dos Signos, estabelecida por Peirce, considera que “todo e qualquer fato cultural, toda e qualquer atividade ou prática social constituem-se como práticas significantes, isto é, práticas de produção de linguagem e de sentido” (SANTAELLA, 2007, p. 8-9).

A segunda semiótica, esclarecendo que por segunda está apenas a ordem estabelecida das linhas de estudos semióticos aludidos acima, e não uma ordem de importância, é a semiótica da cultura, cujo referencial teórico foi desenvolvido pela Escola de Tártu-Moscou/ETM (um grupo de pesquisadores da antiga União Soviética),

---

7 NÖTH, Winfried. Panorama da semiótica: de Platão a Peirce. São Paulo: ANNABLUME, 1995. (Coleção E;3). Disponível em: [panorama-da-semiotica-de-platao-a-peirce-pg-78-a-148-noth-winfried.pdf](#) (usp.br) Acesso em: 28 de maio 2020.

tendo como figura central o russo Yuri Lotman. De acordo com Ana Paula Machado Velho (2009), o estudo da semiótica da cultura

abrange um legado enorme de discussões, que se dobra sobre aspectos sociais, filosóficos, tecnológicos que, de alguma forma, têm influência sobre a produção sógnica de determinada cultura e dão conta dos processos de significação e de comunicação de um grupo social; isto é, tenta entender como são os registros, as representações da cultura nos diferentes suportes que ela dispõe e em diferentes momentos histórico-sociais<sup>8</sup>.

Isso tudo contribui significativamente para a percepção do(s) sentido(s), considerando os diferentes aspectos responsáveis pela construção sógnica cultural de um povo, que devem ser observados e estudados em suas singularidades, a fim de somarem-se aos conhecimentos que possibilitam o desenvolvimento das práticas sociais constitutivas das boas relações humanas com o universo e toda sua representatividade.

Feitas essas breves considerações sobre as duas primeiras (considerando-se as "semióticas" peirciana e da cultura), seus conceitos e precursores, dedica-se, de forma mais detalhada, nos parágrafos seguintes, à semiótica greimasiana, também conhecida como de linha francesa ou discursiva. Sendo assim mencionam-se questões históricas que contribuíram, essencialmente, para compreender as motivações da ramificação dos estudos semióticos, seu (des)envolvimento, e resultados até hoje observados, no que se refere aos sentidos alcançados no e pelo texto. Doravante, opta-se pela denominação de semiótica discursiva, reconhecendo-a como uma forma mais abrangente de referência a essa semiótica, sem que isso desprezasse a fundamental importância de seu principal precursor, Algirdas Julien Greimas.

A semiótica discursiva é uma ciência que se (pre)ocupa com o modo como o sentido é construído pelo texto, demandando, portanto, um estudo das articulações entre seus elementos que engendram a significação, essa arquitetura dos sentidos. Suas bases teóricas relacionam-se com concepções de diferentes estudiosos, como afirma Geraldo Vicente Martins (2006, p. 4):

---

8 A SEMIÓTICA DA CULTURA: apontamentos para uma metodologia de análise da comunicação. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4564303/mod\\_resource/content/1/semiotica\\_cultura.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4564303/mod_resource/content/1/semiotica_cultura.pdf) Acesso em: 26 de abril 2020.

Tributária das análises dos contos tradicionais russos efetuadas por Vladimir Propp, das ideias do antropólogo Claude Lévi-Strauss e das reflexões sobre a linguagem de Louis Trolle Hjelmslev, entre outras, a semiótica, desde o seu surgimento, preocupa-se em indagar como um texto, independente da linguagem que o veicule (verbal, visual, sincrética, etc.) constrói o sentido.

Questões presentes nos estudos dos importantes teóricos apontados por Martins (2006) foram fundamentais aos pilares dessa semiótica. Barros (1990) afirma que os estudos hjelmslevianos, relacionados ao plano da expressão, baseados no significante (imagem acústica), fundamentaram as ideias de uma semântica estrutural, no que tange aos conceitos de relações comparativas, posteriormente, vislumbradas nas relações entre os signos linguísticos, no plano do conteúdo. As analogias comparativas, no campo da fonética e da fonologia, despertaram observações outras, para além do plano da expressão, ou seja, no plano do conteúdo.

As observações, concebidas naquele plano, davam conta de distinções acústicas na produção dos sons da fala e na representação dos fonemas que produzem padrões de som em uma língua, identificando fenômenos linguísticos, como, por exemplo, os apresentados pelas formas: *feio* e *veio*. A primeira, iniciada pelo fonema /f/ (surdo), compõe a forma de um adjetivo, designador de característica, enquanto a segunda, principiada pelo fonema /v/(sonoro), integra uma forma verbal conjugada, designadora de uma ação. Embora ambas sejam consoantes labiodentais, são consideradas formas distintas da língua portuguesa, tanto em sua produção sonora, com seus traços específicos, como em seus respectivos significados, dadas suas aplicações nos signos linguísticos da língua portuguesa.

Como já abordado, as concepções resultantes das relações comparativas constituíram grandes pesquisas e registros vinculados ao plano da expressão. No entanto, análises do tipo comparativa não se estende ao plano do conteúdo, ou seja, tais relações distintivas, percebidas entre os sons da fala e suas transcrições fonéticas eram possíveis, considerando a finitude desses acontecimentos linguísticos, mas não eram viáveis para a análise de uma língua, com um número quase infinito de unidades de sentido. Sobre isso, Barros assinala, em *Teoria Semiótica do Texto* (1990, p. 6), que as “dificuldades foram muitas e não se conseguiu ir além da descrição de uma fatia reduzida do conteúdo de uma língua, tampouco ultrapassar os limites da frase”.

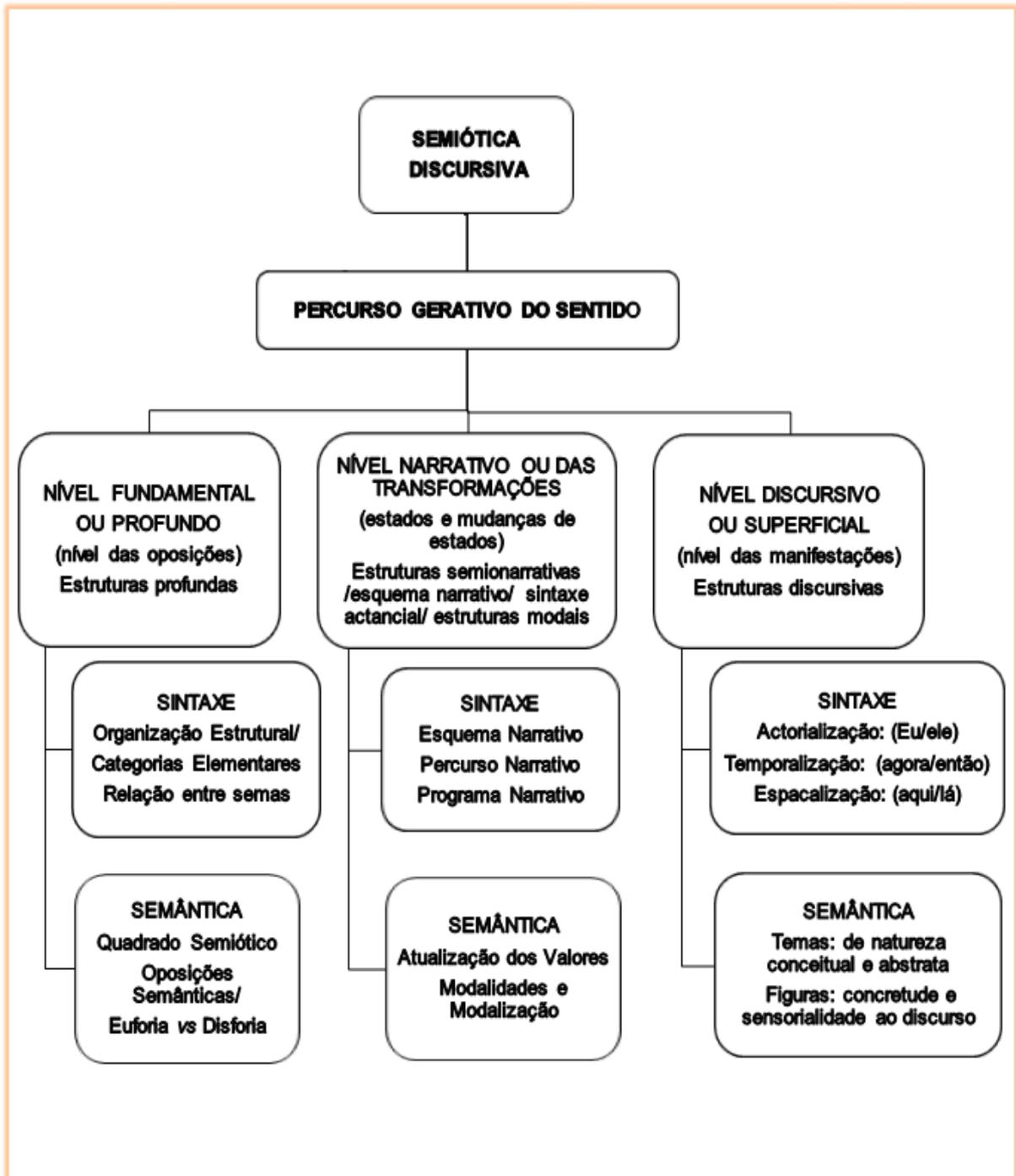
Todavia, apesar das dificuldades geradas pela amplitude lexical, Greimas, em *Semântica Estrutural* (1973, p. 57-60), expõe as noções de sentido de uma unidade linguística, considerando a delimitação de um campo semântico, exemplificando suas

ideias por meio da unidade de sentido “cabeça”, observando, então, as diferentes significações semânticas desse signo linguístico, diante de seus distintos usos, nos mais variados contextos. Por conseguinte, levando em consideração tais observações e propostas de renomados estudiosos, como os mencionados por Martins (2006), Greimas dedicou-se ao estudo do plano de conteúdo, examinando mais atentamente suas estruturas sintático-semânticas, passando de uma semântica estrutural para uma semântica do discurso, sem desprezar o plano da expressão.

O exame dos signos linguísticos em busca da significação e do sentido, feito, principalmente, por Greimas, resultou na Teoria da Significação. À luz desse entendimento, Bertrand (2003, p. 15) esclarece que, para a semiótica greimasiana, os estudos recaem não mais sobre o modo de produção do signo, mas sobre “as relações estruturais, subjacentes e reconstruíveis, que produzem a significação”. Assim, observam-se as construções discursivas no interior dos textos, atentando-se tanto para o aspecto organizacional desse objeto de manifestação da linguagem, com suas estruturas sintático-semânticas e mecanismos enunciativos, como também para os efeitos de sentidos provocados por tais construções.

Objetivando ilustrar visualmente os conceitos básicos da semiótica discursiva, considera-se o organograma a seguir, do percurso gerativo do sentido, como uma sintetização básica do método de análise textual introduzido por Greimas, lembrando que ele “tem por objeto o texto, ou melhor, procura descrever e explicar *o que o texto diz e como faz para dizer o que diz*” (BARROS, 1990, p. 7, grifos da autora).

**Figura 1.** Semiótica discursiva – Percurso gerativo do sentido e da significação.



Elaborado pela autora, com base em Fiorin (2000, p. 17), Barros (1990, p. 36), Bertrand (2003, p. 47) e notas de orientações.

No organograma, é possível perceber que, em cada nível do percurso gerativo do sentido, há uma sintaxe e uma semântica, que são responsáveis por organizar e estruturar o objeto textual. Ao analisar o texto, examinam-se tanto a sua sintaxe quanto sua semântica, desenvolvendo uma trajetória de análise que vai do mais profundo e abstrato, percebido no nível fundamental, até o mais superficial e concreto, identificado no nível discursivo.

Por conseguinte, observa-se que o modelo de análise textual proposto por Greimas, o percurso gerativo do sentido, é um caminho frutífero para um olhar detalhado sobre o plano de conteúdo no processo de construção do sentido. Compreende-se, em vista disso, conforme aponta Barros (2002, p. 14-15), que a noção do percurso introduzida por Greimas é imprescindível para a análise do texto, pois ela possibilita:

a apreensão do texto em diferentes instâncias de abstração e, em decorrência, determinam-se etapas entre a imanência e a aparência e elaboram-se descrições autônomas de cada um dos patamares de profundidade estabelecidos no percurso gerativo. [...]

O nível semiótico comporta três etapas julgadas necessárias para a clareza da explicação do percurso: a das estruturas fundamentais, instância mais profunda, em que são determinadas as estruturas elementares do discurso, a das estruturas narrativas, nível sintático-semântico intermediário, e a das estruturas discursivas, mais próximas da manifestação textual. São lugares diferentes de articulação do sentido, que pedem a construção, no interior da gramática semiótica, de três gramáticas — fundamental, narrativa e discursiva —, cada qual com dois componentes, ou seja, uma sintaxe e uma semântica.

Valendo-se desse percurso, o enunciatário do texto analisa os diferentes níveis textuais, examinando-os em suas estruturas sintático-semânticas, comprovando as várias relações que engendram a construção do(s) significado(s) e sentido(s) do texto.

De acordo com Fiorin (2018, p. 20), o percurso gerativo do sentido é entendido como “uma sucessão de patamares, cada um dos quais suscetível de receber uma descrição adequada, que mostra como se produz e se interpreta o sentido, num processo que vai do mais simples ao mais complexo”. Em cada patamar, há uma sintaxe e uma semântica que se inter-relacionam na produção do sentido do texto e devem ser observadas em sua combinatória, conforme a sintaxe, e no significado, conforme a semântica.

As análises semióticas a partir da teoria greimasiana revelam que seu objeto de estudo, o texto, é caracterizado de duas formas que se complementam e que podem ser entendidas, conforme Barros (1990, p. 7), da seguinte maneira:

pela organização ou estruturação que faz dele um ‘todo de sentido’, como objeto da comunicação que se estabelece entre um destinador e um destinatário. A primeira concepção de texto, entendido como *objeto de significação*, faz que seu estudo se confunda com o exame dos procedimentos e mecanismos que o estruturam, que o tecem como um ‘todo de sentido’. A esse tipo de descrição tem-se atribuído o nome de *análise interna ou estrutural do texto* [...]

A segunda caracterização de texto não mais o toma como *objeto de significação*, mas como *objeto de comunicação* entre dois sujeitos. Assim concebido, o texto encontra seu lugar entre os objetos culturais, inserido numa sociedade (de classes) e determinado por formações ideológicas específicas. Nesse caso, o texto precisa ser examinado em relação ao contexto sócio-histórico que o envolve e que, em última instância, lhe atribui sentido. (Grifos da autora)

Ambas as caracterizações conceituais sobre o texto, “objeto de significação” e “objeto de comunicação”, devem ser consideradas por contribuírem para a construção do sentido pelo enunciatário e não devem ser vistas como excludentes entre si. A autora considera o texto, enquanto objeto de significação, como um todo de sentido, sendo o estudo dele uma análise interna dos mecanismos que o estruturam; enquanto objeto de comunicação, o texto deve ser concebido levando-se em consideração o contexto sócio-histórico que o envolve, e que lhe dá sentido.

Vários estudos buscam observar o texto enquanto objeto de comunicação, direcionando esforços para uma análise externa. No entanto, esclarece Barros (1990, p. 8) que os desenvolvimentos mais recentes da semiótica discursiva procuram:

coniliar, com o mesmo aparato teórico-metodológico, as análises ditas ‘interna’ e ‘externa’ do texto. Para explicar ‘o que o texto diz’ e ‘como o diz’, a semiótica trata, assim, de examinar os procedimentos da organização textual e, ao mesmo tempo, os mecanismos enunciativos de produção e de recepção do texto.

As ações dos sujeitos na construção textual podem ser analisadas enquanto ações de tentativa de manipulação, o que é próprio de quaisquer processos comunicativos. Assim sendo, os discursos vão se estruturando de forma planejada, apoiados em um fazer persuasivo, amparados em modalidades como poder (tentação, intimidação) e saber (sedução, provocação) para atingir o(s) objetivo(s) desejado(s) pelo sujeito da enunciação. De acordo com Fiorin (2018, p. 29): “Uma narrativa complexa estrutura-se numa sequência canônica, que compreende quatro fases: a manipulação, a competência, a *performance* e a sanção”. Tal sequência se verifica a partir dos percursos narrativos que, adquirindo delineamentos mais concretos no nível discursivo, poderão ser observados nos elementos figurativos que recobrem os temas em sua disposição textual.

O método de análise introduzido por Greimas é, como assinalado, compreendido em níveis denominados fundamental, narrativo e discursivo, cada qual com sua sintaxe e sua semântica, organizando e estruturando o discurso que busca convencer o enunciatário do texto da(s) verdade(s) projetadas por quem enuncia. Assim,

examina(m)-se no nível fundamental a(s) oposição(ões) semântica(s) do texto, necessária(s) para a construção do(s) sentido(s).

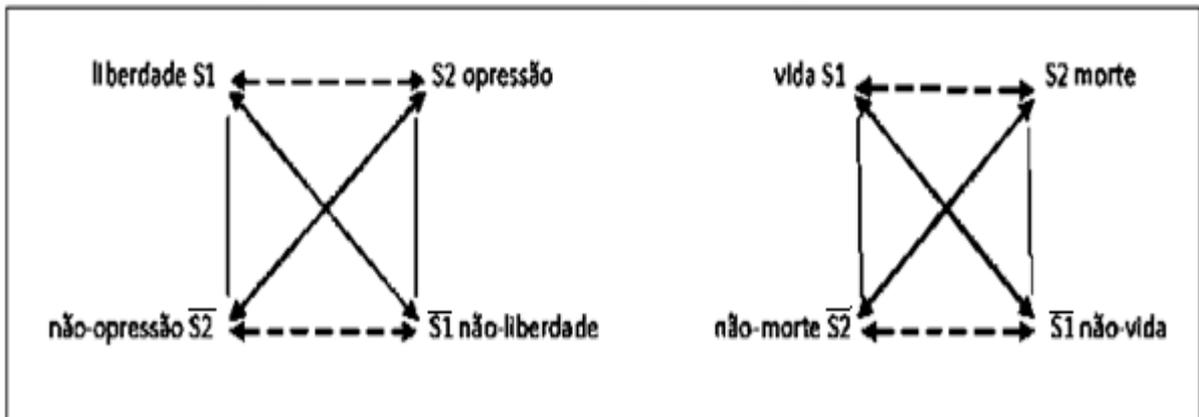
Em linhas gerais, o percurso pode ser entendido pelo exposto. Contudo, dada a importância que o percurso gerativo do sentido representa na proposta de investigação desta tese, discorre-se, no próximo item, de modo mais detalhado, sobre cada um dos níveis que o compõe. Tal procedimento, expõe as especificidades das estruturas semânticas e sintáticas dos objetos sob análise, começando pelo nível fundamental, avançando para o narrativo e culminando no nível discursivo.

## **2. 1 O nível fundamental**

O nível fundamental é o nível compreendido como o nível das estruturas profundas e abstratas do texto, notadas em sua organização sintático-semântica. É nele que se constrói a significação mínima, observada a partir das oposições semânticas que, segundo Barros (1990, p. 89), são organizadas em um quadrado semiótico, “modelo lógico de representação da estrutura elementar, que a torna operatória. No quadrado, representa-se a relação de contrariedade ou de oposição entre os termos e, a partir dela, as relações de contradição e de complementaridade”, conforme o eixo semântico.

A semiótica exemplifica o quadrado semiótico com base em duas análises textuais, evidenciando as oposições semânticas percebidas no nível fundamental dos textos “História de uma gata” e “O sol em Pernambuco”. Observando as estruturas fundamentais dos respectivos textos, percebem-se as relações de contrariedade dos termos liberdade vs opressão e vida vs morte, ilustradas da seguinte forma:

Figura 2. Quadrado semiótico e respectivas relações semânticas



Barros (1990, p. 78)

Com base nos exemplos apresentados pela autora, vê-se que as relações entre os termos contrários (setas horizontais), contraditórios (setas transversais) e complementares (setas verticais) estabelecem os conteúdos fundamentais dos textos, visualmente, explorados no quadrado semiótico. As oposições se formam a partir da negação dos termos, o que significa, utilizando o par liberdade vs opressão, que mais dois termos se formam a partir dele, os contraditórios não-liberdade e não-opressão, opostos também entre si.

A ideia de contraditoriedade é compreendida pela presença e ausência de um traço semântico; de outro modo, um termo não se constrói por si só, mas na complementaridade e/ou contrariedade em relação a outro. Os traços semânticos dos termos opostos são examinados, em nível posterior, conforme os valores axiológicos investidos neles.

Para Bertrand (2003, p. 174), o quadrado semiótico “se apresenta, de maneira formal, como uma rede relacional abstrata. Suas grandes relações constitutivas são cinco: contradição, contrariedade, subcontrariedade, complementaridade, hierarquia”. Tais relações contribuem para a construção da significação dos termos e são base para a produção do discurso.

Na esteira do raciocínio de Bertrand, observam-se, consoante as oposições semânticas, as categorias tímicas denominadas como eufóricas ou positivas e disfóricas ou negativas, a depender da orientação do texto, o que envolve o(s) sujeito(s) e as ações que ele(s) pratica(m) em busca do objeto-valor que, segundo Barros (1990, p. 88), é “determinado pelas aspirações e projetos do sujeito, por seus valores, em suma”.

Fiorin (1918, p. 23) explica que “o termo ao qual foi aplicada a marca /euforia/ é considerado um valor positivo; aquele a que foi dada a qualificação /disforia/ é visto como um valor negativo”. Por conseguinte, o sentido de um determinado termo no texto é construído a partir das relações estabelecidas por ele; o sentido do termo liberdade, por exemplo, pode ser disfórico para um sujeito casado, que, mesmo sabendo das traições de seu cônjuge, prefere manter-se em estado de matrimônio. Exemplo disso é visto em *O Senhor Embaixador* (1965), na figurativização do marido de Rosalía, Pancho Vivanco, que sabe das traições da mulher com o Embaixador Gabriel Heliodoro e, mesmo assim, não deseja a separação. Vê-se, de acordo com os valores visados por esse sujeito dentro da narrativa, que há um sentido disfórico em relação ao sentimento de liberdade. Nesse contexto, o traço negativo atribuído à ideia de liberdade está relacionado ao valor que essa condição tem para o sujeito dentro de seu programa narrativo.

As observações relacionadas ao valor eufórico ou disfórico dos termos são percebidas no nível mais profundo e abstrato do percurso gerativo do sentido, o fundamental. Já, no nível narrativo, observam-se o(s) programa(s) narrativo(s), envolvendo o estado e transformação do(s) sujeitos em busca do objeto-valor. No segundo nível, as estruturas fundamentais são convertidas em estruturas narrativas, sendo as transformações percebidas tanto na sintaxe quanto na semântica narrativa, descritas teoricamente no próximo tópico.

## **2. 2 O nível narrativo**

Primeiramente, é preciso diferenciar, para melhor discorrer sobre o segundo nível do percurso, o que se entende pelos termos narrativo e narratividade: aquele está relacionado à ideia de um tipo textual, e, portanto, não se aplica a qualquer texto, não devendo ser confundido com o termo narratividade. Este é compreendido como um componente de todos os textos, pois está diretamente ligado a uma teoria do discurso.

Sobre a narratividade, Barros (2002, p. 27-28) considera duas importantes concepções. Na primeira, narratividade é vista “como transformação de estados, de situações, operada pelo fazer transformador de um sujeito, que age no e sobre o mundo em busca de certos valores investidos nos objetos”; o foco está no sujeito e em suas ações. Já, na segunda concepção, a narratividade é compreendida como uma “sucessão de estabelecimentos e de rupturas de contratos entre um destinador

e um destinatário, de que decorrem a comunicação e os conflitos entre sujeitos e a circulação de objetos-valor”, ou seja, na segunda concepção de narratividade, o foco está na relação que se estabelece entre o destinador e o destinatário. Doutra forma, entende-se a narratividade como a capacidade de observar um texto, seja ele narrativo, dissertativo, descritivo, etc., como um objeto passível de uma análise semiótica que implica a observância de transformações, dentro de um percurso narrativo, objetivando a construção do sentido.

Feitas essas considerações sobre as diferenças de termos utilizados pela semiótica discursiva, o direcionamento desta pesquisa se volta para as análises do segundo nível do percurso gerativo do sentido. Assim, os elementos abstratos, anteriormente percebidos no nível fundamental, agora, são observados na sintaxe do nível narrativo, incorporados por um sujeito que os assume como valores e, diante disso, conduz as ações em busca do objeto-valor. Há, nesse contexto, uma transformação do sujeito, em razão do seu estado de conjunção ou disjunção com o objeto-valor. Configuram-se, destarte, os programas narrativos (PN) dentro do texto, uma forma organizacional constituída por estados e ações.

Os semioticistas Greimas e Courtès (2021 [1979], p. 334), ao definir o percurso “Narrativo”, traçam algumas linhas sobre os programas narrativos (PNs) e afirmam que eles:

são unidades sintáticas simples, e os actantes\* sintáticos (sujeitos de fazer ou de estado, objeto), que entram na formulação deles, são sujeitos ou objetos quaisquer: todo segmento narrativo que se pode reconhecer no interior de um discurso-enunciado é, conseqüentemente, analisável em PN. Entretanto, uma vez inscritos num percurso narrativo, os sujeitos sintáticos são suscetíveis de definição – em cada um dos PN integrados – pela posição que ocupam (ou que ocupa o PN de que fazem parte) no percurso e pela natureza dos objetos-valor\* com os quais entram em junção\*.

Posteriormente à definição da expressão “Programa Narrativo”, os autores apresentaram duas formas de representação, nas quais identificaram o programa como um “sintagma elementar da sintaxe narrativa de superfície, constituído de um enunciado de fazer que rege um enunciado de estado” (GREIMAS e COURTÈS, 2021 [1979], p. 388):

Figura 3. Programa Narrativo

$PN = F [ S_1 \rightarrow (S_2 \cap O_v) ]$ $PN = F [ S_1 \rightarrow (S_2 \cup O_v) ]$ <p>onde: F = função</p> <p>S<sub>1</sub> = sujeito de fazer</p> <p>S<sub>2</sub> = sujeito de estado</p> <p>O = objeto (suscetível de receber um investimento semântico sob a forma de v: valor)</p> <p>[ ] = enunciado de fazer</p> <p>( ) = enunciado de estado</p> <p>→ = função fazer (resultante da conversão * da transformação *)</p> <p>∩∪ = junção (conjunção ou disjunção) que indica o estado final, a consequência do fazer.</p>
--

Greimas e Courtès (2021 [1979], p. 388-389)

As abreviações apresentadas pelos semioticistas exemplificam dois tipos de programas narrativos. Percebe-se, por conseguinte, que as fórmulas descrevem uma sucessão de transformações e/ou rupturas que se constituem como um percurso narrativo, envolvendo os sujeitos, suas funções, estados e o objeto-valor.

Como já se abordou, o nível narrativo apresenta uma sintaxe e uma semântica em que se observam, respectivamente, os actantes, os valores, entre outros elementos. Com base no programa narrativo, analisa-se o que Greimas e Courtès (2021 [1979]) estabelecem como manipulação/ competência/ performance/ sanção, um modelo hipotético da estruturação geral da narrativa, também compreendido como esquema narrativo ou canônico elaborado pelos autores.

Conforme o esquema narrativo apresentado pelos semioticistas, a manipulação é compreendida por uma ação do sujeito que quer ou deve fazer algo, em virtude de um pedido, provocação ou mesmo uma ordem. A competência se refere ao saber e/ou poder fazer do sujeito que pode atribuir essas funções a outro sujeito, exemplos comuns vistos em narrativas fantásticas de príncipes, fadas, bruxas, etc., permeadas também de objetos mágicos. A *performance* é a transformação. Se o sujeito está em disjunção com o objeto-valor, após a *performance*, unir-se-á ao objeto-valor; se se ele está em união, diante da *performance*, passará ao estado de disjunção com esse objeto. A sanção pode acontecer de duas formas: cognitiva, também denominada

como sanção de interpretação, e a pragmática, igualmente reconhecida por sanção de retribuição (BARROS, 1990, p. 33). Se cognitiva,

o destinador julga o sujeito, pela verificação de suas ações e dos valores com que se relaciona. Essa operação cognitiva de leitura, ou melhor, de reconhecimento do sujeito, consiste na interpretação veridictória dos estados resultantes do fazer do sujeito. Os estados são, dessa forma, definidos como *verdadeiros* (que parecem e são) ou *falsos* (que não parecem e não são) ou *mentirosos* (que parecem, mas não são) ou *secretos* (que não parecem, mas são), e o destinador neles acredita ou deles duvida. Para assim interpretar, o destinador-julgador verifica a conformidade ou não da conduta do sujeito com o sistema de valores que representa e com os valores do contrato inicial estabelecido com o destinador manipulador. Cabe ao destinador-julgador comprovar se o sujeito cumpriu o compromisso assumido na manipulação. A interpretação faz-se, assim, em nome de uma ideologia, de que depende o sentido do percurso narrativo realizado.

Doutra forma, na sanção pragmática ou sanção de retribuição, os sujeitos são julgados positivamente e/ou negativamente, o que equivale dizer que quem cumpre os papéis assumidos, de modo responsável, conforme aquilo que se valoriza culturalmente, receberá a recompensa. Já aquele que não cumpre será castigado.

No entanto, é importante esclarecer que embora o esquema estabelecido pelos precursores Greimas e Courtès seja comumente apresentado na ordem de manipulação, competência, *performance* e sanção, isso não impede a existência de programas narrativos que fogem ao ordenamento lógico-semântico, iniciando-se de outras formas. Exemplo disso é observado em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1981), de Machado de Assis, uma história cheia de digressões, iniciada na morte do defunto-narrador, instalado no texto por meio do procedimento de debreagem enunciativa, a qual enuncia o discurso em primeira pessoa, produzindo efeitos de aproximação e subjetividade.

Cabe ainda dizer que o modelo hipotético de estruturação da narrativa apresenta uma forma básica de compreensão do percurso desempenhado pelo sujeito em busca do objeto-valor. No entanto, é preciso considerar algumas questões relacionadas ao desenvolvimento dos estudos sobre os programas narrativos, discutidas em Bertrand (2003, p. 306), abrangendo um olhar menos simplificado para tal modelo, visto que o semiótico explica que

um mesmo ator pode, no decorrer de uma narrativa, inscrever-se em numerosos percursos, ser Destinador neste, sujeito naquele, anti-sujeito em outro ou na perspectiva de outro ator. Um mesmo papel actancial pode modificar-se durante o percurso, ver-se ampliado ou amputado.

Inversamente, um único papel actancial pode ser ocupado por vários atores, ou por um ator coletivo.

O ator, percebido como actante-sujeito no nível narrativo, deixa de ser visto de uma maneira mais simples, de acordo com os estudos de precursores como Vladimir Propp. Essa abordagem evidencia o esquema canônico para ser compreendido em sua complexidade, tendo em vista os vários papéis actanciais desempenhados por esse sujeito do discurso dentro da narrativa.

As percepções relacionadas à sintaxe narrativa ganham profundidade, na medida em que se verificam as particularidades dos percursos do destinador-manipulador, do sujeito e do destinador-julgador, mantendo o foco, predominantemente, no sujeito, suas ações e relações com o objeto-valor.

Já na semântica narrativa, examina-se o “momento em que os elementos semânticos são selecionados e relacionados com os sujeitos. Para isso, esses elementos inscrevem-se como valores, nos objetos, no interior dos enunciados de estado” (BARROS, 1990, p. 42). Nessa perspectiva, a semântica narrativa se ocupa em descrever os objetos por meio dos valores atribuídos a eles. Há, nesse contexto, a modalização do *ser* e a modalização do *fazer*, formas de se perceber as relações entre sujeitos e entre sujeito e objeto. Ambas preveem como “modalidades: o *querer*, o *dever*, o *poder* e o *saber*” (*Ibid.*, p. 42-43), sendo que a modalização do *ser* deve ser examinada ainda por meio do contrato de veridicção estabelecido na relação entre o sujeito e o objeto.

A modalização do *fazer* está diretamente relacionada à capacidade do sujeito para realizar as ações, ou seja, sua qualificação e sua competência modal, competências sobre as quais Fiorin (1999, p. 174) afirma estarem envolvidas na

sobredeterminação de um predicado do fazer por outro predicado (*querer/dever/saber/poder*). Ao reconhecer isso, a Semiótica começa a realizar uma tipologia muito mais fina dos sujeitos. Pode haver sujeitos coagidos, que devem, mas não querem realizar uma ação; sujeitos que afrontam o sistema (heróis que agem sozinhos), que querem, mas não devem; sujeitos impotentes, que querem e/ou devem, mas não podem, e assim por diante. Com a modalização do sujeito, a Semiótica passa a analisar também seu modo de existência: sujeitos virtuais, os que querem e/ou devem fazer, sujeitos atualizados, os que sabem e podem fazer; sujeitos realizados, os que fazem. Uma gama muito grande de textos passa agora a ser explicada pela teoria: aqueles em que há personagens sonhadoras, mas que são incapazes de passar à ação; aqueles em que há personagens realizadoras etc.

Por meio do estudo das modalizações do *ser* e do *fazer*, amplia-se o leque de observações sobre os sujeitos actantes, suas ações em busca do objeto-valor e o próprio valor atribuído ao objeto, o que possibilita uma infinidade de estudos dentro das especificidades do percurso narrativo. Tais estudos somam-se a todos aqueles que utilizam o percurso gerativo do sentido como modelo de análise textual, buscando a construção do(s) sentido(s), examinado(s) desde a camada mais profunda e abstrata do texto até a superficial e concreta, em que residem a tematização e a figurativização, localizadas no nível discursivo, discutidas, entre outras questões, no item a seguir.

### **2.3 O nível discursivo**

O terceiro nível do percurso gerativo do sentido é o discursivo e, do mesmo modo que os níveis anteriores, possui estruturas sintáticas e semânticas, passíveis de serem examinadas dentro de sua organização. No nível discursivo, conforme as proposições greimasiana observam, a narrativa é assumida pelo sujeito da enunciação e são patentes os índices relacionados à figuratividade de pessoas, espaços e tempos. E, por meio da figurativização dos elementos espalhados pelo texto, os temas são reconhecidos e revisitados em diferentes construções figurativas, assegurando-se, entre outras coisas, a coerência textual.

Considerando a análise de um objeto discursivo, com base em observações guiadas pelo terceiro nível do percurso gerativo do sentido, deve-se levar em conta questões relacionadas às projeções da enunciação, às relações entre enunciador e enunciatário, e o exame sintático-semântico das estruturas discursivas que, por sua vez, compreendem as concepções de tematização e figurativização.

Por conseguinte, ao analisar o texto, percebem-se os elementos, anteriormente examinados dentro do percurso narrativo, no nível discursivo, relacionados às projeções da enunciação no enunciado e com elas as formas de persuadir, usadas pelo enunciador, para convencer o enunciatário da(s) verdade(s) articulada(s) no texto. Greimas e Courtès (2021 [1979], p. 531) esclarecem que a verdade

para ser dita e assumida, tem de deslocar-se em direção às instâncias do enunciador e do enunciatário. Não mais se imagina que o enunciador produza discursos verdadeiros, mas discursos que produzem um efeito de sentido 'verdade': Desse ponto de vista, a produção da verdade corresponde ao exercício de um fazer cognitivo particular, de um fazer parecer verdadeiro que se pode chamar, sem nenhuma nuance pejorativa, de fazer persuasivo.

A persuasão é desdobrada da intencionalidade do enunciador de convencer o enunciatário da(s) verdade(s) articulada(s) por ele no texto. Portanto, o enunciador age de modo a manipular o enunciatário, utilizando o que é denominado na semiótica como “um fazer persuasivo, enquanto ao enunciatário cabe o fazer interpretativo e a ação subsequente” (BARROS, 1990, p. 62).

A manipulação compreende aspectos observados na relação entre enunciador e enunciatário que estabelecem e assumem contratos, no nível narrativo, identificados como fiduciários e a que correspondem contratos de veridicção ou veridictórios. Sobre isto, explica Barros (2002, p. 93) que o

contrato de veridicção determina as condições para o discurso ser considerado verdadeiro, falso, mentiroso ou secreto, ou seja, estabelece os parâmetros, a partir dos quais o enunciatário pode reconhecer as marcas da veridicção que, como um dispositivo veridictório, permeiam o discurso. A interpretação depende, assim, da aceitação do contrato fiduciário e, sem dúvida, da persuasão do enunciador, para que o enunciatário encontre as marcas de veridicção do discurso e as compare com seus conhecimentos e convicções, decorrentes de outros contratos de veridicção, e creia, isto é, assuma as posições cognitivas formuladas pelo enunciador.

Outrossim, o fazer persuasivo acontece por meio de mecanismos enunciativos, considerados correlatos, a saber, a *debreagem*<sup>9</sup> e a *embreagem*. O primeiro, denominado semioticamente como mecanismo de *debreagem*, é uma operação enunciativa em que o “sujeito da fala projeta ‘para fora de si’ as categorias semânticas do /não eu/, /não aqui/ e /não agora/” (BERTRAND, 2003, p. 417). A projeção do sujeito produz, conforme os modos em que se realizam, efeitos de aproximação e subjetividade ou distanciamento e objetividade.

Os efeitos de aproximação e subjetividade são alcançados com a *debreagem* enunciativa. Uma operação em que o sujeito projeta para fora de si o “eu”, no espaço do “aqui” e no tempo do “agora”, o que, no texto, é identificado pelo uso de pronomes, verbos e dêiticos, elementos da linguagem que localizam o sujeito no espaço e no tempo, como no exemplo: “Quanto a ser um monumento, bom, talvez o que meu amável colega tenha querido dizer é que já sou uma estátua de cera de mim mesmo, prestes a ser recolhida à poeira dum museu municipal de jornalismo” (VERISSIMO, 1985, p. 14). O excerto, extraído do romance *O Senhor Embaixador* (1985 [1965]),

---

<sup>9</sup> Opta-se por essa denominação utilizada por autores como Bertrand e Fiorin na identificação desse procedimento enunciativo. Já a semioticista Barros identifica-o como “*desembreagem*”.

revela a fala do ator jornalista Bill Godkin que, desgostoso com a ocasião de ter que discursar durante o evento feito em sua homenagem, faz uso de metáforas e ironias em seu discurso. Os elementos que remetem à instância da enunciação dentro da enunciação enunciada são pronomes, verbo e adjetivo.

Diferentemente dos efeitos, conseguidos com o uso da debreagem enunciativa, para se atingir os efeitos de distanciamento e objetividade, é necessário o uso do mecanismo de debreagem enunciativa, em que o sujeito da fala projeta para fora o “ele”, no espaço do “lá” e no tempo do “então”, linguisticamente percebido pelo uso da terceira pessoa. Esse tipo de mecanismo é recorrente, por exemplo, em textos jornalísticos, para “manter a enunciação afastada do discurso, como garantia de sua imparcialidade” (BARROS, 1990, p. 55). Textos construídos com procedimento enunciativo são marcados também por citações alheias, entre outros recursos que transmitem confiabilidade e distanciamento do enunciador discursivo.

Noutro romance verissiano, *Incidente em Antares* (1974, p. 21), pode-se observar esse mecanismo, quando o narrador enuncia: “Em 1898 Xisto Vacariano tomou um vapor em Buenos Aires e viajou até ao Rio de Janeiro onde – conta-se – se avistou com o senador Pinheiro Machado, figura prestigiosa da política nacional”. A operação de debreagem enunciativa, cujo efeito é de distanciamento e objetividade, é percebida, então, no enunciado enunciado.

Os efeitos discursivos de aproximação/subjetividade e distanciamento/objetividade estão presentes em boa parte dos textos de diferentes tipos e gêneros, no entanto, como afirma Bertrand (2003, p. 93), “o romance e a maior parte dos gêneros narrativos (conto, relato, novela, etc.) se classificam na maioria das obras, como um discurso debreado”. Assim, em um romance, o enunciador, ao ceder a palavra aos interlocutores, cria a ilusão de realidade, de aproximação com o real do mundo físico, natural.

O segundo mecanismo, reconhecido como operação de embreagem, é o retorno da enunciação ao sujeito da fala, presumindo, dessa forma, a existência da primeira operação, a debreagem. A alternância das operações de embreagem e debreagem discursivas na produção do discurso, segundo Bertrand (2003, p. 94), é enunciada na variação de

seus registros e seus modos de sucessão: o enunciador instala, por exemplo, uma personagem, que ele coloca num universo ao mesmo tempo espacial, temporal e actorial (debreagem), ele a faz falar (embreagem interna), introduz

em seu discurso outras personagens (debreagem de segundo grau), que por sua vez podem tomar a palavra (embreagem de segundo grau), etc. Percebemos, então, a arquitetura enunciativa do discurso que se põe em ação.

As projeções da enunciação são, dentro da atividade discursiva, operações fundamentais para a construção do discurso pelo sujeito que, cuidadosamente, escolhe e articula os registros, a fim de atingir seu(s) objetivo(s), buscando convencer o enunciatário do texto sobre as verdades estabelecidas e projetadas por ele.

No conjunto das reflexões sobre o terceiro nível do percurso gerativo do sentido, observa-se também a hierarquia da enunciação, identificada, igualmente, por níveis que contemplam os pares enunciador vs enunciatário; narrador vs narratário; e, por fim, interlocutor vs interlocutário. Cada qual percebido em um nível, sempre na concepção de um “eu” vs um “tu”, sendo que o primeiro par pode ser tomado como correspondente ao autor e leitor implícitos. Estes não podem ser confundidos com autor e leitor do mundo real, pois, conforme afirma Bertrand (2003, p. 83), o

sujeito da enunciação ‘real’, o da cena intersubjetiva da comunicação, autor ou locutor, ele é sempre inevitavelmente relegado a uma posição implícita: ele é visto na cadeia recursiva do ‘eu digo que digo que digo, etc.’, e permanece, em si mesmo, inacessível. Ele só se manifesta pelos simulacros linguísticos de enunciações enunciadas precedentes (digo, penso, me parece, etc.) que dependerão dos critérios de análise que permitem apreendê-las.

Se, pois, o autor é visto na cadeia do “eu digo que digo que digo, etc.”, ele estará sempre implícito no discurso, não pertencendo ao texto, devendo ser compreendido, segundo Bertrand (2003, p. 83), como uma “instância em construção, sempre parcial, incompleta e transformável, que aprendemos a partir dos fragmentos do discurso realizado”. No nível inalcançável da enunciação, admite-se o fenômeno da polifonia que, segundo Fiorin (1999, p. 62-63), “concerne ao fato de que várias vozes se apresentam no interior do discurso. Essas vozes aparecem objetiva ou não”, contudo, nenhuma será do “falante de carne e osso, ontologicamente definido”. A multiplicidade de vozes no discurso contribui para as leituras possíveis do objeto discursivo.

Já a instância do narrador é identificada no texto e, por meio de discursos diretos, delega voz ao(s) ator(es), fruto do que é compreendido pelas operações enunciativas como “uma debreagem interna (em geral, de segundo grau) em que o narrador delega voz a um actante do enunciado” (FIORIN, 1999, p. 72), compreendido como

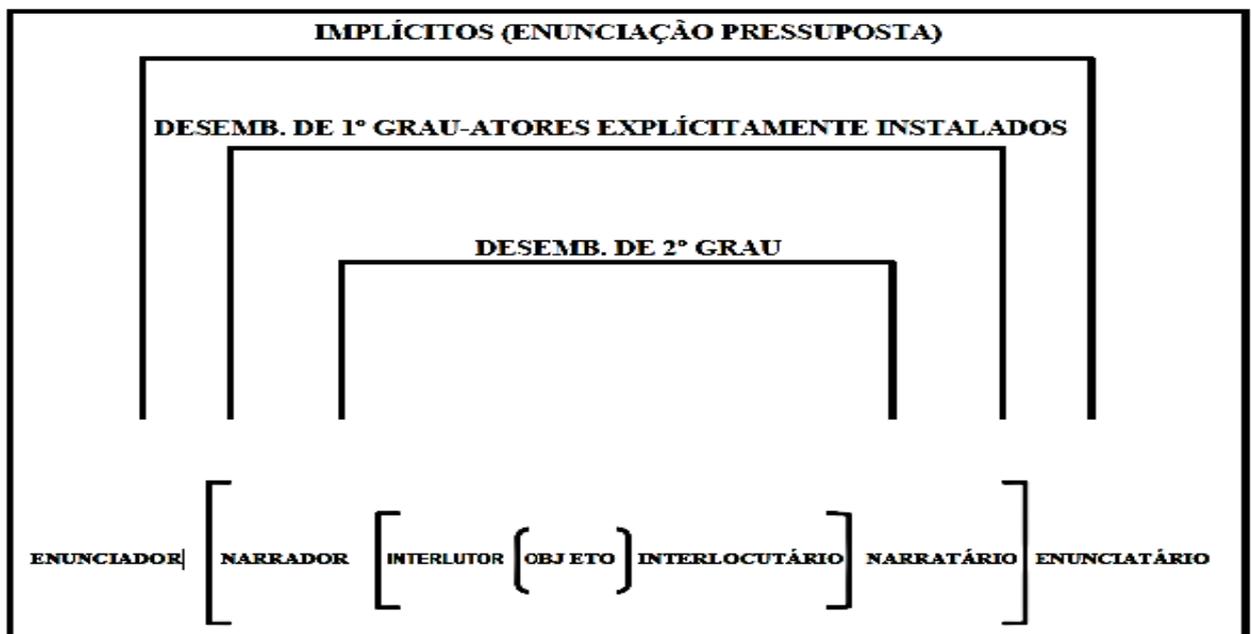
interlocutor, ocupando o papel de ator do terceiro nível do percurso gerativo do sentido.

Com mais um recorte, doutro romance verissiano, *O prisioneiro* (1987, p. 29), ilustra-se esse procedimento enunciativo: “O major acomodou melhor as nádegas na cadeira e disse: – Isso me faz lembrar uma das cenas mais impressionantes da minha infância [...]”. No fragmento, é possível identificar a voz do narrador e do major que, investido como interlocutor, enuncia a lembrança de uma cena de infância. Os sinais de pontuação indicam ao enunciatário o exato momento da passagem de voz do narrador para o interlocutor, percebido já no terceiro nível hierárquico da enunciação.

Além do travessão que, no exemplo, antecede a fala do major, outros recursos, como aspas, parênteses e grafia em itálico, podem ser utilizados para envolver o enunciado, identificando a presença do(s) interlocutor(es) do discurso.

Sobre os níveis hierárquicos da enunciação, Fiorin (1999, p. 69) explica que a “distinção em níveis, bem como a diferença entre actantes da enunciação e actantes do enunciado, são necessárias, entre outras coisas, para que não se confundam os efeitos de subjetividade e objetividade”. Para melhor ilustrar tal concepção, o quadro a seguir, esquematizado por Barros (2002), demonstra a referida hierarquia dos níveis da enunciação, em que se observa os modos pelos quais a enunciação é projetada no discurso:

Figura 4. Quadro representativo dos níveis enunciativos



BARROS (2002, p. 75)

Visualmente organizadas, as distintas instâncias, em que enunciador, narrador, interlocutor e respectivos pares, enunciatário, narratário e interlocutário se dispõem, permitem compreender, além da relação hierárquica, as operações utilizadas na delegação de voz aos sujeitos da enunciação e do enunciado. Assim, a debreagem de 1º grau acontece quando o enunciador pressuposto delega voz ao narrador e ao narratário, e, quando o narrador delega voz aos interlocutores, ou seja, ao interlocutor e interlocutário, realiza-se a debreagem de 2º grau.

Lembra-se de que à sintaxe do discurso cabe a função de “explicar as relações do sujeito da enunciação com o discurso-enunciado e, também, as relações que se estabelecem entre enunciador e enunciatário” (BARROS, 1990, p. 54). Outrossim, há, conforme a análise da sintaxe discursiva, um engendramento textual, orquestrado pelo enunciador, a fim de convencer o enunciatário da “verdade” discursiva proposta por ele. Sendo assim, faz escolhas linguísticas para compor seu discurso, valendo-se de diferentes recursos sintáticos, visando um efeito de sentido sobre o enunciatário, tentando, muitas vezes, persuadi-lo.

Já na semântica discursiva, o exame semiótico observa o percurso temático-figurativo, pois esta semântica investe figurativamente nos conteúdos; logo, a figura de um ator, por exemplo, “cético” (aquele que não confia, descrente) é revestida figurativamente para ser reconhecido como tal e desempenhar esse papel.

As figuras e temas analisados no nível discursivo são elementos que, enriquecidos semanticamente, podem evocar valores estéticos ao discurso. Barros (1990, p. 68) assinala que os “valores assumidos pelo sujeito da narrativa são, no nível do discurso, disseminados sob a forma de percursos temáticos e recebem investimentos figurativos”. O sujeito da enunciação garante a coerência semântica do discurso, por meio dos percursos temáticos e figurativos.

Ainda de acordo com Barros, “a recorrência de um tema no discurso depende, assim, da conversão dos sujeitos narrativos em atores que cumprem papéis temáticos e da determinação de coordenadas espaço-temporais para os percursos narrativos” (*Ibid.*, p. 70). Os sujeitos narrativos são compreendidos, no nível discursivo, como atores figurativizados, podendo recobrir um ou mais temas.

Em um texto temático-figurativo, como geralmente são os narrativos, o enunciatário pode construir relações entre o mundo ficcional e o da considerada realidade, com base nas construções figurativas, as quais são percebidas sensorialmente, dando ao enunciatário a sensação de concretude.

Por conseguinte, as especificações figurativas dão ao ator, no nível discursivo, identificações que podem ser nomes próprios, características físicas, psicológicas, profissionais, entre outras. Em algumas obras de Erico Verissimo, como *Noite* (1954) e, predominantemente, em *O prisioneiro* (1967), não há uma figurativização dos atores com nomes próprios, apenas com descrições físicas, psicológicas e/ou sociais, o que, de certa forma, dificulta a memorização dos sujeitos, actantes do enunciado, por parte do enunciatário.

Em *Noite* (1954), o tema desenvolvido a partir da oposição semântica opressão vs liberdade, identificada no nível fundamental, é percebido, no nível discursivo, em atores opressores e oprimidos, espaços e tempos de opressão e espaços e tempos de liberdade. O aprisionamento do ator principal, na narrativa, pode ser observado na condição que o figurativiza como sujeito desmemoriado, tornando-o refém das artimanhas de outros atores, antissujeitos do nível narrativo, que buscam controlá-lo, torturando-o em sua situação amnésica. Já em *O prisioneiro* (1967), a temática da opressão é revestida figurativamente no embate psicológico vivido pela maioria do elenco, principalmente, pelo ator figurativizado como tenente, que sofre com dilemas psicológicos de natureza distintas e, na condição de oficial, em uma missão determinada pelo seu superior, é obrigado a torturar um vietnamita, o que conduz ambos ao final trágico de seus percursos narrativos.

A narrativa de *O prisioneiro* (1967) possibilita a leitura de temas que, revestidos sensorialmente, evidenciam problemas individuais e/ou coletivos, relacionados à ordem vária, em especial, os que compreendem as relações de natureza política, cujos domínios são amplos e abrangentes. Por conseguinte, refletem a complexidade do ser e os modos pelos quais a interação social acontece, fomentada pelas diferentes formas de se exercer o poder.

Em alguns tipos de textos, como os científicos, não são comuns construções predominantemente figurativas. O que garante a coerência discursiva em textos não figurativos é o percurso temático, percebido em meio à remissão a conceitos e ideias, advindos de palavras abstratas como, por exemplo, desavença, alegria, medo, privacidade, etc. Para Fiorin (1999, p. 94),

em todo texto, temos um nível de organização narrativa, que será tematizado. Posteriormente, o nível de organização temática poderá ou não ser figurativizado. O nível temático dá sentido ao figurativo e o nível narrativo ilumina o temático. A tematização pode ser manifestada diretamente, sem a

cobertura figurativa. Temos então os textos temáticos. No entanto, não há texto figurativo que não tenha um nível temático subjacente, pois este é um patamar de concretização do sentido anterior à figurativização.

Com base no raciocínio de Fiorin, entende-se que, a depender do teor discursivo proposto pela narrativa, o leque de temas pode ser amplo, podendo ou não serem revestidos figurativamente. A tematização e a figurativização são, no nível discursivo, formas que, unidas, concretizam o discurso; não devem ser compreendidas como relações opostas, mas sim como uma união de elementos da semântica em prol da construção do sentido.

Tematização e figurativização contribuem fundamentalmente para despertar, no enunciatário do texto, os sentidos, pois evocam experiências e/ou produzem significados que auxiliam a compreensão e interpretação do texto verbal, visual ou sincrético. Segundo Bertrand (2003, p. 154), o

conceito semiótico de figuratividade foi estendido a todas as linguagens, tanto verbais quanto não verbais, para designar esta propriedade que elas têm em comum de produzir e restituir parcialmente significações análogas às de nossas experiências perceptivas mais concretas. A figuratividade permite, assim, localizar no discurso esse efeito de sentido particular que consiste em tornar sensível a realidade sensível.

A figuratividade é uma categoria de considerável relevância para as análises semióticas dos textos narrativos, uma vez que, sendo uma categoria do nível discursivo, estabelece-se como um mecanismo para despertar os sentidos do enunciatário. O conceito de figuratividade “está enraizado mais profundamente na teoria do sentido, e permite, por isso mesmo, considerar de maneira mais ampla os fenômenos semânticos e as realizações culturais que se ligam aos processos de figurativização” (BERTRAND, 2003, p. 154). Prossegue o semioticista discorrendo sobre algumas definições evolutivas de figuratividade, caracterizando as três primeiras como mais estruturais; a quarta, relaciona ao conceito de *semiose*<sup>10</sup>; e a quinta, abarca por completo a percepção sensorial obtida por meio dos sentidos. Bertrand (*Ibid.*, p. 159-160) ainda esclarece, que:

---

<sup>10</sup> **Semiose** é a operação que, ao instaurar uma relação de pressuposição\* recíproca entre a forma\* da expressão\* e a do conteúdo\* (na terminologia de Hjelmslev) ou entre o significante\* e o significado\* (F de Saussure) – produz signos: nesse sentido, qualquer ato\* de linguagem, por exemplo, implica uma semiose. Esse termo é sinônimo de função semiótica (GREIMAS E COURTÉS, 2021 [1979] p. 447-448).

As percepções fazem sentido na medida em que os objetos percebidos se inserem em cadeias inferenciais que os solidarizam, como se infere o fogo a partir da fumaça. [...] O mundo visível, ou 'mundo natural', pode ser considerado como uma linguagem biplana, que comporta um plano da expressão e um plano do conteúdo. Por isso ele é construído – lido, interpretado – como uma semiótica.

Diante de tais explicações, compreende-se a figurativização como um processo que desperta, no enunciatário, a capacidade de relacionar diferentes conhecimentos em favor da significação revestida de sentidos, o que incide diretamente na compreensão e interpretação dos objetos discursivos, sejam eles verbais, visuais ou sincréticos.

O desenvolvimento do processo de figurativização, segundo Barros (1990, p. 72), é observado em duas etapas identificadas pela semiótica discursiva como a figuração e a iconização. A primeira resulta da “instalação das figuras, ou seja, o primeiro nível de especificação figurativa do tema, quando se passa do tema à figura”; A segunda, é observada como um “investimento figurativo exaustivo final, isto é, a última etapa da figurativização, como objetivo de produzir ilusão referencial.

Valendo-se de figuração e, por conseguinte, da iconização, o enunciador do discurso leva o enunciatário a acreditar na veracidade de sua enunciação, pois se apoia no procedimento de ancoragem<sup>11</sup>, aproximando as representações figurativas da realidade do mundo natural. Assim, há uma construção figurativa que procura buscar, na semiótica do mundo natural e real, características que possam aproximar a ficção da realidade. É importante esclarecer que a ancoragem pode ser actancial, espacial ou temporal e, assim como os procedimentos enunciativos, ela busca produzir o efeito de verdade.

Em romances político-sociais como *O Senhor Embaixador* (1965), *O prisioneiro* (1967) e *Incidente em Antares* (1971), há discursos temático-figurativos em que diversos temas são recobertos pelas categorias dos atores, espaços, e tempos, que podem ter referências nas realidades do mundo natural. Em *O prisioneiro* (1967), por exemplo, como já apontamos, a oposição semântica: liberdade vs opressão, categoria evidenciada no nível fundamental, se converterá, no nível discursivo, em figuras de libertadores e figuras de libertados, espaços de liberdade e espaços de opressão,

---

<sup>11</sup> Ancoragem: é o procedimento semântico do discurso por meio de que o sujeito da enunciação ‘concretiza’ os atores, os espaços e os tempos do discurso, atando-os a pessoas, lugares e datas que seu destinatário reconhece como ‘reais’ ou ‘existentes’, produzindo, assim, o efeito de sentido de realidade ou de referente (BARROS, 1990, p. 84).

tempos de liberdade e tempos de reclusão, etc., reiterando os traços semânticos em prol à construção do sentido do texto.

A recorrência de traços semânticos em uma narrativa constitui um determinado tipo de isotopia<sup>12</sup>, a qual “designa a iteração de semas ao longo de uma cadeia sintagmática. Essa iteração, que é a dos elementos de significação e não das palavras, das figuras e não dos signos, assegura a coesão semântica e a homogeneidade do discurso enunciado” (BERTRAND, 2003, p. 186). Esse tipo de isotopia é identificada como isotopia temática e se difere da isotopia figurativa, caracterizada por Barros pela “redundância de traços figurativos, pela associação de figuras aparentadas e correlacionadas a um tema, o que atribui ao discurso uma imagem organizada da realidade” (BARROS, 1990, p 74).

As análises feitas em isotopias podem conduzir o olhar do semioticista para várias leituras, dentre elas, está a que busca compreender a composição dos elementos responsáveis pela significação do texto, o que leva o analista a atentar-se para a estrutura sêmica. De acordo com Bertrand (2003, p. 166-167), a estrutura sêmica é

para o plano do conteúdo aquilo que a análise fonológica é para o plano da expressão. Constrói a unidade básica do significado, efeito de sentido produzido quando ocorre manifestação em discurso (chamado de *semema*) a partir do arranjo das figuras semânticas elementares que entram em sua constituição (os semas). Tem como objeto e horizonte a semântica lexical: um *lexema* – ou verbete de dicionário – é passível de realizar, enquanto significação manifestada, um ou vários *sememas*. Estes constituem, pois, as ‘acepções’ ou ‘significações realizadas’ de uma palavra. São analisáveis nesses constituintes que são os *semas*. (Grifos do autor)

Para Bertrand, o semema não é delimitado pelas dimensões do signo mínimo (lexia), mas como uma figura que, dentro de um contexto discursivo, estabelece sua base classemática, formada por semas contextuais ou classemas. O classema, entendido como semas genéricos, compreende um dos três subconjuntos do sema, sendo os demais definidos em semantema e virtuemema, respectivamente, semas específicos e semas conotativos.

Buscando ilustrar o que seria um semema, Bertrand (2003, p. 167) utiliza o lexema “mesa”, considerando as possibilidades do objeto ser “de cozinha, de

---

<sup>12</sup> Isotopia termo emprestado de outra disciplina, da física (em que define elementos que possuem o mesmo número de prótons, mas diferentes massas atômicas), e que designa em semiótica discursiva a permanência de um efeito de sentido ao longo da cadeia do discurso (BERTRAND, 2003, p. 153).

cabeceira, de negociação, de operação, etc.”, e que se associa ao “núcleo sêmico permanente”, ou seja, à unidade invariável de significação, podendo ser entendida como uma superfície plana, assentada em um ou mais pés. O semioticista finaliza, esclarecendo que “só a realidade contextual do discurso é capaz de selecionar os elementos de sentido que se atualizam dentre as virtualidades disponíveis, e de desambiguar os enunciados” (*Ibid.*, p. 170), ou seja, é no texto e pelo texto que a significação e o sentido são construídos.

A desambiguação dos enunciados mantém uma relação estreita com o significado das palavras e este, com os sentidos denotativos e conotativos produzidos por elas no contexto discursivo.

A denotação, vista como uma relação direta entre significado e significante, apresenta menor número de ambiguidades na construção da significação e do sentido. Já o fenômeno linguístico da conotação apresenta inúmeras possibilidades, sendo julgado por Greimas e Courtés (2021, p. 91) como “um procedimento difícil de ser circunscrito”. Contudo, sob o prisma semântico, esclarecem os autores que tal procedimento pode ser interpretado como “o estabelecimento de uma relação entre um ou mais semas\* situados num nível de superfície\* e o semema de que eles fazem parte e que deve ser lido em nível mais profundo\*\*”.

As definições que buscam conceituar o fenômeno linguístico da conotação são amplamente difundidas por estudiosos da linguagem, podendo ser compreendidas a partir de acepções apresentadas por dicionaristas como Ferreira (2008, p. 258) e Aulete (versão @aulete digital) que, respectivamente, expõem as seguintes significações:

Relação que se nota entre duas ou mais coisas. Sentido translado, ou subjacente, às vezes de teor subjetivo, que uma palavra ou expressão pode apresentar paralelamente à acepção em que é empregada.  
Ideia ou sentimento que uma palavra ou coisa pode sugerir; significado suplementar que se atribui a uma palavra, expressão ou objeto, por se estabelecer algum tipo de associação com outras palavras, objetos e seres, ou outros contextos e situações, além daqueles presentes ou referidos diretamente<sup>13</sup>.

O vasto leque de estudos sobre o fenômeno da conotação une concepções de diferentes áreas do saber, envolvendo questões culturais, filosóficas, políticas, sociais, entre outras, observadas nas manifestações humanas de interação social.

---

<sup>13</sup> Disponível em: <https://aulete.com.br/conota%C3%A7%C3%A3o> Acesso em 06 de março 2022.

Para Rocha Lima, em sua *Gramática normativa da língua portuguesa* (2011, p. 580), a denotação e a conotação se complementam para compor a “significação integral da palavra”, sendo que a conotação se refere à capacidade que uma palavra tem de “funcionar como exteriorização psíquica, ou apelo”.

O emprego de expressões com sentido conotativo em um texto suscita inúmeras leituras, cujas relações semânticas abrangem campos distintos de investigação, o que para Lucas Takeo Shimoda, em *O conceito de conotação em Greimas* (2013), são apreciadas conforme as ideias de “*sens commun*”, “veridicção” e “isotopias de leitura”<sup>14</sup>. Shimoda conclui, comparando as questões voltadas ao senso comum e às isotopias de leitura, com a seguinte formulação: “Tanto em um como em outro caso, o conceito de conotação cumpre o papel de elemento mediador capaz de contribuir para o diálogo da semiótica com outros domínios”. Assim, ao observar o uso de expressões conotativas no discurso, o analista deve atentar-se para o vasto campo de relações que tais termos podem estabelecer, considerando, inclusive, o poder do enunciador que a utiliza.

Retomando-se o conceito de isotopia, observa-se que ele auxilia na formação dos percursos figurativos e temáticos da narrativa, tornando-se também responsáveis pela coerência do texto. Em textos humorísticos, por exemplo, o humor decorre, normalmente, de uma quebra de isotopia proposital, como ilustra o exemplo a seguir, de Vilson Leffa (1996, p. 41):

No meio do filme o sujeito se levantou, foi ao banheiro e, quando voltou, perguntou ao expectador que estava sentado na ponta da fila:  
 - Foi no seu pé que eu pisei quando estava saindo?  
 - Foi – respondeu o expectador.  
 - Ah, então é aqui minha fila.

A quebra de isotopia se dá pelo fato de o sujeito não pedir desculpas ao expectador, pelo ato de pisar no pé dele, um pedido esperado no evento descrito. O humor, então, é provocado com o discurso do interlocutário ao evidenciar que procurava apenas identificar a fila em que estava localizada seu assento.

As análises feitas com base no terceiro nível do percurso gerativo abrangem diversos conceitos que buscam compreender a função dos elementos que preenchem a narrativa, configurando as estruturas sintático-semânticas do discurso em prol a

---

<sup>14</sup> SHIMODA, (2013, p. 66). Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>. Acesso em 06 de março 2022.

construção da significação e do sentido. Sendo assim, cabe ainda pontuar o posicionamento de Barros (2009, p. 352), ao refletir sobre a exterioridade discursiva, compreendida nas “relações histórico-sociais, que participam da construção dos sentidos dos textos”. Tais relações, segundo a autora, são passíveis de serem examinadas de formas distintas, metodologicamente esclarecidas em:

- pela análise da organização linguístico-discursiva dos textos, em especial da semântica do discurso, isto é, de seus percursos temáticos e figurativos, que revelam, de alguma forma, as determinações histórico-sociais inconscientes;
- pelo exame das relações intertextuais e interdiscursivas que os textos e os discursos mantêm com aqueles com que dialogam;
- pela relação entre duas semióticas, a do mundo natural e a das línguas naturais (ou mesmo outros sistemas semióticos), que, no dizer de Greimas (1970, p. 52-56), deve ser observada não no nível das palavras e das coisas, mas no das unidades elementares de constituição dos dois sistemas de significação.

As formas pontuadas por Barros estão ligadas aos modos pelos quais o discurso é construído, levando-se em consideração todos os envolvidos no processo de construção do significado e dos sentidos do objeto discursivo.

Como já apontado, o método de análise semiótica discursiva propõe examinar o texto por meio do percurso gerativo do sentido, simulacro metodológico que examina as estruturas sintático-semântica do objeto discursivo em busca da significação e do sentido. Juntamente com as análises de tais estruturas e seguindo o mesmo propósito do percurso gerativo do sentido, somam-se as observações acerca daquilo que não se constitui na linguagem, mas sim no espaço existente entre as palavras, onde reside o silêncio, fenômeno, como já abordado, posto como objeto de reflexão por Eni Puccinelli Orlandi, em *As formas do silêncio* (1995).

Assim como o que é dito produz efeitos de sentido e significação, a ausência de palavras, em inúmeros contextos, provoca uma multiplicidade de efeitos de sentidos e significados, sendo passível de análise, contribuindo sobremaneira com a construção do sentido. Por conseguinte, os esclarecimentos de Orlandi sobre esse fenômeno não linguístico colaboram com estudos que visam à compreensão e à interpretação do texto. Nos esclarecimentos da autora, entende-se que não se trata de traduzir o silêncio em palavras, mas de compreender seu significado e o sentido produzido por seus acontecimentos.

Categorizando as formas de silêncio em silêncio fundante ou fundador e a política do silêncio ou silenciamento, a estudiosa examina as formas em que o

fenômeno se mostra em meio ao dito. Observa que o silêncio atravessa as palavras, é, em determinados momentos, produzido por elas, e, até mesmo, fala por elas (1995, p. 14). Prossegue Orlandi (1995, p.17) afirmando que o

funcionamento do silêncio atesta o movimento do discurso que se faz na contradição entre o 'um' e o 'múltiplo', o mesmo e o diferente, entre a paráfrase e a polissemia. Esse movimento, por sua vez, mostra o movimento contraditório, tanto do sujeito quanto do sentido, fazendo-se no entremeio entre a ilusão de um sentido só (efeito da relação com o interdiscurso) e o equívoco de todos os sentidos (efeito da relação com a linguagem).

As distinções apontadas por Orlandi em face desses acontecimentos avaliam suas diversas formas de manifestação, importando, especialmente, para esta tese, as observações da autora sobre a “política do silêncio”, espaço em que “o silêncio pode ser considerado tanto parte da retórica da dominação (a da opressão) como de sua contrapartida, a retórica do oprimido (a da resistência)” (ORLANDI, 1995, p. 31). Examinado por tal ótica, o silêncio mostra-se a partir de um lugar, ocupado por um sujeito, naquele momento, visto como detentor do poder de silenciar.

A(s) leitura(s) de um objeto discursivo ganha(m), diante das observações sobre as formas do silêncio, diversas interpretações, considerando o que defende Orlandi (1995, p. 160), ao afirmar que “para compreender um discurso devemos perguntar sistematicamente o que ele ‘cala’”.

Os estudos relacionados aos níveis do percurso gerativo do sentido são extensos e ganham, dentro das análises semióticas discursivas, cada vez mais atenção dos semioticistas e demais estudiosos da linguagem que, como Orlandi, analisam o dizível, o implícito e, muitas vezes, o que reside no silêncio. Assim, feitas algumas explicações e observações sobre os conceitos estabelecidos por alguns dos semioticistas (Greimas, Barros, Fiorin, Bertrand, entre outros), precursores e contemporâneos, envolvendo os níveis do percurso e os procedimentos enunciativos, e não tendo a pretensão de se apresentar um estudo teórico exaustivo e conclusivo, considera-se, no capítulo seguinte, algumas informações biográficas e bibliográficas sobre o autor Erico Verissimo, cujos romances de cunho político compõem o *corpus* de análise semiótica discursiva desta tese.

## III VERISSIMO EM FOCO

### 3.1 O legado de Erico Verissimo

O homem não pode encontrar melhor retiro no mundo do que a arte, e não pode encontrar laço mais forte com o mundo do que a arte.<sup>15</sup>

Conhecido por ser um dos maiores escritores da literatura brasileira, apontado por Flavio Loureiro Chaves como um grande contador de histórias, ou ainda, carinhosamente referenciado por Mario Quintana como “Erico da terra de todos, Erico da terra da gente”<sup>16</sup>, o romancista gaúcho, autor das obras selecionadas para análise desta tese, deixou um vasto legado de produções literárias.

Filho da cidade de Cruz Alta, no Rio Grande do Sul, Erico Verissimo nasceu em 17 de dezembro de 1905 e morreu, vítima de enfarto, em 28 de novembro de 1975, em Porto Alegre. Neto por parte de pai de Franklin Verissimo, médico conceituado, cujo busto está em uma praça da cidade sul-rio-grandense, era o filho mais velho do casal Sebastião Verissimo da Fonseca e Abegahy Lopes Verissimo.

Viveu boa parte de sua infância, adolescência e juventude na pequena cidade do interior do Rio Grande do Sul, onde trabalhou como balconista de armazém, funcionário de seguradora, em casa bancária, e em uma farmácia, da qual foi sócio, antes de ingressar, de forma mais ativa, no mundo das letras. Desde a adolescência, foi leitor de autores nacionais como Aluísio Azevedo, Joaquim Manoel de Macedo, Machado de Assis, entre outros, e estrangeiros como “Henrik Ibsen, William Shakespeare, Bernard Shaw, Oscar Wilde”,<sup>17</sup> Eça de Queirós, Dostoievski.

Alvo de pesquisas acadêmicas, artigos, ensaios críticos, reportagens, o autor Erico Verissimo encontra-se entre os escritores que fizeram da sua arte uma ferramenta de reflexão, ecoando na consciência social de gerações e gerações. Contudo, sua inserção, no cenário nacional, não foi de fácil acesso.

Na tese de doutorado desenvolvida por Carlos Alberto Cortez Minchillo, intitulada *Erico Verissimo, escritor do mundo - cosmopolitismo e relações interamericanas* (2013)<sup>18</sup>, o pesquisador faz importantes considerações sobre o romancista Erico

---

<sup>15</sup> Erico Verissimo *apud* Maria da Glória Bordini (1995, p. 27).

<sup>16</sup> QUINTANA, Mario. Carta a Erico Verissimo. In: CHAVES, Flávio Loureiro (org.) *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*. Porto Alegre: Globo, 1972, p. XXIV.

<sup>17</sup> Verissimo, Erico. *O prisioneiro*. 1987, p. 5.

<sup>18</sup> Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-14082013-095744/pt-br.php>  
Acesso em: 10 de out. 2021.

Verissimo, considerando-o como “escritor-chave” no cenário nacional que abre os caminhos para o espaço literário mundial. A tese transformada, posteriormente, em livro com o título *Erico Verissimo, Escritor do Mundo* (2015), traz uma análise bastante relevante sobre a figura de Erico e suas produções artísticas e intelectuais, estabelecendo relações entre o caminho percorrido pelo autor cruz-altense, dentro e fora do Brasil, as discussões promovidas pelo escritor em seus textos e considerações de críticos literários, favoráveis e desfavoráveis, a Erico e às suas produções. Vale observar também, no estudo feito por Minchillo, o que esse estudioso diz sobre a falta de reconhecimento da obra de Erico Verissimo, na “modalidade de condenação literária: a omissão de seu nome”, ou seja, uma forma de exclusão literária que pode ter algumas causas, dentre as quais, a política.

Sobre essa questão, Minchillo apoia-se em considerações feitas por Guilhermino César, em *Da arte de narrar* (1960), e em dados que refletem o número de trabalhos desenvolvidos em algumas importantes universidades brasileiras acerca do escritor gaúcho. Assim, faz um levantamento das pesquisas dedicadas a Erico Verissimo e suas obras, desenvolvidas no início do século XXI, comparando-as a outros escritores brasileiros reconhecidos no cenário nacional da mesma época:

O apagamento do nome de Erico se manifesta de diferentes maneiras. Não é incomum que artigos sobre literatura brasileira mais recentes, quando recorrem a uma enumeração mais ou menos livre de nomes expressivos de nossas letras, ignorem Erico Verissimo. Em pesquisa nos bancos de dado online de bibliotecas de algumas universidades brasileiras, vislumbra-se essa mesma tendência ao ‘esquecimento’ pelo número de teses e dissertações dedicadas a Erico Verissimo em comparação com outros escritores da literatura brasileira. Entre 2001 e 2011, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, encontrei 50 teses sobre Guimarães Rosa, 29 teses sobre Clarice Lispector, 21 teses sobre Graciliano Ramos e apenas sete teses sobre Erico Verissimo. No mesmo período, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, encontrei 35 teses sobre Guimarães Rosa, 23 sobre Clarice Lispector, 18 sobre Graciliano Ramos e nenhuma sobre Erico Verissimo. Na Universidade Federal de Minas Gerais, constam do catálogo online 34 teses sobre Guimarães Rosa, 23 sobre Clarice Lispector, oito sobre Graciliano Ramos e duas sobre Erico Verissimo. A situação é menos discrepante na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no mesmo período: nove teses sobre Clarice Lispector, cinco sobre Erico Verissimo, cinco sobre Graciliano Ramos e quatro sobre Guimarães Rosa. Na PUC do Rio Grande do Sul, instituição que esteve associada ao Acervo Literário Erico Verissimo (ALEV), a situação se inverte: foram defendidas 18 teses sobre Erico Verissimo, duas sobre Graciliano Ramos, duas sobre Clarice Lispector e uma sobre Guimarães Rosa. Não seria preciso insistir que, no caso de Erico

Verissimo, os números aumentam nas instituições situadas no estado natal do escritor<sup>19</sup>

Para Minchillo, os dados encontram justificativa em algumas leituras decorrentes do projeto estético de Erico, do “comportamento político e seu comprometimento ético” que o desviaram “de várias linhas de força da literatura” (2013, p. 68-69). Entretanto, conduziram-no ao *status* de escritor “*sui generis*”, cuja polifonia de vozes em suas obras ecoa dentro e fora do Brasil, discutindo problemas comuns às sociedades, porém com reflexões contundentes sobre as entranhas do poder exercidos de diversos modos em diverentes esferas sociais.

As discussões apresentadas nas obras de Erico Verissimo podem ser lidas como decorrentes de uma vida marcada por experiências sócio-políticas e culturais que ganham voz em outros seres de papel. Nesse sentido, em *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo* (1972), obra organizada por Flávio Loureiro Chaves e colaboradores, é possível conhecer alguns fatos da vida do escritor gaúcho que fazia da sua casa o que ele próprio denominava como *open house*<sup>20</sup>, uma espécie de lugar para se receber e conhecer pessoas.

No primeiro artigo de *O contador de histórias* (1972), Jorge Andrade (1972, p. 6) revela uma conversa estabelecida com Erico, em que o autor cruz-altense relata acontecimentos marcantes da sua vida pessoal e familiar, como a separação dos pais e a confissão de palavras duras ditas ao seu progenitor por meio de carta, desnudando sentimentos que preferia não ter. Erico diz:

Escrevi uma carta a meu pai censurando seu comportamento, exigindo que ele se afastasse de Cruz Alta, pois sua presença e conduta punham em perigo os esforços que fazíamos, eu e minha mãe, por uma vida melhor. No outro dia encontramos-nos em um café. Ele tirou a carta do bolso e, numa voz que nunca mais esqueci, disse: ‘Por favor, rasgue esta carta. Faz de conta que nunca a escreveste’. Rasguei. Hoje sei que o sentimento de culpa que me seguiu a vida inteira não vem do fato de ter seguido minha mãe, abandonando-o; [...], mas por ter escrito aquela carta. Ela ficou para mim, como certas palavras que pronunciamos e que nos seguem como moscas.

Não é preciso ser um estudioso da mente e comportamento humano, psicólogo ou psiquiatra, para compreender que o fato impactou Erico, a ponto de compará-lo a

<sup>19</sup> Minchillo, Carlos Alberto Cortez. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-14082013-095744/pt-br.php> Acesso em: 10 de out. 2021.

<sup>20</sup> MARCON, Daniele; ARENDT, João Claudio. *Erico Verissimo não é um romancista de 30: Entrevista com Flávio Loureiro Chaves*. Cadernos Literários, n. 1, v. 23, p. 120. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/cadliter/article/view/5484> Acesso em: 26 de abril 2020.

moscas indesejáveis, que na maioria das ocasiões incomodam as pessoas. Diante disso, muitas das suas vivências, doces e amargas, são matéria-prima para suas reflexões, podendo ter ecoado em suas produções literárias, nas construções de personagens estabelecidos ao longo de sua carreira literária. Era característica dele a observação, de pessoas, espaços e tempos que, certamente, influenciaram sua escrita. Além disso, no universo literário, foi um daqueles poucos escritores que exerceu funções diversas, demonstrando muitas habilidades.

Eduardo Ritter (2016, p. 19) afirma que Erico desempenhou trabalhos de “redator, tradutor, diretor, ilustrador, paginador, escritor e editor e que, durante mais de 40 anos de profissão, teve cerca de 40 obras publicadas, entre romances, contos, novelas, livros de viagens e obras infanto-juvenis”, traduzidos para o inglês, alemão, espanhol, italiano, entre outras línguas. Dentre as habilidades pontuadas por Ritter, é relevante salientar a de desenhista. Aliás, em *Solo de Clarineta: memórias* (1995 [1976]), 2º volume, vê-se que tal habilidade era também uma forma de guardar ideias que o ajudassem a compor suas obras. Destarte, ele parecia esboçar caricaturas e outras representações, buscando traçar a possível construção de um personagem ou um acontecimento, inspiração para um futuro texto: “Minha mão distraída começou então a mover a caneta sobre o papel e, sem idéia conscientemente preconcebida, tracei a face dum homem de aspecto indiático, sob um chapéu gelo” (VERISSIMO, 1995, p. 60). O registro autobiográfico do autor antecede a composição de *O Senhor Embaixador* (1965), cuja figura principal possui características semelhantes ao desenho que Erico esboçara. Algumas linhas mais à frente, confirma-se tal informação, quando se depara com o que o autor diz sobre aquele que seria o seu primeiro romance político:

Estava eu sentado ao lado dum compatriota, a ‘olhar as caras’ e a fazer comentários tipicamente brasileiros sobre os que passavam, quando vimos sair dum elevador um homem de estatura meã, robusto, a tez acobreada, os maldades salientes, os olhos oblíquos, vestido como para um casamento ou batizado: chapéu de diplomata, gravata cinzenta, jaquetão de mescla, calças listradas, sapatos de verniz... Meu amigo murmurou: ‘Aposto como esse índio comprou essa roupa nova especialmente para a Conferência’. Sacudi a cabeça, sorrindo, e não pensei mais no assunto. No entanto, agora, ali no meu porão, *nove anos mais tarde*, a cena e a figura do desconhecido me voltavam à mente. Por baixo do desenho escrevi: *O Senhor Embaixador*. Ali estava um assunto para romance! Quantas vezes, durante a minha estada em Washington me assaltara a idéia de escrever uma estória em tomo dum embaixador latino-americano junto à Casa Branca e à OEA? (*Ibid.*, p. 60)

Além de ser uma espécie de estímulos para suas produções, seus desenhos também foram ou contribuíram para um tipo de denúncia que costumava fazer contra a censura imposta pelo governo da época. Ao criar personagens e feições em papéis avulsos ou nas bordas e rodapés de seus manuscritos, Erico utilizava o código não verbal para projetar e defender suas ideias, convicções, impressões, crenças, e o apreço pela liberdade de pensamento, reafirmando seu posicionamento frente aos problemas sociais vigentes. Algumas dessas criações verissiana, observadas nos manuscritos do romance *Fantoches* (1932), foram analisadas por Airton Pott e Miguel Rettenmaier da Silva, resultando um artigo denominado *As vozes nas marginais de Fantoches: roupagens verbais e imagéticas de Erico Verissimo* (2020, p. 288-289). Nele, os autores afirmam que muitas das

informações, feitas à mão, mostram a habilidade de desenhar de Erico Verissimo, já que ele gostava de materializar os personagens, e não apenas imaginá-los [...] Ademais, há uma relação de sentido preestabelecida entre a imagem e a escrita, seja esta a escrita manuscrita feita junto ao desenho, ou aquela pertencente ao texto já publicado.

Os desenhos feitos por Erico Verissimo, ao mesmo tempo em que complementam a imaginação do leitor com relação à roupagem de personagens, em um tempo e um espaço, aguçam, também, a sensibilidade do enunciatário, pois produzem efeitos de sentidos próprios dos textos não verbais, possibilitando um leque de inferências sobre as mensagens por trás das imagens. Assim, conforme o projeto Conhecendo Museus<sup>21</sup>, ele desenhou muitos os personagens do livro *Fantoches* (1932), cuja publicação em comemoração aos 40 anos de vida literária, com os desenhos e manuscritos, se deu dez anos após o lançamento dessa obra, em 1972.

Os manuscritos e desenhos do habilidoso autor gaúcho em *Fantoches* (1972) também revelam, entre outras coisas, sua capacidade de refletir sobre suas produções, interligando-as, por vezes, a acontecimentos, autores, crenças, expressões artísticas e demais assuntos que povoam seu intelecto:

---

<sup>21</sup> Conhecendo Museus é fruto da parceria entre a Empresa Brasil de Comunicação (EBC), a Fundação José de Paiva Netto (FJPN) e o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). Disponível em: <http://www.conhecendomuseus.com.br/o-projeto/> Acesso em: 26 de abril 2020.

Figura 5. Imagens extraídas dos manuscritos de Erico Verissimo em Fantoques.



Hesitei na escolha do  
título deste livro;  
BONECOS... CIRCO... TÍTERES...  
CARROSSEL candidata-  
ram-se, mas não foram  
eleitos.

Figura 6. Imagens extraídas dos manuscritos de Erico Verissimo em Fantoches

## FANTOCHES

11

2.<sup>a</sup> PERS — Não. Tenho uma profissão exqu岸ita. Nunca queira ser o que sou. Não vê que... ora! o senhor sabe... Costumam chamar... ora! pro... proxeneta.

1.<sup>a</sup> PERS — E' pena...

2.<sup>a</sup> PERS — E o senhor que é?

1.<sup>a</sup> PERS — Oh! Não digo, tenho vergonha.

2.<sup>a</sup> PERS — Diga logo...

1.<sup>a</sup> PERS — Emfim...

2.<sup>a</sup> PERS — Vamos, diga...

1.<sup>a</sup> PERS — O senhor não vai fazer troça?

2.<sup>a</sup> PERS — Não. Pode dizer.

1.<sup>a</sup> PERS — Pois eu sou poeta.

2.<sup>a</sup> PERS — E' pena...

*Entra a 3.<sup>a</sup> PERS. E' um preto maltrapilho.*

3.<sup>a</sup> PERS — Licença?...

*Senta-se tambem no mesmo banco. Ha um longo silencio. A's vezes uma das tres personagens suspira. Todas teem o ar acabrunhado.*

2.<sup>a</sup> PERS — (pra o preto) — O senhor senhor tambem é poeta?

3.<sup>a</sup> PERS — Não. Sou ladrão.

*Nos meus tempos de moço, nas pequenas comunidades do interior o poeta era uma figura considerada ridícula.*



Figura 7. Imagens extraídas dos manuscritos de Erico Verissimo em Fantoches

Isso era a imagem do  
 crim que me ficava  
 na memória inconsciente,  
 como resultado do filme  
 seriado Os Mistérios de  
Nova Orque, em que quase  
 todos os bandidos eram

A AQUARELA CHINESA  
 chineses



P.S.

Mais tarde eu viria a conhecer  
 o sinistro Dr. Fu-Manchu  
 das novelas de Sax Rohmer.

(VERISSIMO, (1997 [1972] p. 19)

Percebem-se, conforme as figuras salientadas, as semelhanças aludidas a obras e/ou pessoas expressivas da sociedade, cujas representações podem ser

encontradas em museus e bibliotecas. Ratificam-se, assim, as influências sofridas por Erico Verissimo, ampliando seus horizontes de escritor e opositor das injustiças, em especial, as que privam da expressão do pensamento. Por essa ótica, ao atentar-se para a figura 5, observa-se um desenho que alude à escultura *O pensador* (1904), de Auguste Rodin (1840-1917), e o texto verbal reforçando o sentimento de dúvida sobre o nome que o enunciador pressuposto desejou atribuir à obra. Nesse sentido, reprovadas as possibilidades “Bonecos..., Circo..., Títeres..., Carrossel”, verifica-se, na escolha desse enunciador, o efeito de sentido produzido por “Fantoches<sup>22</sup>”, como aquele que mais o agradou.

Já na figura 6, o desenho no pé da página 11, *Fantoches* (1972), evoca certa semelhança com representações fotográficas e artísticas do físico Alemão Albert Einstein<sup>23</sup> (1879 – 1955), cientista responsável por um dos pilares da física moderna, cujo traço caricatural mais sugestivo vem dos cabelos desgrenhados. Pode-se supor que a alusão a esse físico ratifica a ideia exposta verbalmente no texto acima, quando Erico escreve: “Nos meus tempos de noviço, nas pequenas comunidades do interior o poeta era considerado uma figura ridícula”. Um pensamento crítico relacionado a certos julgamentos depreciativos aos sábios poetas que, assim como o emblemático Einstein, mesmo revelando uma inteligência acima da média, são compreendidos por poucos.

A figura 7 evoca com um desenho no centro da página a imagem de Fu Manchu<sup>24</sup>, personagem chinês da série chamada *Os mistérios de Nova Iorque*, como afirmou o próprio Erico Verissimo (1997, p. 19), por meio do código verbal acima do desenho. O que chama a atenção, na caricatura, é um possível elo entre tal representação artística de um chinês com uma bomba acesa nas mãos e os romances políticos do autor, em que aborda os horrores da guerra, como em *O prisioneiro* (1967), cuja data de publicação antecede a edição comemorativa de *Fantoches* (1972). Trata-se de um romance, de conteúdo antibelicista, que evidencia aspectos da estupidez humana, com grande repercussão dentro e fora do Brasil.

<sup>22</sup> 3. Fig. Pessoa que é controlada por outra. [F.: Do fr. *fantoche*. Sin. ger.: *bonifrate, marionete, títere*.]. Disponível em: <https://aulete.com.br/fantoches> Acesso em: 17 de jan. 2021.

<sup>23</sup> Fotos do físico alemão Albert Einstein. Disponível em: [https://media.gettyimages.com/id/3318683/pt/foto/mathematical-physicist-albert-einstein-delivers-one-of-his-recorded-lectures.jpg?s=2048x2048&w=gi&k=20&c=sgq-HNHhdt6y7oboUcrdVzJBsN-jdL-E8NkhRKS8q\\_E](https://media.gettyimages.com/id/3318683/pt/foto/mathematical-physicist-albert-einstein-delivers-one-of-his-recorded-lectures.jpg?s=2048x2048&w=gi&k=20&c=sgq-HNHhdt6y7oboUcrdVzJBsN-jdL-E8NkhRKS8q_E) Acesso em 04 de dez 2022.

<sup>24</sup> Retrato de Fu Manchu. Disponível em: <https://www.alamy.es/retrato-de-fu-manchu-personaje-destacado-en-primer-lugar-en-una-serie-de-novelas-de-autor-ingles-sax-rohmer-durante-la-primera-mitad-del-siglo-xx-image209229118.html> Acesso em 04 de dez 2022.

A segunda observação está relacionada à constante autocrítica que o impulsionou tanto no desejo de produzir constantemente, quanto também em lutar, por meio de sua escrita, pela liberdade e pela justiça, como ele próprio afirmou para Jorge Andrade (1972, p. 13):

É preciso alertar a consciência do mundo e exigir-lhes ao menos alguma coerência. Não me parece lógico condenar Pedro pelos mesmos crimes que toleramos ou aplaudimos quando cometidos por Paulo. Sempre repeli com horror aqueles que, sob o pretexto de nos salvarem a alma, querem queimar-nos os corpos. Não aceito a ideia totalitária de que os fins justificam os meios. Odeio todas as formas de ditadura, inclusive as chamadas as benignas ou paternalistas. Detesto qualquer forma de coação. A causa daqueles que lutam pela liberdade será sempre a minha causa. Não aceito como são e válido nenhum regime político e econômico que não tenha como base o respeito à pessoa humana<sup>25</sup>.

Erico Verissimo era um autor com uma visão bastante crítica e consciente da importância de escritores que, assim como ele, desejam despertar a capacidade dos leitores de refletir sobre as ações humanas e todos os sentimentos que envolvem as relações sociais. Esse perfil do autor fica evidente, inclusive, em desenhos autocríticos que, misturados à polifonia de vozes, convidam os leitores a determinadas reflexões, como se pode observar, na edição comemorativa de *Fantoches*, nos investimentos figurativos atribuídos à representação de Erico dos 26 anos, escritor da primeira versão de *Fantoches*, em 1932:

---

<sup>25</sup> In: CHAVES, Flávio Loureiro (org.) *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*.

Figura 8. Imagens extraídas dos manuscritos de Erico Verissimo em *Fantoches*

Nota necessária:  
 Ao tempo em  
 que escrevi  
 esta farsa, o  
 Autor tinha 26  
 anos e abundan-  
 te cabeleira, ne-  
 gra como a asa  
 da grama.



92

ERICO VERISSIMO

O MARIDO — (Chegando-se pra o HO-  
 MEM QUE PASSA.) — Cavalheiro, queira des-  
 culpar. Foi um momento de irreflexão. Agora  
 estou sereno. Retiro a expressão.. quero dizer  
 — o tiro.

O HOMEM QUE PASSA — (Levantando-  
 se com dignidade e concertando o nó da grava-  
 ta) — Agradecido. Obrigadissimo. (Curta  
 pausa.) Mas como fica o drama agora? Preju-  
 dicado? (Todos se entreolham interrogadora-  
 mente.)

A MULHER — (radiante) — Olhem! Uma  
 idéa! Vamos chamar o AUTOR.

O MARIDO — Magnifico! Vamos fazer  
 uma rebelião! O AUTOR!

O HOMEM — (rindo) — As criaturas se  
 revoltam contra o criador. Esplendidissimo!

TODOS — (a um tempo) — O AUTOR!  
 Que venha o AUTOR!!!

### CENA FINAL

#### TODOS E MAIS O AUTOR

O AUTOR — (entrando calmamente, com  
 ar sereno.) Aqui estou.

O HOMEM QUE PASSA — (solenemen-  
 te) — Peça a palavra!

Figura 9. Imagens extraídas dos manuscritos de Erico Verissimo em *Fantoches*

## 1.º ATO

*Gabinete de trabalho luxuosamente mobiliado. Janela larga ao fundo. Uma porta à direita, outra à esquerda.*

*Regência suspeita...*

O REGENERADO — (junto da janela, olhando pra fóra) Ah! Este conforto mole de poltronas e tapetes... Esta tepidez de sala rica... Ela, eles... (Sorri.) E' bem o castelo encantado da ventura. Os fantasmas chegam e **esbarram ante** as suas portas de ferro. O solar da felicidade é impenetravel... E' como si eu tivesse mandado pregar no portão um cartaz — "As memorias negras não podem entrar!"



*— Às dez, amor,  
às dez... Obrigado*

A ESPOSA — (entrando pela direita) Querido, a que horas queres o chá?

O REGENERADO — Obrigado. Às dez, amor, às dez. Obrigado. (Beija-lhe a mão. A mulher sorri.) Os pequenos?

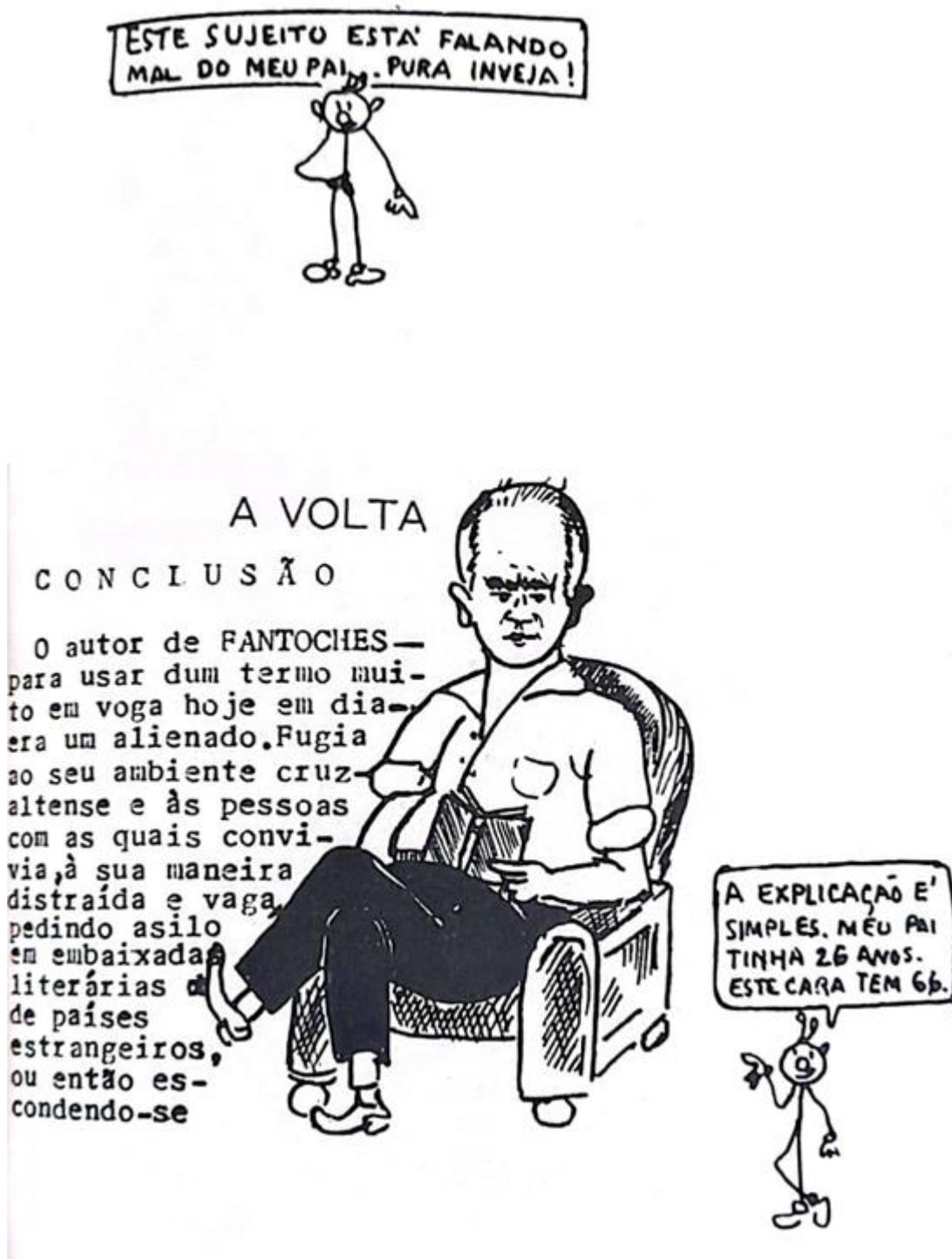
A ESPOSA — Dormindo. O Manéco quando foi pra cama: "Dá um beijo no papai, sim?" A Gugú fez manha, não queria deitar.

O REGENERADO — (com um riso idiota.) Queridinhos!

A ESPOSA — Até logo! (Sai pela esquerda.)

O REGENERADO — Deus! Esta felicidade quasi me mata... O lar... Quanta do-

Figura10. Imagens extraídas dos manuscritos de Erico Verissimo em *Fantoches*



(VERISSIMO, (1997 [1972], p. 201)

As ilustrações de Verissimo mostram, além da autocrítica do autor relacionada à sua aparência naquele momento em comparação com a da casa dos vinte anos, uma crítica à sua outrora imaturidade literária e uma dúvida gramatical relacionada à regência do verbo “esbarrar”. Ademais, na figura 10, os interlocutores, figurativizados

com bonecos-palitos, exercem o papel polifônico, saindo em defesa do enunciador do texto de 1932, considerado, por sua nova versão autoral, em 1972, como antissocial e “alienado”.

É notória, também, a ausência da representação de uma das partes da face, a boca, na figura 8, que simboliza o autor, produzindo leituras de sujeito mudo/sem voz. A falta dessa característica que possibilita a expressão do pensamento humano frutifica leituras em torno de ideias envolvendo o que Orlandi (1995) defende como “política do silêncio”, cujas causas estão relacionadas a retóricas da opressão e/ou do oprimido. O silêncio é, desse modo, examinado como uma forma de denúncia às opressões impostas pelos dominantes e, ao mesmo tempo, como uma forma de manifestação de resistência dos dominados.

Ademais, nota-se que, embora falte a boca, no sujeito figurativizado como autor, as palavras “PRESENTE” e “O AUTOR” garantem sua recusa ao silenciamento imposto e, nesse contexto, a enunciação enunciada, nos códigos verbais, ecoa, dando vazão a pensamentos marcados por uma polifonia de vozes, produzindo múltiplos sentidos.

Observa-se ainda que as habilidades artísticas de Erico Verissimo se revelam como um de seus refúgios, um dos lugares insinuados na epígrafe introdutória do capítulo em questão. Desse local, a(s) voz(es) de seu ‘ego’ expressam juízos de valores sobre o sujeito responsável pelo discurso, em *Fantoches*, de 1932, e dele em relação às coisas do mundo, deixando marcas passíveis de serem examinadas sob uma perspectiva da semiótica plástica. Esta, configurada por categorias próprias, cromáticas, eidéticas e topológicas, conforme Antônio Vicente Pietroforte (2009, p. 97), “dão forma à expressão das imagens desenhadas” e, para tanto, analisa as cores, as formas e a distribuição de ambas no conjunto total do objeto discursivo. Prossegue Pietroforte (*Ibid.*, p. 97) explicando que:

Construído nessas categorias, o plano de expressão, potencialmente, pode ser correlacionado ao plano do conteúdo, bastando para isso, que uma categoria semântica seja homologada a uma categoria plástica na formação de relações semisimbólicas.

Amparando-se em concepções semisimbólicas, compreende-se que as analogias semióticas entre o plástico e o figurativo ampliam, consideravelmente, os significados e sentidos alcançados na leitura do texto visual e/ou sincrético.

Muitas outras inferências são possíveis a partir da edição comemorativa dos 40 anos de *Fantoches* (1972), comprovando o enorme conhecimento literário de Erico que, como apontado, lia desde a adolescência autores nacionais e estrangeiros. Por isso, é possível perceber muitas influências dessas leituras em várias passagens da obra em questão, observando-se, nas interfaces dos desenhos marginais, as caricaturas, por exemplo, de representações do folclore brasileiro, como “iára, curupira, anhangá, boitatá, negrinho do pastoreio, saci, alma do outro mundo [...] e fadas” (1997, [1972], p. 184), ou, ainda, os desenhos que remetem a Shakespeare, Cervantes e Dumas (1997 [1972], p. 186).

Ao considerar os manuscritos e desenhos de Erico como uma complementaridade do código verbal, Pott e Silva refletem sobre essa habilidade do autor gaúcho, percebendo nas criações dos personagens a origem de todo processo de produção da narrativa. Destacam, dessa forma, as palavras de Maria da Glória Bordini sobre o autor cruz-altense: “Erico deixa claro que o processo criativo se inicia pela concepção da personagem, não da ação ou do cenário, e através de uma visualização esquemática de sua figura” (POTT e SILVA, 2020, p. 290). As afirmações de Bordini vêm ao encontro de questões estabelecidas nesta pesquisa, a qual visa a observar as escolhas figurativas que recobrem os temas específicos, sobretudo, os de natureza política, nas obras elencadas; analisar os efeitos de sentido(s) instaurados a partir dessas escolhas temáticas e figurativas efetuadas pela instância da enunciação; e estabelecer sentidos acerca das construções predominantemente figurativas quanto à escolha de uma ou outra leitura temática pelos enunciatários. Por essa abordagem, tem-se um olhar mais atento à figurativização e à tematização dos atores, espaços e tempos dos respectivos romances.

Ainda em consonância com os pensamentos de Bordini, relacionados à importância da construção dos personagens, pela semiótica, observados como atores, pode-se considerar que ela influencia as bases norteadoras do texto, impactando as ações dos actantes, que buscam valores inseridos em objetos em meio aos programas narrativos da trama.

*Fantoches* (1932) não é, certamente, a obra mais marcante de Erico, nem, talvez, a que mais obteve esforços por parte do autor em sua redação, porém foi seu primeiro livro publicado, fato realizado um ano antes de seu casamento com Mafalda Halfen Volpe, com quem teve Clarissa e Luís Fernando Verissimo; este, assim como

o pai, tornou-se um grande escritor, sendo reconhecido, principalmente, por suas crônicas.

A extensa e diversificada fortuna literária de Erico Verissimo reflete parte de suas experiências dentro e fora do Brasil, sendo dividida pelos críticos literários em três fases, urbana, histórica e política. Conforme Chaves (1996, p. 12-13), já na juventude, o escritor sul-rio-grandense trabalhou na Revista do Globo, de Porto Alegre, ocupando cargo no editorial da livraria da mesma empresa, onde lançou seu primeiro conto, *Ladrão de gado* (1928), antes do livro *Fantoches* (1932), e, em seguida, *Clarissa* (1933), obra que mostrou um pouco das mudanças sociais evidenciadas naquele momento. Dois anos mais tarde, com *Música ao longe* (1935), recebeu o Prêmio Machado de Assis e com *Caminhos Cruzados*, também em 1935, o prêmio da Fundação Graça Aranha. Este último não lhes rendeu apenas louros. Segundo o projeto Conhecendo Museus, Erico foi considerado um autor “subversivo e pornográfico, chegando a ter que depor no DOPS<sup>26</sup>” por causa dessa obra, considerada comunista pelo governo de Getúlio Vargas. Contudo, é também nessa obra que se inicia a “longa investigação que busca ver o homem na sua dinâmica social e o indivíduo na sua humanidade” (CHAVES, 1976, p. 21). Investigação essa que acompanha o escritor até a produção de sua última obra, *Incidente em Antares*, publicada em 1971.

Em 1938 lança a obra que está entre os seus maiores sucessos literários, *Olhai os lírios do campo*, romance que o populariza nacional e internacionalmente, ratificando seu trabalho de escritor como profissão, mudança atestada nas palavras do próprio autor, ao afirmar: “depois de ‘Olhai os Lírios do Campo’ pude fazer profissão da literatura”<sup>27</sup>. Esse livro foi adaptado para novela, no Brasil e na Argentina, na época, narrada por meio do rádio; posteriormente, com o advento da chegada do sinal da TV no Brasil, no idos de 1961, foi também adaptado para essa mídia. Embora o livro *Olhai os Lírios do Campo* (1938) tenha alcançado grande sucesso de venda, Erico Verissimo considera a sua segunda fase de escritor como a que melhor o identifica como tal. Nesse sentido, acrescenta que

---

<sup>26</sup> Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), criado em 30 de dezembro de 1924, foi um órgão do governo brasileiro utilizado principalmente durante o Estado Novo e mais tarde na Ditadura Militar.

<sup>27</sup> VERISSIMO, Erico. *In: Conhecendo Museus*. Disponível em: <https://youtu.be/Bqzw6Ozo6EM> Acesso em: 29 de dez. 2020.

[...] as viagens, as leituras, as releituras de meus próprios livros me levaram à convicção que eu tinha que partir para uma coisa mais larga como um mural. E a primeira parte da minha obra, eu considero, embora não a renegue, muito inferior à segunda, e é uma espécie de exercício, coleção de exercício para eu fazer um livro que um dia eu sempre quis fazer que é a saga do Rio Grande do Sul<sup>28</sup>.

A convite da Universidade da Califórnia, Verissimo passou um tempo nos Estados Unidos, trabalhando como professor e conferencista. Em seu retorno ao Brasil, em 1941, publicou, respectivamente, *Gato preto em campo de neve*, *As mãos de meu filho* (1942) e *O Resto é silêncio* (1943). Sobre este último, Chaves (1996, p. 16) afirma que causou nova polêmica, evidenciando algumas das ideologias do autor que confrontavam questões conservadoras.

As circunstâncias conduzem Erico pela segunda vez aos EUA para ocupar a cadeira de Literatura Brasileira na Universidade de Berkeley, Califórnia, e em 1944 leciona Literatura e História do Brasil no Mills College, de Oakland, recebendo ao final desse ano o título de “**doutor honoris causa**” (*Ibid.*, p. 16, grifos do autor). Ao retornar para o Brasil, publica *A volta do gato preto* (1946), abordando o cotidiano dos americanos durante Segunda Guerra Mundial.

No final dessa década, Erico inicia a produção da trilogia *O Tempo e o Vento*, com a publicação, em 1949, de *O continente*, dividido em dois volumes, seguido de *O retrato* (1951), também em dois volumes, e, dez anos depois, de *O arquipélago*, dividido em três volumes, concluindo a saga que conta a história do Brasil a partir da ótica sul-rio-grandense, como Erico desejou fazer, sendo mais um sucesso em sua carreira de escritor apaixonado por sua terra natal.

Na vida profissional de Erico Verissimo, o jornalismo influenciou sobremaneira suas produções, o que é observado por meio da presença de vários personagens jornalistas na maior parte de seus romances. Essa presença marcante, aliás, é o que orienta os estudos de Eduardo Ritter em *A tribo jornalística de Erico Verissimo* (2016), obra procedente do projeto de pesquisa acadêmico que contabilizou, mais precisamente, vinte e três personagens jornalistas criados por Erico, que não apenas os inseriu em suas obras, mas também lhes deu importância nos contextos sociais de suas narrativas. Desse modo, esses atores revestem temas configurando duras críticas aos maus profissionais desse ramo, como se pode ver em *O Senhor Embaixador*, (1985, [1965], p. 14) quando o interlocutor Godkin enuncia:

---

<sup>28</sup> VERISSIMO, Erico. *In*: Conhecendo Museus. Disponível em: <https://youtu.be/Bqzw6Ozo6EM> Acesso em: 29 de dez. 2020.

‘O jovem orador disse que sou um símbolo. . . , Mas símbolo de quê? Talvez dum tipo de jornalismo em processo de liquidação. Pertença a uma era em que os correspondentes escreviam sobre os acontecimentos. Vocês os modernos querem competir com Deus Nosso Senhor. Não só procuram dar hoje as notícias de amanhã como também se avocam o direito de, na falta de notícias, criarem acontecimentos para depois escreverem sobre eles!’.

Afirmações como essa, enunciada pelo ator jornalista William Bill Godkin, introduzem questões éticas e tornam a obra do escritor cruz-altense significativa e atual, podendo considerar, desse modo, uma forma de alerta à necessidade de se combaterem as notícias falsas, popularmente reconhecidas como *fake news*, problema social contemporâneo de múltiplas dimensões.

As reflexões provocadas pelas obras de Erico são diversas e envolvem diferentes problemas sociais, o que conserva certa atualidade em boa parte delas, sendo o autor lembrado como um dos mais populares escritores do século XX, que, nas palavras de Donizeth Santos (2014, p. 332),

surgiu como escritor no período entre guerras, e, dessa forma, a sua literatura reflete os dilemas enfrentados pelos escritores do mundo todo num período cindido pelas oposições capitalismo x comunismo, socialismo x fascismo, arte x vida, beleza x verdade e contemplação x participação, que resultaram no surgimento de uma literatura engajada nos Estados Unidos, Europa e América Latina. Assim, a sua escolha por uma literatura de abordagem social, ou seja, engajada, é a sua opção diante de tais dilemas.

Após um longo caminho de produções romanescas urbanas e históricas, algumas como “*O Continente*, considerado por grandes críticos brasileiros como obra-prima, que o professor alemão Sieben constatou, numa pesquisa, ter sido o livro latino-americano mais vendido na Alemanha, de 1945 até hoje, alcançando uma tiragem de 320 000 exemplares”<sup>29</sup>, Erico se dedica um pouco mais a uma literatura comprometida com os problemas humanos e sociais, envolvendo questões políticas, éticas, existenciais e muita humanidade em suas produções. Chaves (1976, p. 80) pondera que Erico Verissimo produziu romances realistas:

no sentido do seu apreço pela fidelidade ao real, pelo detalhismo descritivo, mas o é também devido à fórmula empregada na gênese das personagens e na explicação do seu destino onde importam sobremaneira os antecedentes, as raízes sociais, a função que desempenham na coletividade, os fatores hereditários.[...] Essa filiação cultural explica em grande parte o fato que, à medida que se ampliou sua capacidade de erguer personagens de carne e

<sup>29</sup> ANDRADE, Jorge. In: CHAVES, Flávio Loureiro (org.) *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*. Porto Alegre: Globo, 1972, p. 2.

osso, ampliou-se igualmente a percepção do mecanismo social, prevalecendo o esforço para visualizá-lo numa interação que vai da constatação à crítica e desta à reflexão histórica capaz de revelar ao leitor a sua condição de herdeiro necessário do passado, de cidadão do mundo.

Os vários estudiosos da fortuna crítica de Erico Verissimo, Chaves, Bordini, Ritter, Vellinho, Pott e Silva, entre outros, contribuem para que tanto os registros sobre a vida do autor, como também sobre suas produções literárias sejam conhecidos e reconhecidos dentro e fora do âmbito dos estudos acadêmicos e literários. Isso fornece um incentivo ao desenvolvimento da pesquisa, sob o olhar de diferentes teorias, dentre elas, a semiótica de linha discursiva, que analisa o texto observando a riqueza de suas construções languageiras em busca da significação e da produção do(s) significado(s) e sentido(s) do texto.

Isto posto e, adentrando no foco literário desta tese, no próximo subitem, apresentam-se informações mais específicas acerca dos romances políticos verissiano – *O Senhor Embaixador* (1965), *O prisioneiro* (1967) e *Incidente em Antares* (1971) –, bem como algumas concepções sobre os termos *poder* e *política*, considerados, dentro das análises pretendidas nesta pesquisa, relevantes para o entendimento de como o(s) sentido(s) e a significação do texto são construídos.

### 3.2 Verissimo e sua trilogia política

Os romances de cunho político de Erico Verissimo marcam não apenas outra fase<sup>30</sup> das produções do autor, mas também reforçam, no cenário nacional da época e atual, o papel da literatura enquanto instrumento de formação intelectual, social e política do ser humano. Cientes desse papel e dada a importância de tais obras que compõem a fortuna literária do autor cruz-altense, anotam-se, nesta seção, algumas informações e conhecimentos relacionados a aspectos diversos a respeito delas, de contedústicos a físicos e tipográficos, como a divisão em partes, em capítulos, ou ainda se a narrativa não apresenta divisões, além de algumas particularidades sobre o lançamento e as respectivas edições utilizadas para esta pesquisa.

Esclarece-se que as edições dos romances utilizados para este estudo são: *O Senhor Embaixador* (1985 [1965]), publicado pela editora Abril S. A. Cultural, sob licença da Editora Globo S. A., de Porto alegre; duas edições do romance *O prisioneiro*

---

<sup>30</sup> Termo utilizado pelo professor Henrique Madeira. *In*: Conhecendo Museus - Ep. 06: MUSEU ERICO VERISSIMO/ *Youtube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bqzw6Ozo6EM> Acesso em: 30 de set. 2021. Min.: 14:23

(1967), sendo uma relacionada a quarta impressão da 1ª edição, de 1973, da Editora Globo, e a outra, impressa pela Editora PARMA LTDA e publicada pela editora Rio Gráfica, em 1987, também sob licença da Editora Globo S. A.; e a 10ª impressão da 1ª edição de *Incidente em Antares* (1974 [1971]), publicada pela Editora Globo.

O primeiro romance, *O Senhor Embaixador* (1985 [1965]), compreende 49 capítulos, identificados por números cardinais, sequenciados e agrupados em quatro partes, totalizando 448 páginas. *O prisioneiro* (1987 [1967]) não apresenta divisão capitular, porém, notam-se espaços maiores entre alguns parágrafos que se supõe tratar-se de uma divisão entre capítulos, reunindo 171 páginas. Por fim, as 485 páginas de *Incidente em Antares* (1974 [1971]) integram as duas partes que compõem o romance, sendo seus capítulos organizados em uma sequência de algarismos romanos, atingindo o total de 79 (LXXIX), da primeira parte, intitulada como “Antares”, e 102 (CII), referentes à segunda parte, “O incidente”.

Vale observar que as edições utilizadas seguem os respectivos textos originais, sendo editadas e publicadas de acordo com normas gramaticais vigentes na época, justificadas pela reforma ortográfica datada de 1971. Isso significa que os textos e, conseqüentemente, os fragmentos que ilustram as análises podem conter palavras como “êstes, êsses, comêço, dêsses, trôco, idéia” (VERISSIMO, 1974, p. 2), entre outras que, atualmente, são grafadas de forma diferente, conforme o novo acordo ortográfico que entrou em vigor em 2009.

A divisão da produção literária de Erico Verissimo é observada em categorias distintas – urbana, histórica e política – e exhibe, além da versatilidade do autor, o amadurecimento de sua escrita que, especialmente em *Incidente em Antares* (1971), aborda questões sociopolíticas, econômicas e culturais, com profundas reflexões sobre as contradições humanas e as mazelas sociais.

O primeiro romance político, *O Senhor Embaixador* (1965), foi escrito logo após a aclamada trilogia de *O Tempo e o Vento*, série literária de romances históricos dividida em *O Continente* (1949), *O Retrato* (1951) e *O Arquipélago* (1961), inaugurando a nova fase de produções consideradas de resistência do autor cruz-altense, “agnóstico e avesso aos totalitarismos de esquerda e de direita” (VERISSIMO, 1987, p. 5). Em sua autobiografia, *Solo de Clarineta: memórias*, (1995

[1976]<sup>31</sup>, p. 62-63), o autor afirma que ao produzir o romance *O Senhor Embaixador* (1965) pôde:

estudar a estrutura política, econômica e social dessas republiquetas da América Central e do Sul e suas relações com o irmão maior e mais rico, os Estados Unidos. O romance se prestaria também para mexer com um problema que sempre me preocupou: a participação do intelectual na política militante e, mais especificamente, numa revolução de caráter violento [...]

As declarações de Erico Verissimo, em *Solo de Clarineta: memórias* (1995 [1976]), ratificam o que se observa nesse romance, ambientado em uma ilha fictícia do mar caribenho, que rendeu ao autor o Prêmio Jabuti, em 1966, um dos maiores e mais tradicionais prêmios literários do Brasil.

Erico Verissimo (1995, p. 61) revela que, ao imaginar o espaço para a narrativa de *O Senhor Embaixador*, passou um bom tempo analisando a composição estrutural de um lugar que pudesse compreender seus anseios, “estudando diversas regiões da América Central e do Caribe — fauna, flora, história, geologia — para poder criar no meu espírito, com verdade, a minha república”. Chegou a desenhar um mapa localizando a pequena ilha fictícia de sua obra entre Honduras, Guatemala e Cuba:

---

<sup>31</sup> O segundo volume de *Solo de Clarineta: memórias* (1995 [1976]) foi organizado e publicado após a morte de Erico Verissimo, em 1975, por Flávio Loureiro Chaves.



Hermoso, “320.000”; plantações e cultivos de cada lugar dentro da ilha, entre outras informações que, sob o viés semiótico discursivo, buscam ancorar o texto em um simulacro da realidade.

O segundo romance político de Erico Verissimo, *O prisioneiro* (1967), é uma obra que tem como pano de fundo a intervenção americana no Vietnã, mesmo não sendo apontado qualquer nome de cidade ou país que possa ser reconhecido como sendo (d)aquele lugar, o que contribuiu para evitar possíveis incidentes diplomáticos no mundo real, há muitas construções figurativas que denotam particularidades próprias daquela região. Um romance “que me doeu escrever”, escreveu o próprio autor aos netos, na folha de dedicatória, antecipando aquilo que mais tarde, no desenrolar da narrativa, irremediavelmente, os enunciatários do texto viriam a comprovar com as descrições dos horrores provocados pelos conflitos bélicos. O inconformismo das injustificáveis guerras, que ceifam a vida de tantos inocentes, é um dos sentimentos revelado pelo autor na quarta capa da edição de 1970:

Por quê? Em nome de quê ou de quem? É estúpido e criminoso arrancar um rapaz do convívio da família, da comunidade ou da universidade para atirá-lo numa guerra sórdida e insensata, em nome de mitos ou de fantasias geopolíticas. O otimista, um dos alegres inquilinos do meu ser, reagiu: Não seja mórbido! Daqui a nove anos, quando teu neto estiver em idade militar, esses problemas todos estarão resolvidos... Mas o pessimista que habita o meu sótão interior, replicou: Era exatamente isso que se dizia em 1950, durante a campanha da Coreia... Um ano mais tarde, já no Brasil, eu entregava à Editora Globo os originais de *O prisioneiro*, espécie de parábola moderna em torno de alguns aspectos da estupidez humana, como a guerra e o ódio racial, bem como um comentário à margem das muitas prisões do homem, como peça da Grande Engrenagem. [...] Compreendi, há muito, que não podia continuar sentado à sombra duma árvore, silencioso e omissivo, vendo e sentindo o mundo e as dores de seu tempo através apenas de notícias de jornal (VERISSIMO, 1970 [1967]).

*O prisioneiro* (1967) constitui-se como uma obra que transcende seu tempo em razão de uma gama de temas patentes ainda na contemporaneidade. Em uma comparação com o personagem central da novela *Noite* (1954), Chaves considera o ator figurativizado como tenente, de *O prisioneiro* (1967), como um sucessor do Desconhecido, de *Noite* (1954), representando uma espécie de “Horror Moderno”, em que a “violência e a impotência dos homens transformados em número, que perderam a ‘linguagem’ e já não têm um passado; ele já não luta pela ideia de liberdade porque, fruto da civilização onde o humano se degradou, nunca a possuiu” (CHAVES, 1976, p. 119). Dentre as três obras dessa fase do escritor, *O prisioneiro* é a única que não traz um personagem jornalista, presença constante em boa parte do vasto leque de

produções literárias do autor sul-rio-grandense. De acordo com Eduardo Ritter, responsável pela obra *A tribo jornalística de Erico Verissimo* (2016), como se antecipou, o número de personagens jornalistas totaliza vinte e três, sendo que dois destes são figurativizados em *O Senhor Embaixador* (1965) e *Incidente em Antares* (1971), Bill Godkin e Lucas Faia, respectivamente.

As produções de cunho político de Erico Verissimo são caracterizadas como uma espécie de realismo fantástico, uma mistura de ficção com elementos da realidade. Na obra *Incidente em Antares* (1971), por exemplo, essa mistura de ficção e realidade é bem mais perceptível, o que rende uma afirmação de Erico observada na primeira aba da versão impressa em 1974: “as personagens e localidades imaginárias aparecem disfarçadas sob nomes fictícios, ao passo que as pessoas e os lugares que na realidade existem ou existiram são designados pelos seus nomes verdadeiros”.

O produto dessa mistura, nas palavras de José Otávio Bertaso, é considerado “extraordinariamente envolvente e de forte cunho político, quase que explosivo para os padrões da época” (1993, p. 35). Bertaso, filho mais velho de Henrique Bertaso e editor da Editora Globo de Porto Alegre, afirma que sabendo tratar-se de uma obra com teor político, escrita em pleno governo militar, período em que vigorava a Lei de Imprensa (Lei 5.250), temeu publicá-la. No entanto, promoveu, apoiado por colaboradores da editora de seu pai, o lançamento da obra com um cartaz “mostrando o fac-símile da capa em tamanho natural sobre fundo negro e encimado pela frase: ‘Num país totalitário, este livro seria proibido’ (*Ibid.*, p. 35). A frase ambígua e provocativa atingiu o objetivo desejado e promoveu, com grande propaganda, a obra em questão.

Além disso, Bordini (2006, p. 278)<sup>32</sup> relata que “os dirigentes do Terceiro Exército se deram conta de que não lhes convinha desafiar o prestígio público de Verissimo e da própria família Bertaso, altamente reputada nos círculos políticos do Estado”. *Incidente em Antares* foi adotado pela Academia Militar de Agulhas Negras e alcançou expressivas tiragens, mais precisamente “10 000 exemplares”<sup>33</sup>. Um romance caracterizado por certo realismo-fantástico ou, conforme assinalam estudos do argentino Jaime Alazraki, referenciados no artigo de Alejo Carpentier, pelo

---

<sup>32</sup> BORDINI, M. da G. *Incidente em Antares: a circulação da literatura em tempos difíceis*. Revista USP, [S. l.], n. 68, p. 274-281, 2006. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i68p274-281. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13499> Acesso em: 7 jul. 2021.

<sup>33</sup> ANDRADE, Jorge. In: CHAVES, Flávio Loureiro (org.) *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*. Porto Alegre: Globo, 1972, p. 8.

“neofantástico”. Esse novo gênero é compreendido pelos estudiosos como uma atualização do gênero fantástico, calcada no contexto latinoamericano. Com base nas reflexões propostas por Alazraki, Carpentier (*apud* Barzotto, no prelo, s/p)<sup>34</sup> afirma que

o neofantástico quebra com, ao mesmo tempo em que amplia, o fantástico tradicional europeu no sentido de colocar o gênero diante do caos da atualidade urbana e tecnológica, já que visa se sobrepor à barreira imposta pela razão, sempre ligada às convenções sociais e culturais. Trata-se de ‘subverter’ o real e, assim, lograr perceber a realidade por detrás das máscaras sociais, as quais ocultariam a ‘verdadeira realidade’.

Carpentier (*idem*, *ibidem*) avança em suas considerações, esclarecendo que o “neofantástico” diverge do fantástico tradicional, visto que “no neofantástico o episódio insólito não se isola do cotidiano, pois o cenário é, por vezes, caótico e a prosa se apresenta mais elaborada no sentido de confundir a percepção do leitor para a confluência do homem e do meio em que vive”. Diante de tais constatações, compreende-se que o romance *Incidente em Antares* (1971) apresenta características que o aproximam mais do gênero neofantástico.

Com uma linguagem repleta de ambivalências em que se contrapõem as virtudes e os pecados dos seres humanos. Muitas páginas são marcadas por alegorias e simbolismos, nas quais estão também alguns regionalismos, além de termos coloquiais e eruditos da língua portuguesa, retratando, em sua maioria, a linha paradoxal entre história x ficção, o que permite ratificar o papel comprometido de Erico com a literatura, e desta com as várias funções que a ela compete: catártica, estética, cognitiva, lúdica e político-social.

A inspiração do autor para esse romance, segundo Ritter (2016, p. 89-90), veio de um acontecimento no México, onde Erico esteve em 1953:

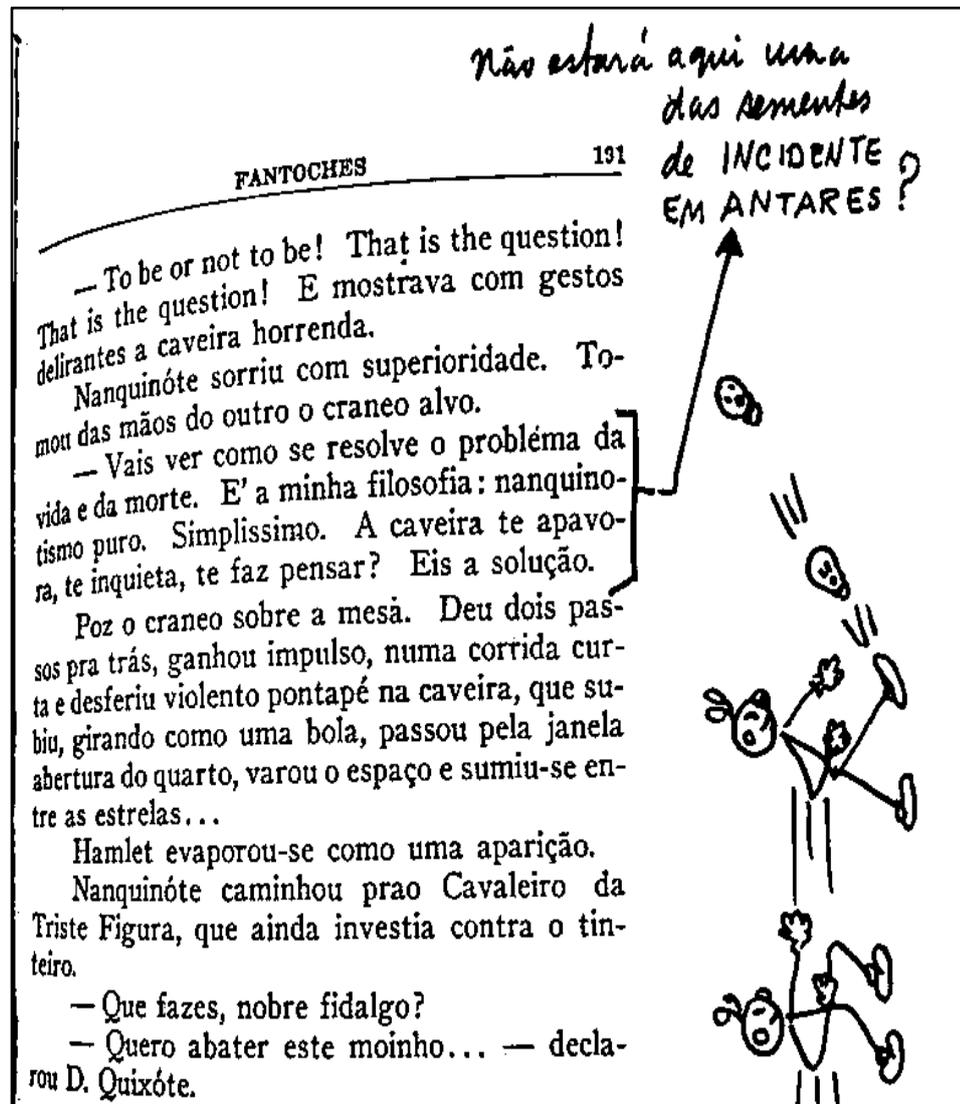
A visita que o escritor realizou a um cemitério da cidade mexicana de Guanajuato, descrita muito antes no livro México [...] serviu de inspiração para que ele criasse essa que é uma das mais famosas do autor gaúcho. O cemitério era o principal ponto turístico daquela cidade e era conhecido por possuir múmias, que poderiam ser apreciadas por qualquer visitante. [...] as tais múmias eram corpos não tão antigos, muitos deles mortos havia menos de dez anos. O funcionário do cemitério lhe explicou então que aqueles cadáveres iam para lá quando os parentes dos defuntos não tinham dinheiro para enterrar seus mortos em sepulturas normais.

---

<sup>34</sup> BARZOTTO, Leoné Astride. **Fantástico & Neofantástico** - Realismo Mágico & Real Maravilhoso: uma conversa. (Arquivo cedido pela autora).

Além disso, outro fato relacionado à inspiração verissiana na produção de *Incidente em Antares* (1971) é relatado por Pott e Silva (2020, p. 297), quando os pesquisadores perceberam em *Nanquinote* – um dos contos da edição de *Fantoches* (1972), uma referência à *Incidente em Antares* (1971):

Figura 12. Imagem extraída dos manuscritos de *Fantoches*



(VERISSIMO, 1997 [1972], p. 191)

De acordo com a figura 12, a alusão à obra *Incidente em Antares* (1971), percebida pelo hipertexto<sup>35</sup>: “Não estará aqui uma das sementes de INCIDENTE EM ANTARES?”, é, dentre tantas outras referências, exemplo dos monólogos do autor ao

<sup>35</sup> Texto ou conjunto de textos cuja organização permite a escolha de diversos caminhos de leitura por meio de remissões que os vinculam a outros textos ou blocos de texto. Disponível em: <https://aulete.com.br/hipertexto> Acesso em: 17 de out. 2022

analisar suas próprias produções. Ademais, observam-se, em outras ilustrações, referências relacionadas a obras de Shakespeare, Cervantes, Monteiro Lobato, entre outros escritores que parecem ter abastecido as leituras de Verissimo, alimentando sua imaginação e criatividade. Estas, reveladas por diferentes linguagens, enriquecem os diálogos estabelecidos por suas obras, possibilitando a ampliação das conexões estabelecidas entre texto e leitor.

As temáticas abordadas nas obras verissianas, especialmente em *O Senhor Embaixador* (1965), *O prisioneiro* (1967) e *Incidente em Antares* (1971), tratam de questões envolvendo diversos problemas de ordem humana e social. Nessa trilogia, observam-se, principalmente, questões que versam sobre temas de natureza política, figurativizados por elementos actoriais, temporais e espaciais, examinados no nível discursivo, conforme o percurso gerativo do sentido.

Considerando-se tais questões, recorre-se a conceitos estabelecidos em obras como o *Dicionário Caldas Aulete* (versão @aulete digital), o *Dicionário de política* (1998), de Bobbio *et al*, e a obra *Política* (2007), de Aristóteles, para, posteriormente, amparar as análises pretendidas nesta pesquisa que busca examinar os elementos responsáveis pela tematização e a figurativização do texto. Assim, destacam-se os primeiros conceitos atribuídos aos termos *poder* e *política*, conferidos no *Dicionário Caldas Aulete* – versão @aulete digital:

- (po.der)<sup>36</sup>**
1. Estar apto, ter competência para [td.: *Só um electricista pode instalar esse disjuntor: Nem todo engenheiro pode ensinar matemática*]
  2. Ter condições físicas ou morais para
  3. Ter permissão para [td.: *Ele está fraco, ainda não pode andar: À noite, poderemos ver o cometa a olho nu*]
  4. Ter poder ou autoridade para [td.: *Posso comer mais gelatina? A partir desse horário os caminhões não poderão trafegar pela ponte*]
  5. Ter a faculdade ou a possibilidade de [td.: *A escola não pode exigir isso de nenhum aluno*]
  6. Ter ocasião ou oportunidade de [td.: *Não puderam entrar no clube: Esses animais podem sobreviver em baixíssimas temperaturas*]
  7. Ser provável [td.: *Não podemos sair agora; está chovendo muito*]
  8. Ter o direito de, razão ou motivo para [td.: *A esta hora as crianças podem estar com fome: Não me aproximei do portão, porque o cachorro podia me estranhar*]
  9. Ter força ou capacidade para suportar [td.: *Podia considerar-se o melhor jogador do time*]
  10. Ter domínio sobre controlar, suportar [tr. + com: *Nenhum peão pode com esse cavalo: Quem é que pode com esse barulho infernal?*]
  11. Ser possível ou permitido [int.: *Ele é o manda-chuva aqui, diz o que pode e o que não pode*] sm.

<sup>36</sup> Disponível em: <https://aulete.com.br/poder> Acesso em: 8 de jun. 2021.

12. Governo (poder constitucional)  
 13. Posição de mando, de direção (o poder de um dirigente); AUTORIDADE  
 14. Habilidade, facilidade (para fazer algo); CAPACIDADE: *Ela tem o poder de me tirar do sério*  
 15. Domínio, influência: *Ele exerce muito poder sobre os colegas*  
 16. Posse: *O livro está em poder da moça*  
 17. Capacidade de produzir certo efeito; VIRTUDE: *O poder de cura de certas plantas*  
 18. Força, potência, vigor  
 19. Domínio que se exerce sobre alguma coisa  
 20. Recurso pelo qual se supera um obstáculo, uma dificuldade  
 21. Caráter de quem tem aptidão, capacidade  
 22. Quantidade considerável sm pl.  
 23. Conjunto de permissões, de licenças, que se recebe para agir em nome de quem autoriza tais permissões e licenças; DELEGAÇÃO; PROCURAÇÃO [...] (Grifos do autor)

Figura 13 – Palavras relacionadas a “Poder”



- (**po. lí. ti. ca**)<sup>37</sup> sf. 1. Arte e ciência da organização e administração de um Estado, uma sociedade, uma instituição etc.  
 2. O conjunto de fatos, processos, conceitos, instituições etc. que envolvem e regem a sociedade, o Estado e suas instituições, e o relacionamento entre eles.  
 3. O gerenciamento de uma dessas instituições ou do conjunto delas.  
 4. O conjunto de conceitos e a prática que orientam uma determinada forma, pré-escolhida, desse gerenciamento: *O banco adotou uma nova política para empréstimos.*  
 5. Fig. Habilidade para negociar e harmonizar interesses diferentes: *Será preciso uma boa dose de política para conciliar as partes.*  
 6. Habilidade de conduzir ou influenciar o governo pela organização partidária, opinião pública, conquista do eleitorado etc.  
 7. Atuação na disputa de cargos de governo ou nas relações partidárias.

<sup>37</sup> Disponível em: <https://aulete.com.br/pol%C3%ADtica> Acesso em: 8 de jun. 2021.

8. Conjunto de princípios e opiniões de uma pessoa que constituem uma posição ideológica.

9. Fig. Esperteza, astúcia para obter alguma coisa: *Conduziu o negócio com muita política.*

[F.: Do lat. tard. *política*, do gr. *politiké (téchnē)*.] [...]

(Grifos do autor)

Figura 14 – Palavras relacionadas à “Política”



As acepções dos termos *poder* e *política*, apresentadas pelo dicionário @aulete digital contêm explicações que buscam ilustrar as várias formas de uso desses termos em diferentes contextos, considerando, assim, o sentido denotativo e/ou conotativo alcançados por eles. Além disso, a versão @aulete digital apresenta para os consulentes um eixo de relações possíveis acerca dos sentidos análogos estabelecidos pelos termos, podendo, conforme a pesquisa, ser explorado como uma espécie de sinônimo para essas lexias. Diante disso, as palavras “Autoridade”, “Astúcia”, “Cortesia” e “Conduta” ligam-se ao termo *política*, considerando questões ligadas às acepções que esse termo contempla no dicionário.

Noutro dicionário mais específicos de termos políticos, o *Dicionário de Política* (1998), de Norberto Bobbio, Nicola Matteucci e Gianfranco Pasquino, as explicações sobre as palavras poder e política são esclarecidas conforme concepções inerentes ao universo do discurso político. Na introdução dos respectivos dicionários, os autores advertem sobre a ambiguidade da linguagem política, considerando que a variedade de significados:

depende, tanto do fato de muitos termos terem passado por longa série de mutações históricas — alguns termos fundamentais, tais como ‘democracia’, ‘aristocracia’, ‘déspota’ e ‘política’, foram-nos legados por escritores gregos —, como da circunstância de não existir até hoje uma ciência política tão rigorosa que tenha conseguido determinar e impor, de modo unívoco e universalmente aceito, o significado dos termos habitualmente mais

utilizados. A maior parte destes termos é derivada da linguagem comum e conserva a fluidez e a incerteza dos confins<sup>38</sup>.

À luz do entendimento propiciado por Bobbio (em Bobbio *et al.*, 1998), busca-se conceituar as palavras que integram os discursos políticos, considerando, em alguns casos, a evolução histórica dos significados dos termos e as concepções de grandes pensadores como Aristóteles, Maquiavel, Thomas Hobbes, Max Weber e outros. Assim, o conceito do termo *poder* é, primeiramente, apresentado de acordo com uma ideia mais geral, considerando a “capacidade ou a possibilidade de agir, de produzir efeitos”. Em seguida, em uma concepção que o distingue entre o “Poder do homem sobre o homem”, fruto de uma ação ou da determinação desta no outro, e o “Poder sobre a natureza ou sobre as coisas inanimadas”. Os autores prosseguem argumentando sobre a noção de poder como fenômeno individual, quando uma pessoa, por exemplo, controla seus impulsos; e poder como fenômeno social, subentendido na relação entre indivíduos, estabelecida conforme uma esfera “triádica”, incluindo, assim, pessoas que comandam, pessoas comandadas e as esferas onde isso se realiza. O modo como o poder é exercido dentro dessa relação triádica vai “da persuasão à manipulação, da ameaça de uma punição à promessa de uma recompensa” (*Ibid.*, p. 933-938).

Os diferentes modos de se exercer o poder, examinado pelos autores, são percebidos nas distintas esferas sociais, sendo a esfera política a mais rica em exemplos e o “campo em que o Poder ganha seu papel mais crucial” (*Ibid.*, p. 940), papel este subentendido no ato de um sujeito influenciar, determinar, condicionar ou impor sua vontade a outrem, independente da sua anuência.

Na esteira desse raciocínio, observa-se que os conceitos de poder e política estão intrinsicamente ligados e, portanto, as concepções do termo *política* incluem, muitas vezes, os conceitos de “Poder”, visto que a política é “arte ou ciência do Governo” (*Ibid.*, p. 954), compreendendo uma prática humana que retrata a busca pelo poder ou o exercício dele. Este exercício é observado de duas formas: na ação do homem sobre si mesmo e/ou sobre as coisas, sendo manipulador ou proprietário delas; ou na ação do homem sobre seu semelhante, determinando seu comportamento.

---

<sup>38</sup> BOBBIO, Norberto, MATTEUCCI, Nicola & PASQUINO, Gianfranco (Editores). Dicionário de Política. 11ª Edição. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998. p. 8.

Segundo Bobbio *et al* (*Ibid.*, p. 955), na relação do “homem sobre o homem” o uso do poder se justifica de diferentes formas, sendo as principais aquelas observadas como o poder paterno, exercido em benefício ou “interesse dos filhos; o despótico, pelo interesse do senhor; o político, pelo interesse de quem governa e de quem é governado, o que ocorre apenas nas formas corretas de Governo, pois, nas viciadas, o característico é que o poder seja exercido em benefício dos governantes. Assim, os responsáveis pelo *Dicionário de Política* (1998, p. 955) identificam formas distintas de se exercer o poder, as quais se sustentam, majoritariamente, no “poder econômico”, no “poder ideológico” e no “poder político”:

O primeiro é o que se vale da posse de certos bens, necessários ou considerados como tais, numa situação de escassez, para induzir aqueles que não os possuem a manter um certo comportamento, consistente sobretudo na realização de um certo tipo de trabalho [...] O poder ideológico se baseia na influência que as ideias formuladas de um certo modo, expressas em certas circunstâncias, por uma pessoa investida de certa autoridade e difundidas mediante certos processos, exercem sobre a conduta dos consociados [...] o poder político se baseia na posse dos instrumentos mediante os quais se exerce a força física (as armas de toda a espécie e potência): é o poder coator no sentido mais estrito da palavra.

Os meios pelos quais se exerce o poder são compreendidos dentro da esfera política e, doutro modo, são resumidos como formas de se dividir a sociedade “em ricos e pobres [...], em sábios e ignorantes [...], em fortes e fracos”, com base no poder político, entendido, “genericamente, em superiores e inferiores” (*Ibid.*, p. 955). As concepções de Bobbio (em Bobbio *et al.*, 1998) sobre os termos *poder* e *política* são amplas e, como mencionadas, aludem a reflexões de outros pensadores que se debruçaram sobre a temática, tendo em vista sua relação com o universo do discurso político.

Além dos conceitos e definições observadas nos respectivos dicionários, Caldas Aulete (versão @aulete digital) e Bobbio *et al* (1998), é válido lembrar que o termo, *política* do grego “politikos”, designava o cidadão que vivia na “pólis”, cidade-estado. Viver na cidade compreende viver próximo a outros seres da mesma espécie, e isso requer regras de convivência, o que implica a primeira acepção de Aulete para política como “arte e a ciência da organização”, uma necessidade do homem, definido por Aristóteles como “um ser político e está em sua natureza o viver em sociedade” (1991, p. 212). Um ser que busca conviver e, para tanto, precisa orquestrar uma série de sentimentos que, por sua vez, regem ações, compreendendo

prazeres, obrigações, responsabilidades e, principalmente, o exercício do poder. Este último envolve um conjunto de relações acentuadamente assimétricas ou minimamente assimétricas, própria da vida em sociedade, as quais o Estado busca organizar.

Também vale considerar, com vistas a salientar a importância das relações estabelecidas entre o termo *poder* e demais concepções intrínsecas a ele, aquela compreendida no significado e sentido da palavra *manipulação*, não exibida na imagem do eixo de relações possíveis e análogas do termo *poder*, apresentado por Aulete (versão @aulete digital), mas com vasta inscrição apontada por Bobbio *et al*, no *Dicionário de política* (1998).

Bobbio *et al* esclarecem que o emprego do termo *manipulação* tem sua origem na ideia que compreende as “intervenções do homem na natureza, em que se manuseiam ou tratam fisicamente determinadas substâncias naturais com o objetivo de lhes alterar a forma” (1998, p. 727). Todavia, em se tratando das relações sociais e políticas, ainda que análogo ao significado original, manipulação:

indica uma série de relações que se distinguem por uma acentuada diferença entre o caráter ativo e intencional da ação do manipulador, que visa transformar o comportamento do manipulado, e o caráter passivo e inconsciente do comportamento deste. O manipulador trata o manipulado como se fosse uma coisa: maneja, dirige, molda as suas crenças e/ou os seus comportamentos, sem contar com o seu consentimento ou sua vontade consciente. O manipulado, por sua vez, ignora ser objeto de Manipulação: acredita que adota o comportamento que ele mesmo escolheu, quando, na realidade, a sua escolha é guiada, de modo oculto, pelo manipulador. Na esfera social e política, a Manipulação pode ser definida, em geral, salvo uma exceção [...], como uma das espécies do PODER (V.), definido, por sua vez, como determinação intencional ou interessada do comportamento alheio. *A Manipulação é uma relação em que A determina um certo comportamento de B, sem que, ao mesmo tempo, A solicite abertamente esse comportamento a B, mas antes esconda sua intenção de obtê-lo (ou então a natureza da sua ação para o conseguir), e sem que por outro lado, B note que o seu comportamento é querido por A (ou então que é provocado pela intervenção de A), mas antes acredite que é ele que o escolhe livremente (ou mediante uma decisão consciente)*. (BOBBIO *et al*, p. 727, grifos dos autores)

Os autores ainda explicam que a “Manipulação social” pode ser exercida de duas formas consideradas genéricas, sendo uma pautada nas crenças e ações dos homens e outra, no sujeito manipulador que age sobre “a estrutura das motivações”, condicionando o sujeito manipulado a determinadas ações e/ou crenças. Com base em tais ideias, coloca-se em relevo a reflexão de que “Toda a opinião, todo o

comportamento humano, que não seja puramente instintivo, é guiado e/ou justificado pelos conhecimentos e juízos de valor do sujeito acerca do ambiente percebido como relevante para a opinião ou para a ação” (*Ibid.*, p. 728).

Prosseguem os autores discorrendo sobre outras esferas de manipulação, denominadas como manipulação da informação, manipulação psicológica e manipulação física. O primeiro tipo está ligado à informação que é suprimida e/ou distorcida pelo manipulador, incorrendo, assim, em uma mentira. Na atualidade, o estrangeirismo *fake news*, cuja tradução se dá em “notícias falsas”, ilustra a artimanha utilizada nesse tipo de manipulação. Sobre a manipulação da informação, atenta-se ainda para a forma com que ela:

pode atuar não só limitando a informação, mas também fornecendo-a em excesso. A emissão incessante de grande número de informações e de interpretações diversas, total ou parcialmente contraditórias, pode saturar a capacidade de recepção e de avaliação do destinatário das mensagens e levá-lo a uma atitude defensiva de indiferença e de refúgio numa esfera de interesses mais em confronto. Este efeito foi posto em evidência especialmente nas pesquisas sobre os meios de comunicação de massa. Mas uma técnica nada diferente é usada com frequência nas assembleias e comitês políticos, quando um líder deixa primeiro que os seus sequazes se sintam desorientados com o excesso de documentos ou de informações, que não conseguem resolver apesar do empenho e ardor da discussão, para depois apresentar uma interpretação simples dos fatos e uma proposta de ação também simples, aceitas com prontidão e alívio. (*Ibid.*, p. 730)

Além disso, a manipulação da informação utiliza artifícios retóricos discursivos que visam a persuadir o público-alvo, valendo-se de escolhas estilísticas que, de modo tácito, mitigam fatos depreciativos como “em certos usos do eufemismo (“países em vias de desenvolvimento” em vez de “países subdesenvolvidos”), [...], das qualificações (“Ministério da Defesa” em vez de “Ministério da Guerra”), da metáfora, da interrogação retórica, etc” (*Ibid.*, p. 730).

O segundo tipo de manipulação, a psicológica, busca persuadir o sujeito passivo valendo-se de “instrumentos simbólicos” para atingir seu fim que se justifica em moldar a mente vulnerável do sujeito passivo. Assim, o manipulador busca explorar o que entende como fraquezas do sujeito manipulado, associando o

conveniente símbolo-chave e/ou a imagem-chave ao objeto social para que se quer canalizar o impulso emotivo (um produto a adquirir, um chefe político a estimar e obedecer, uma nação estrangeira a odiar e a combater) e a de repetir de forma incisiva e continuada essa associação, até que a ligação entre o objeto social e a emoção se torne automático nos indivíduos manipulados como um reflexo condicionado. (*Ibid.*, p. 731)

A manipulação física, terceiro tipo de manipulação, utiliza mecanismos da “neurofarmacologia (os chamados psicofármacos)” e/ou as combinações de “técnicas dos microaparelhos eletrônicos e da cirurgia cerebral” (*Ibid.*, p. 729) para modificar o estado físico, podendo ser considerada, de certa forma, na esfera da violência corporal, visto que age sobre o corpo, com ou sem a anuência do sujeito manipulado.

Dentre os três tipos de manipulação, tanto a psicológica como a da informação, busca-se captar a “atenção (consciente ou não) do sujeito passivo, até atingir e modificar eficazmente a sua vontade” (*Ibid.*, p. 732). Na avaliação dos autores, a manipulação é vista como:

um fenômeno unívoca e insofismavelmente negativo. Entre todas as formas de poder, é ela que acarreta mais grave condenação moral. Tem-se afirmado, por exemplo, que ela constitui ‘a face mais ignóbil do poder’ e ‘a forma mais inumana da violência’, ou que quem dela é vítima ‘é espoliado da alma’. Esta acentuadíssima conotação de valor pode reduzir-se a três afirmações fundamentais: a Manipulação é sempre um mal; nega radicalmente o valor do homem; é irresistível. (*Ibid.*, p. 728)

Os significados e sentidos contidos no termo *manipulação* são amplos e vêm ao encontro das questões relacionadas às manobras de distorção da realidade, utilizadas por aqueles que, investidos no poder, buscam moldar e/ou controlar seus subordinados ou quem, de algum modo, encontra-se na condição de submisso.

As analogias traçadas entre os diferentes tipos de manipulação e o termo *poder* realçam o conceito desse termo enquanto substantivo, considerando o fato de que ter o poder é ter autoridade sobre algo ou alguém, ou até mesmo, sobre seu próprio ser, na hipótese, por exemplo, de aceitar ou não ser manipulado. Já o *poder* como verbo é observado como auxiliar (poder comer, poder andar, poder votar...), embora, no conjunto da locução, semanticamente, seu sentido acabe por revelar uma relação de domínio sobre o verbo principal. A ausência dele é passível de, em alguns casos, inviabilizar a ação do verbo que auxilia, fenômeno observado, por exemplo, na quinta acepção apresentada por *Caldas Aulete* – versão @aulete digital, ilustrada com o enunciado: “A escola não pode exigir isso de nenhum aluno” (Grifos do autor). O uso do verbo *poder* também é observado, predominantemente, em locuções com verbos eufóricos, cujo efeito de sentido produz satisfação no sujeito que enuncia: poder realizar, poder viajar, poder comprar...

Não obstante, cabe ainda trazer para as reflexões a respeito dos termos *poder* e *política* as discussões encaminhadas por Fiorin, em seu artigo *Língua, Discurso e Política* (2009), no qual o autor reflete sobre os signos que compõem o título, observando um ponto em comum entre eles, a presença implícita do *poder* a sustentá-los. Avalia, então, o modo como a política é estruturada, praticada e conservada através do *poder* e, nessa linha de raciocínio, afirma que o *poder*:

não é uno, mas múltiplo. Ele não tem um lugar demarcado na tópica social, mas está por toda parte: nas instituições, no ensino, nas relações familiares, nos grupos de colegas, nos movimentos sociais, na arte, nos espetáculos, na imprensa... Por toda parte, há vozes autorizadas, chefes, igrejas, dogmas, excomunhões, sumos sacerdotes, pequenos ditadores, opressores... Ele não tem um tempo, mas perpassa toda a História. Assim, a política diz respeito ao poder, ou melhor, aos poderes. Isso permite incorporar à política não só o que está dentro do campo da aceitabilidade tradicional desse termo, mas também todas as relações de poder que se exercem na vida cotidiana. (*Ibid.* p. 148)

As reflexões propostas por Fiorin sobre os termos *política* e *poder* são amplas e podem, dentro do recorte feito pelo autor, serem examinadas por diferentes ângulos, importando a esta pesquisa as que ele desenvolve sob o tópico de: “a) a natureza intrinsecamente política da linguagem e de suas manifestações, as línguas; b) as relações de poder entre os discursos e sua dimensão política” (2009, p. 149).

A primeira conduz o pensamento dos leitores ao que já se afirmou na introdução deste estudo, alçando questões alicerçadas na natureza e na função da língua e da linguagem, sob o prisma de que a comunicação, por meio de diferentes códigos, é fundamental ao desenvolvimento da humanidade. Todavia, acrescenta-se a tais considerações o que explica Fiorin, amparado nas formulações propostas por linguistas como Saussure, Sapir-Whorf, entre outros, ao afirmar: “Nenhum falante pode escapar à organização e classificação dos dados estabelecidas por uma língua. O mundo é um fluxo caleidoscópico de impressões, que são organizadas pelo sistema linguístico.” (2009, p. 149). É nesse ponto que a relação entre *Língua* e *Poder* se estreita, podendo ser examinada sob a ótica do *poder* da Língua, um organismo concebido enquanto norma pré-estabelecida de um código verbal imposto aos falantes. A imposição estipulada por esse organismo, que categoriza e organiza a realidade, é analisada como uma das formas de manifestação do *poder*, o *poder* da Língua.

Considerando a possibilidade de um dialogismo a partir dessa observação sobre o caráter impositivo da Língua, lembra-se do *best-seller* *Marcelo, Marmelo, Martelo* (1976), de Ruth Rocha, uma obra que trata, de modo bem-humorado, das questões acerca da imposição praticada pela Língua ao determinar os modos com os quais os falantes devem referenciar as coisas do mundo. Na obra, questionando seus progenitores, um sujeito figurativizado como Marcelo, menino de pouca idade, busca compreender a relação existente entre o nome das coisas e suas respectivas formas. Assim, faz várias reflexões, afirmando que “as coisas deviam ter nome mais apropriado. Cadeira, por exemplo. Devia chamar sentador, não cadeira, que não quer dizer nada. E travesseiro? Devia chamar cabeceiro, lógico!” (ROCHA, 1976, p. 13).

A obra de Rocha exemplifica, de modo divertido e, ao mesmo tempo, reflexivo, as ponderações de Fiorin sobre o *poder* da Língua. O autor, nessa perspectiva e, coadunado à visão de Roland Barthes<sup>39</sup>, caracteriza a Língua como um instrumento fascista, que impõe aos falantes suas formas. Conseqüentemente, Fiorin (2009, p. 151) adverte que “só pode haver liberdade fora da linguagem e, ao mesmo tempo, ela é um lugar fechado, que não nos permite situarmo-nos no seu exterior”. A Língua consagra-se como “o lugar por excelência da inscrição do poder” (*Ibid.*, p. 151).

Contudo, observa-se que os falantes podem burlar o sistema, ou seja, enganar a condição fascista da Língua, utilizando seus signos com sentidos diferentes dos preconizados no(s) dicionário(s). Uma dessas possibilidades é seguir o exemplo de autores como Guimarães Rosa que “coloca em xeque as normas de formação de palavras em português, produzindo um deslocamento da morfologia do idioma” (*Ibid.*, p. 158). Outra, é levar em conta as possibilidades de situações discursivas que semiotizam o mundo e que ampliam o significado dos termos dentro do discurso, em virtude dos contextos e outros elementos que influenciam a produção de sentido.

Já refletindo sobre o segundo tópico, “as relações de poder entre os discursos e sua dimensão política”, Fiorin (*Ibid.*, p. 152-153) salienta formulações feitas em diferentes obras, de Barthes, Mikhail Bakhtin<sup>40</sup> e Carlos Alberto Faraco<sup>41</sup>, desenvolvendo o raciocínio de que os discursos estruturados nos textos envolvem diálogos intertextuais. Essa relação “dialógica” é “contraditória”, visto que os discursos

---

<sup>39</sup> BARTHES, Roland (1915-1980). Escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo francês.

<sup>40</sup> BAKHTIN, Mikhail (1895 – 1975). Filósofo e pensador russo que desenvolveu trabalhos linguísticos.

<sup>41</sup> FARACO, Carlos Alberto. Professor linguista brasileiro.

apresentam sempre pontos acordantes e discordantes de outros discursos, implícitos e/ou explícitos, nas suas formulações. Diante disso, Fiorin (2009, p. 253) interpreta o pensamento de Bakhtin, afirmando que:

não há uma neutralidade na circulação de vozes. Ao contrário, ela tem uma dimensão política. As vozes não circulam fora do exercício do poder; não se diz o que se quer, quando se quer, como se quer. Não se trata apenas da atuação do campo tradicional da política, ou seja, a esfera do Estado, estão em causa todas as relações de poder, que se exercem desde as relações do dia a dia até o exercício do poder do Estado. Não podemos dirigir-nos, com determinadas fórmulas empregadas na intimidade, a uma autoridade, a uma pessoa mais velha, a alguém a quem não conhecemos. Certos assuntos são tabus: alguns se admitem numa grande intimidade; outros não são tolerados em hipótese alguma, são até capitulados no Código Penal.

Resistir ao processo ditatorial das línguas e dos discursos institucionais é tentar preservar a “liberdade”, é procurar ser linguisticamente singular. A Língua e instituições sociais são percebidas como organismos centralizadores do poder. Assim sendo, rejeitam a “utopia bakhtiniana de resistência a qualquer processo centrípeto<sup>42</sup>”. O resultado disso, para o falante responsável pelo discurso, é, em muitas situações, o silenciamento. Este, objeto de reflexão de Orlandi, em *As formas do silêncio* (1995), pode ser orquestrado de diversas formas como exemplifica Fiorin (2009, p. 154), na censura, “uma das formas mais brutal e evidente de silenciamento”. No entanto, a censura, assim como a Língua, pode ser ludibriada, cabendo à literatura configurar-se em um ambiente seguro para que a enunciação denuncie o proibido, em uma instância inatingível e, por meio de figurativizações e simulacros, como se observa no romance *Incidente em Antares* (1971), de Erico Verissimo.

A propósito disso, Fiorin (*Ibid.*, p. 159) esclarece: “Por encenar a linguagem, ao contrário dos outros discursos [...], a literatura desvela um espaço discursivo, expondo suas contradições”. Com efeito, linguagem e discurso literário têm poder suficiente para combater as forças centrípetas de organismos impositivos.

As racionalizações apresentadas pelos diferentes autores sobre os conceitos e significados atribuídos aos termos *poder*, *política* e *manipulação* acompanham as reflexões e análises pretendidas nesta tese, cujas questões norteadoras envolvem um vasto leque de observações acerca das construções figurativas que recobrem os temas, especialmente os de natureza política, nos romances verissiano selecionados.

---

<sup>42</sup> força que impulsiona um objeto para o centro. Disponível em: [https://www.mprj.mp.br/documents/20184/1330165/Federalismo\\_e\\_Políticas\\_Publicas.pdf](https://www.mprj.mp.br/documents/20184/1330165/Federalismo_e_Políticas_Publicas.pdf) Acesso em: 27 de ago. 2022.

Em face das considerações apresentadas sobre os conceitos, reflexões e fatos relevantes relacionados às produções e publicações das obras *O Senhor Embaixador* (1965), *O prisioneiro* (1967) e *Incidente em Antares* (1971), bem como sobre as concepções e significados acerca dos termos *poder*, *política* e *manipulação*, o estudo concentra-se, na próxima seção, nas análises previstas para a pesquisa, com base na camada superficial e mais concreta do discurso, na qual estão distribuídos os elementos que conferem ilusões de sensorialidade ao texto e possibilitam a construção do(s) significado(s) e sentido(s) do texto.

## IV A PRODUÇÃO DE SENTIDOS NOS ROMANCES POLÍTICOS DE ERICO VERISSIMO

De modo geral, não é a observação de fenômenos raros e escondidos que só são apresentáveis por meio de experimentos que serve para a descoberta das mais importantes verdades, mas a observação daqueles fenômenos que são evidentes e acessíveis a todos. Por isso a tarefa não é ver o que ninguém viu ainda, mas pensar aquilo que ninguém pensou a respeito daquilo que todo mundo vê.<sup>43</sup>

A análise semiótica de textos, especialmente os literários, é realizada com base no modelo introduzido por Greimas, o percurso gerativo do sentido, compreendido em três níveis distintos, já abordados em capítulo anterior – “O modelo de análise da semiótica discursiva”. Dentre esses níveis, está aquele em que são observados os elementos responsáveis por uma concretização maior dos sentidos para os enunciatários, no qual se busca encontrar respostas para as questões norteadoras da pesquisa: como as escolhas figurativas recobrem temas específicos, sobretudo, os de natureza política e social, nas obras *O Senhor Embaixador* (1965), *O prisioneiro* (1967) e *Incidente em Antares* (1971)? Que efeitos de sentido(s) são instaurados a partir das escolhas figurativas e temáticas de tempo, espaço e atores efetuadas pela instância da enunciação? E em que medida construções predominantemente figurativas podem determinar a escolha de uma ou outra leitura temática pelos enunciatários?

À luz das inquietações norteadoras da pesquisa, neste capítulo, apresentam-se as análises envolvendo os aspectos que o estudo da teoria requer, especialmente no que se refere ao entendimento do terceiro nível do percurso gerativo de sentido, evidenciando a práxis do modelo semiótico discursivo que procura “descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz” (BARROS, 1990, p. 7, grifos da autora).

A forma como isso se delinea nas linhas e entrelinhas do texto traz para a pesquisa uma fonte considerável de estudos relacionados às configurações da luta

---

<sup>43</sup> SCHOPENHAUER, Arthur (2010, p. 145, §. 77). Disponível em: <https://zoboko.com/download/5owg2m4r/sobre-a-filosofia-e-seu-metodo?hash=e30a2a2f327c426e6a5ce1b03e169757>. Acesso em: 20 de jul. 2022.

pelo poder acerca de seus múltiplos significados, nos diversos núcleos orquestrados pela narrativa, o que fomenta várias leituras, considerando diversos efeitos de sentido(s) provocados pelo uso da linguagem. Sobre o significado de “várias leituras”, pode-se acompanhar as formulações de Umberto Eco, em *Os limites da interpretação* (2015, p. 114), quando o autor esclarece que:

um texto pode suscitar uma infinidade de leituras sem, contudo, permitir uma leitura qualquer. É impossível dizer qual a melhor interpretação de um texto, mas é possível dizer quais as interpretações erradas. No processo de semiose ilimitada é possível passarmos de um nó qualquer a qualquer outro nó, mas as passagens são controladas por regras de conexão que a nossa história cultural de algum modo legitimou.

Em vista disso, examinam-se os romances em busca da significação e da produção de sentido(s), analisando as categorias do nível discursivo, bem como os procedimentos enunciativos e o que se encontra no enunciado enunciado que dialoga, muitas vezes, com as questões antecipadas por Ritter, as quais ratificam afirmações alusivas a Erico Verissimo, registradas no segundo volume de sua autobiografia *Solo de Clarineta: memórias*, (1995 [1976]), ao expor suas intenções de escrever um livro, cuja “figura central da estória seria o embaixador de um país imaginário, mas real, da zona do mar das Caraíbas” e acrescenta:

Ocorreu-me o nome do herói: Gabriel Heliodoro Alvarado. Eu via mentalmente o sujeito: logo ele existia. E o País? Passei várias semanas estudando diversas regiões da América Central e do Caribe — fauna, flora, história, geologia — para poder criar no meu espírito, com verdade, a minha república [...]  
O romance se prestaria também para mexer com um problema que sempre me preocupou: a participação do intelectual na política militante e, mais especificamente, numa revolução de caráter violento. E — Por que não confessar? — havia além disso tudo o simples gosto de jogar com vários destinos, ver o que ia acontecer no momento em que — preparado o cenário — eu lançasse todas aquelas personagens em cena.  
Emprestei a essas figuras fictícias várias de minhas doenças, gostos e hábitos. Ao Dr. Jorge Molina leguei a minha discopatia degenerativa. A Rosália, a minha vagotonia. A Pablo Ortega e ao Dr. Leonardo Gris, minha afeição pela música barroca. Ao pai de Pablo, o meu enfarte. Ao mísero Pancho Vivanco, a minha mania de lidar com lápis e artigos de escritório, bem como o vício de pensar ou resolver problemas ao mesmo tempo em que rabisco desenhos figurativos *ou* abstratos. (VERISSIMO, 1995 [1972], p. 61-62)

Sob a luz de tais afirmações, entre várias outras dispostas na obra autobiográfica do autor, percebe-se que há uma linha tênue separando as ideias do romancista Erico Verissimo e as escolhas do sujeito da enunciação dentro das narrativas, ou seja,

discursivizam-se projeções do enunciador no enunciado, as quais se pode reconstituir a partir do arranjo dos elementos linguístico-discursivos presentes nos textos. Diante disso, paira a intrigante dicotomia entre ficção e realidade que envolve o conjunto de elementos constituintes do sujeito declarado no enunciado e a leitura de seu próprio ser. Pensa-se, por conseguinte, coadunando-se às afirmações de Eco (2015, p. 114), sobre as possibilidades de leitura que o texto permite, que a própria percepção do enunciador pressuposto tem também seus limites, revelando-se o enunciado desse sujeito como pautado a partir de lembranças guardadas na memória, considerando os contextos em que o sujeito está inserido e questões pertinentes às metamorfoses internas de seu ser.

Paralelamente a essas percepções, observa-se que os elementos vistos no romance como parte do realismo verissiano atuam, de acordo com os procedimentos da semântica discursiva, como pontos de ancoragem, atando o discurso do enunciador ao simulacro da realidade, reconhecido pelos enunciatários.

Tais elementos são mais patentes em duas das três obras analisadas, *O Senhor Embaixador* (1965) e *Incidente em Antares* (1971), nas quais se percebem as construções espaciotemporais e actoriais versando referências que apontam para um simulacro do mundo real, que identificam, por exemplo, os nomes das capitais dos EUA e da Argentina, respectivamente, “Washington” e “Buenos Aires”, figurativizadas espacialmente na narrativa. Em *Incidente em Antares* (1971), dentre diversos exemplos, salientam-se os nomes de ex-presidentes do Brasil, como “Jânio Quadros” e “Getúlio Vargas”, investidos em atores trazidos à baila ainda na primeira parte do romance.

Os elementos que produzem esses efeitos de verdade, na literatura, concedem a ela o atributo que remete a um parecer verdadeiro, identificado, por vezes, com a problemática da verossimilhança, em uma espécie de arranjo que dialoga com o mundo natural, tornando-se uma imitação possível e coerente dele. Na semiótica discursiva, pode-se considerar o verossímil a partir da proposição de um contrato de veridicção que, segundo Barros (2002, p. 93-94),

determina as condições para o discurso ser considerado verdadeiro, falso, mentiroso ou secreto, ou seja, estabelece os parâmetros, a partir dos quais o enunciatário pode reconhecer as marcas da veridicção que, como um dispositivo veridictório, permeiam o discurso. A interpretação depende, assim, da aceitação do contrato fiduciário e, sem dúvida, da persuasão do enunciador, para que o enunciatário encontre as marcas de veridicção do

discurso e as compare com seus conhecimentos e convicções, decorrentes de outros contratos de veridicção, e creia, isto é, assuma as posições cognitivas formuladas pelo enunciador. O discurso constrói sua própria verdade e, por essa razão, prefere-se falar em “dizer-verdadeiro” e não em verdade discursiva.

Postular o contrato veridictório reafirma a importância de uma questão central relacionada aos estudos semióticos discursivos, ou seja, a de que essa semiótica procura examinar o texto, descrevendo-o, explicando-o a partir de sua organização interna e, assim, evidenciar o modo como ele é construído, com ênfase na significação e na produção de seus sentidos.

Por conseguinte, os elementos utilizados na construção textual, cujos efeitos de verdade levam, muitas vezes, ao reconhecimento da semelhança observada face ao mundo natural, compõem os recursos a serem manipulados pelo enunciador, que utiliza procedimentos para construir o dizer verdadeiro e, este, é certo, não está, necessariamente, condicionado a uma realidade fora do texto. Afinal, de acordo com a semiótica discursiva, o sujeito da enunciação, confundido, muitas vezes, com o autor, está sempre implícito, compreendido na cadeia do “eu digo que digo que digo, etc”, e situado em um primeiro nível. Já o narrador e o sujeito da enunciação enunciada podem ser observados nos outros dois níveis enunciativos, respectivamente, como narrador/enunciador e actante do enunciado. Lembra-se de que, no percurso gerativo do sentido, introduzido por Greimas, “a enunciação aparece então como instância de mediação e conversão crucial entre as estruturas profundas e as superficiais” (BERTRAND, 2003, p. 84); em outras palavras, ela transforma o texto em discurso, e este estabelece o sujeito na concepção benvenistiana do “ego é quem diz ego”.

De acordo com a máxima de Émile Benveniste, esclarece-se que nos textos, especialmente, nos literários, os elementos figurativos (actoriais, temporais ou espaciais) não devem ser vistos como “cópias perfeitas da realidade”. A pintura do artista surrealista René Magritte, em “A traição das imagens” – “Ceci n'est pas une pipe” –, problematiza tal conceito, vinculado às representações de “todas as linguagens, tanto verbais quanto não verbais, para designar essa propriedade que elas têm em comum de produzir e restituir parcialmente significações análogas às de nossas experiências perceptivas mais concretas” (BERTRAND, 2003, p. 154). Coaduna-se a esse conceito a definição de *mimesis*, artifício da imitação que busca aproximar a ficção da realidade e é capaz de despertar a sensorialidade dos

enunciatórios, provocando-lhes efeito(s) de sentido(s). Bertrand (*Ibid.*, p. 154) destaca ainda que, ao “lermos um texto literário, entramos imediatamente na figuratividade [...] Uma imagem do mundo se delineia, instalando tempo, espaço, objetos, valores”, ou seja, constrói-se a partir dos elementos que, na construção textual, são estruturados e organizados em favor da significação e da produção do sentido.

Além disso, amparados pelas concepções da semiótica discursiva, entende-se que o enunciador é livre para fazer escolhas figurativas que dão cobertura aos diversos temas, tratados de forma abstrata, espalhados pela narrativa. Ademais, a tarefa do sujeito da enunciação vai além das construções figurativas deste ou daquele elemento, cuja referência sócio-histórica, política e/ou cultural encontra-se no conhecimento de mundo dos enunciatórios; ela deve ser capaz de convencê-los da(s) verdade(s) de seu texto – e, para isso, empregam-se vários procedimentos e recursos próprios da linguagem, pois “fazer ver também é fazer crer!” (*Ibid.*, p. 155). Na compreensão que efetua sobre os procedimentos, Fiorin (2018, p. 75) assinala que eles “vão desde o uso da norma linguística adequada (por exemplo, a não utilização da norma culta em situações de comunicação em que ela é exigida desacredita o falante) até o modo de organização do texto”. Ambos, procedimentos e recursos, conferem à enunciação o poder de criar a ilusão de referente ou de realidade, objetivando persuadir e/ou convencer o enunciatório.

Buscando organizar as análises previstas neste capítulo e, respeitando a ordem das publicações dos respectivos romances em sua tessitura, concentra-se, no subitem a seguir, no exame das estruturas sintático-semânticas de *O Senhor Embaixador* (1965) para os primeiros apontamentos.

## **4.1 O caminho para construção dos sentidos**

### **4.1.1 Em *O Senhor Embaixador***

*O Senhor Embaixador* foi publicado em 1965, tornando-se o primeiro romance de Erico Verissimo cuja temática foi considerada de cunho político. Organizado em quatro partes – “As Credenciais”, “A Festa”, “O Carrossel” e “A Montanha” – tem seu enredo desenvolvido em dois espaços: em Washington, capital dos Estados Unidos, onde evolui a maior parte das ações, e na República de Sacramento, onde se passam os episódios de seção intitulada “A Montanha”, constituindo a última parte da obra. O

último espaço, de acordo com Eduardo Ritter (2016, p. 86), apresenta “características de vários países latino-americanos da época, os quais enfrentam problemas referentes à ditadura, corrupção, desigualdade social, divisão de poderes, grupos revolucionários, antiamericanismos, etc.”. As questões apontadas por Ritter são analisadas enquanto temas, revestidos figurativamente nas construções de pessoas, espaços, tempos e figuras, percebidos na camada superficial do discurso.

De forma breve, pode-se resumir a história de *O Senhor Embaixador* (1965) em uma narrativa que se desenvolve em um duplo cenário, no qual a luta pelo poder movimenta as ações de homens e mulheres (atores, na perspectiva semiótica), de várias nacionalidades. Tais ações compreendem, em muitos casos, condutas desonestas de diferentes esferas sociais, mas em especial, de governantes e abastados, cujos interesses escusos alimentam a conquista ou manutenção do poder governamental, com todas as benesses que ele proporciona, ignorando a justiça e a equidade-social. Diante disso, praticam arbitrariedades diversas, trapaceiam, corrompem e promovem revoluções, com uso de violência, sob o prisma de que os fins justificam os meios.

Os principais atores que contracenam, no duplo cenário figurativizado na narrativa, Washington e a Ilha de Sacramento, são identificados na figura do caudilho vigoroso e sedutor, o embaixador sacramentinho Don Gabriel Heliodoro Alvarado; o intelectual rebelde Pablo Ortega, primeiro-secretário da embaixada; o professor mentor de Pablo, exilado político, Leonardo Gris, e o jornalista americano William Bill Godkin. Em torno dos atores concebidos como de grande relevância para o enredo, muitos outros adentram a narrativa revestindo, com suas respectivas figurativizações, temáticas de ordens distintas, observadas nos problemas apontados por Ritter e desenvolvidas a partir de oposições semânticas de verdade/realidade vs mentira/ilusão, presentes nas relações interpessoais, principalmente, nas de natureza político e social.

O romance, predominantemente, é construído por meio de ações descritas no pretérito perfeito, uma forma de enunciar as experiências individuais dos atores que, muitas vezes, nelas justificam as razões pelas quais se desenvolvem e/ou se transformam na narrativa, questões estas examinadas no nível narrativo do percurso gerativo do sentido.

No nível discursivo, as análises concentram-se nos procedimentos enunciativos e nas escolhas do sujeito enunciativo que figurativizam e tematizam o texto. Desta

forma, observa-se que, em *O Senhor Embaixador* (1965), as escolhas do sujeito da enunciação relacionadas à denominação de cada uma das quatro partes do romance – “As Credenciais”, “A Festa”, “O Carrossel” e “A Montanha” – já anunciam certa intencionalidade a serem consideradas pelos enunciatários, despertando-os para o que se desenvolve no decorrer dos capítulos que compõem cada uma das partes. Em “As credenciais”, por exemplo, a maioria dos atores é trazida à baila figurativizada concomitantemente ao espaço, ao tempo e aos demais elementos presentes na narrativa, inseridos pelo narrador e/ou por interlocutores. Dentre estes, Miss Clare Ogilvy, figurativizada não apenas com essa identificação, mas também como secretária da embaixada, “Verdadeiro manual vivo de conhecimentos enciclopédicos” (VERISSIMO, 1985, p. 46).

Os investimentos figurativos feitos por Miss Clare Ogilvy, como actante do enunciado, fornece ao enunciatário um panorama sobre aqueles que, no tempo da narrativa, circulam ou circularam pela embaixada. Miss Clare, embora não faça parte do grupo de atores masculinos, observados com papéis mais densos na narrativa, exerce uma notória presença no espaço figurativizado como embaixada sacramentenha em Washington. Diante disso, ela pode ser examinada na condição de quem detém o conhecimento sobre todos aqueles que circulam pela embaixada, um tipo de poder que permite a ela figurativizar, física e psicologicamente, os embaixadores que passaram pela embaixada antes de Gabriel Heliodoro Alvarado, além de outros funcionários e respectivas esposas.

Dos quatro atores mais relevantes da narrativa – William (Bill) Godkin, Gabriel Heliodoro Alvarado, Pablo Ortega e Leonardo Gris – o ator figurativizado como jornalista, William (Bill) Godkin, especialista em assuntos latino-americanos da *Amalgamated Press*, é o primeiro a entrar em cena, debreado pelo narrador. Por meio dessa inserção actorial, os enunciatários passam a conhecer aquele que atuará como uma espécie de responsável pelo fio condutor da trama, apresentando, enquanto actante do enunciado, sua versão dos fatos que importam à narrativa, fomentando a produção de significado e sentido.

Buscando-se organizar as análises, traçam-se a partir dos atores mais relevantes, sem desconsiderar os demais que na órbita deles residem, reflexões acerca dos diversos temas desenvolvidos no texto, dentro de uma linha de análise temático-figurativa que visa responder as questões norteadoras da pesquisa: como as escolhas figurativas recobrem temas específicos, sobretudo, os de natureza política e

social; que efeitos de sentido(s) são instaurados a partir das escolhas temáticas e figurativas de tempo, espaço e atores efetuadas pela instância da enunciação; e em que medida construções predominantemente figurativas podem determinar a escolha de uma ou outra leitura temática pelos enunciatários?

Diante das inquietações, examinam-se os discursos dos diferentes atores da narrativa, considerando tais discursos como fonte para as respostas visadas. Assim, analisa-se o discurso que principia a narrativa, enunciado pelo primeiro dos quatro atores considerados mais relevantes no romance. Na ocasião em esse interlocutor é convocado por outros interlocutários a proferir algumas palavras em razão de uma homenagem que lhe fora oferecida pelos serviços prestados à embaixada americana:

‘Ao desintegrarem o átomo, os cientistas de nosso século desintegraram também a semântica e até a ética. Quem é que sabe hoje com certeza absoluta o sentido de palavras que usamos com tão leviana freqüência como *liberdade, paz, direito e justiça*? Quanto ao Palavrão, *verdade*...que bicho é esse? Quantas verdades existem no mundo de nossos dias? Conheço tantas. Como ‘A da Casa Branca. A do Kremlin. A do Vaticano. A da Wall Street. A da Broadway. A da United States Steel Corporation. A da A. F. L. Sim, e convém não esquecer a da Madison Avenue, talvez a mais fantástica de todas’. (VERISSIMO, 1985, p. 14, grifos do autor)

O discurso de Willian Bill Godkin busca provocar os enunciatários do e no texto, com base em metáforas e ironias relacionadas a alguns temas disseminados na narrativa, dentre eles, os identificados nas demonstrações de poder ideológico, físico, econômico, político, entre outros. O sentimento de dúvida é um dos efeitos de sentidos alcançados pelas provocações desse actante do enunciado acerca dos significados das palavras, visto que a desintegração semântica é lida como uma forma de desvalorização do signo, pela qual as palavras perdem seu valor.

O questionamento em relação ao sentido da palavra *verdade*, animalizada, conforme recurso estilístico, instaura, no enunciatário, o sentimento de dúvida sobre tudo que o emprego dessa palavra assegura. O discurso do sujeito da enunciação enunciada provoca, em meio ao uso da metalinguagem<sup>44</sup>, reflexões sobre os pilares de uma sociedade politicamente organizada.

É também sobre a palavra *verdade* que repousam as justificativas dos que, geralmente, se autopromovem como juízes e, assim, utilizam alguma forma de poder

---

<sup>44</sup> Metalinguagem. 1. Ling. Ato de comunicação em que se usa a linguagem para falar sobre a própria ou outra linguagem [...]. Disponível em: <https://aulete.com.br/metalinguagem> Acesso em: 20 de set. 2021.

para condenar os que discordam de suas verdades, negando todas as outras diferentes das suas, impondo, por conseguinte, suas convicções, de modo, no mais das vezes, intolerante.

Também os espaços “Casa Branca [...] Kremlin [...] Vaticano [...] Wall Street [...] Broadway [...] United States Steel Corporation [...] A. F. L. [...] Madison Avenue”, referenciados no discurso de Godkin, chamam a atenção, figurativizando o poder, visto que remetem a instituições públicas tidas como dominantes em suas respectivas áreas sociais. O poder, em tais espaços, pode ser lido no eixo de relações apresentadas por Aulete, versão @aulete digital, consubstanciado em ideias de “autoridade, fama, grandeza, influência, vigor de expressão, importância, habilidade<sup>45</sup>”. A gama de relações possíveis estabelecida pelo dicionarista amplia os sentidos que a palavra *poder* tem, sendo ela, muitas vezes, passível de vir a ser empregada também como verbo auxiliar nas construções discursivas.

Ao prosseguir em seu discurso, Godkin questiona os interlocutários sobre o significado da palavra *fato*, espécie de evento que sustenta a redação de um jornalista, suscitando novas reflexões sobre esse outro termo que alimenta tantos discursos:

Fez uma pausa para uma cachimbada, e prosseguiu: ‘Isso a que chamamos *fato* não será uma espécie de *iceberg*, quero dizer, uma coisa cuja parte visível corresponde apenas a um décimo de seu todo? Porque a parte invisível do *fato* está submersa nas águas dum torvo oceano de interesses políticos e econômicos, egoísmos e apetites nacionais e individuais, isso para não falar nos outros motivos e mistérios da natureza humana, mais profundos que os do mar’. (VERISSIMO, 1985, p. 14, grifos do autor)

Ao comparar *fato* a *iceberg*, o sujeito da enunciação enunciada, Bill Godkin, agrega um novo significado a essa figura do mundo natural, com base na relação estabelecida entre o que é noticiado por jornalistas, conforme recupera a partir de suas memórias, e aquilo que é ocultado, muitas vezes, por razões que envolvem interesses escusos. Na relação constatada, reside um dos primeiros temas percebidos na narrativa, desenvolvido a partir da oposição semântica fundamental exterior vs interior que, no nível discursivo, é compreendida em termos confrontados em revelado, aparência<sup>46</sup> e essência, ambos atualizados constantemente pelo modo

<sup>45</sup> Disponível em: <https://aulete.com.br/poder> Acesso em: 06 de set. 2022.

<sup>46</sup> Aparência 1. O que aparece exteriormente, o que se mostra à primeira vista; o que causa uma impressão imediata [...] Disponível em: <https://aulete.com.br/apar%C3%Aancia> Acesso em: 01 de ago. 2021.

como se lê a oposição verdade vs mentira; realidade vs ilusão; forma vs conteúdo; entre outros.

No discurso enunciado, depreendem-se algumas leituras admissíveis acerca dos fatos noticiados por jornalistas, cujo princípio da imparcialidade, acredita o enunciatário, faz parte da formação dos profissionais da comunicação. A primeira leitura que se faz do discurso de Godkin é de que a notícia revelada não compreende a totalidade dos fatos; a segunda envolve a veracidade do que é apresentado, considerando uma leitura sobre o implícito nas palavras do ator, quando prossegue: “Vocês os modernos querem competir com Deus Nosso Senhor. Não só procuram dar hoje as notícias de amanhã como também se avocam o direito de, na falta de notícias, criarem acontecimentos para depois escreverem sobre eles!” (VERISSIMO, 1985, p.14); e a terceira, soma-se à concepção de mentira que, na contemporaneidade, é atualizada na expressão em inglês, *fake news*<sup>47</sup>, traduzida como notícias falsas.

Sobre *fake News*, vale lembrar os esclarecimentos de Bobbio *et al*, no *Dicionário de Política* (1998), quando os autores afirmam que tal artifício se enquadra em um tipo de manipulação da informação, cujo objetivo é moldar a mente do manipulado. Pode, dessa forma, ser cometida em excesso, fazendo com que o enunciatário se convença pela quantidade de informações ou, pelo mesmo excesso, passe a ignorar todos os fatos, reais e fictícios, em razão de um estado de saturamento, evidenciando sua incapacidade em avaliar as mensagens.

A instalação do ator Bill Godkin, feita pelo narrador, é fruto de uma debreagem enunciativa, em um tempo do então e um espaço do lá, produzindo efeito(s) de sentido(s) de distanciamento e referente, um procedimento muito comum em textos jornalísticos, como assinala Barros, na obra *Teoria semiótica do texto* (1990, p. 55). Tal procedimento da sintaxe discursiva, também conhecido como delegação interna de voz, é realizado sob forma de discurso direto, normalmente, antecedido por verbos *dicendi* (falou, afirmou, disse, entre outros), em meio a marcas ou sinais gráficos de pontuação, como dois pontos, aspas, travessão ou itálico. No romance, os inúmeros

---

<sup>47</sup> Notícias falsas [...] Este tipo de notícia é escrito e publicado com a intenção de enganar, a fim de se obter ganhos financeiros ou políticos, muitas vezes com manchetes sensacionalistas, exageradas ou evidentemente falsas para chamar a atenção.

CAMBRIDGE Dictionaries Online. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/fake-news> Acesso em: 25 de set. 2021.

discursos diretos evidenciam as projeções do vasto leque de atores, construídos semanticamente, revestindo temáticas de natureza vária.

As provocações do actante do enunciado, Bill Godkin, envolvendo o significado dos vocábulos “*liberdade, paz, direito e justiça*” e, principalmente, a respeito da “*verdade*” sinalizam outras temáticas posteriormente figurativizadas na obra. A relação feita pelo interlocutor Godkin entre a palavra *verdade* e as várias figuras espaciais enunciadas em seu discurso, condiciona o sentido de verdade a espaços cujo poder constituído é capaz de determiná-la, sendo, assim, considerados autoridades no domínio social que representam.

Observa-se, então, que as escolhas espaciais do ator para falar sobre o significado da palavra *verdade* não são feitas aleatoriamente. Os espaços elencados constituem um tipo de poder político, ideológico, econômico e/ou físico, presente na sociedade. As figuras “Casa Branca”, “Kremlin”, “Vaticano”, “Wall Street”, “Broadway” “United States Steel Corporation”, “A. F. L” e a “Madison Avenue” constituem espaços que concretizam os poderes governamentais, religiosos, econômicos, artísticos, desenvolvimentistas, esportistas, entre outros, reconhecidos como espaços que conferem poder de autoridade aos que os ocupam. Apontando tais espaços como detentores de verdades, o jornalista Bill Godkin consagra-os como referências hierárquicas de poder, nos domínios sociais a que pertencem.

Assim sendo, o enunciatário estabelece relações entre termos com grandes cargas figurativas que referenciam, conotativamente, conceitos, implicando temas recorrentes na narrativa, dentre os quais está o tema da aparência, suscitado no discurso do jornalista, lido também no conceito de realidade. O tema da aparência é, noutros contextos narrativos, revestido por figuras como “revista”, “máscara”, etc.:

Escute, Bill. Pegue uma dessas páginas de revista em que aparecem pratos de comida em magistrais reproduções litográficas... Que cores! Que realismo! Que beleza! Produzem-nos água na boca. Mas você pode comer as próprias páginas das revistas em que aparecem essas tricromias, porque o gosto do papel impresso é o mesmo da comida propriamente dita. (VERISSIMO, 1985, p. 23)

[...]

Na opinião de Bill Godkin, um homem só pode ser natural, espontâneo e livre depois que, chegando a casa ao anoitecer, ao desfazer-se da máscara que foi obrigado a usar nos seus contatos sociais, sociais, despe também a indumentária com que andou fantasiado o dia inteiro, e enfia umas calças velhas e uns sapatos que tenham verdadeira intimidade com os pés. (*Ibid.*, p. 121)

A analogia feita por Gonzaga entre a mulher americana e uma revista colorida implica a ideia de que as mulheres americanas não são retratadas com verdade, não existem naquela forma de ser, o que pode favorecer a leitura compreendida no conceito de máscara, termo empregado, de modo conotativo, no fragmento subsequente.

As noções de naturalidade, espontaneidade e liberdade, presentes no segundo fragmento, lidas na voz do narrador, figurativizam a forma como Godkin enxerga o ser humano em ambientes íntimos, onde as aparências não importam e a verdade é trazida à tona. William Bill Godkin, um dos quatro eleitos como atores principais da narrativa, recebe vários investimentos figurativos em todo texto que, além do nome, reunidos, o identificam como um jornalista norte-americano, na casa dos cinquenta, ruivo, sardento, desmazelado, viúvo, solitário, fumante, cético, sendo as figurativizações percebidas em sua forma de ser e em seu comportamento político-social. Em dado momento narrativo, como actante do enunciado, investido na condição de agente de comunicação, Bill narra ao seu interlocutário, semanticamente construído no brasileiro Orlando Gonzaga, a luta pelo poder, em espaços, por Godkin figurativizados como “republichetas da América Central”:

Não me lembro como nem por que um dos diretores da Amalgamated Press leu a minha dissertação, achou que eu tinha qualidades de repórter e me ofereceu um emprego na sua agência.

Aceitei, fui mandado para uma dessas republichetas da América Central onde se esperava barulho nas vésperas duma eleição presidencial [...]

— E a revolução?

— Não houve. Nem as eleições. A história de sempre. [...]

Um dia resolvi entrevistar pessoalmente o Tenente Carrera na sua toca ou, melhor, no seu ninho de águia. Meu chefe achou a idéia um tanto esdrúxula. Sacramento era um país sem importância. Todos consideravam perdida a causa do jovem revolucionário. Don Antônio Maria Chamorro estava solidamente estabelecido no poder. O povo sacramenteno vivia aterrorizado. Os camponeses que ajudavam os revolucionários eram sumariamente passados pelas armas. Além de tudo, *El Chacal del Caribe* (era assim que os inimigos chamavam ao ditador) contava com o apoio moral de Don Herminio Ormazabal, Arcebispo Primaz do Sacramento.

— E provavelmente com a proteção da United Plantations Co. — Acrescentou Gonzaga.

— Sim, e da Caribbean Sugar Emporium. Em suma, o Governo de Chamorro parecia firme como os Andes. Mas a verdade é que ninguém conseguiu me tirar a idéia da cabeça. Eu simpatizava com a causa dos rebeldes.

[...]

— Veja, aqui, a uns vinte e poucos quilômetros dos contrafortes da serra, fica a vila de Soledad del Mar. Foi por aí que comecei a escalada. . . Você não pode calcular o trabalho que tive para encontrar um nativo que me servisse de guia até o esconderijo de Carrera.

— Está claro que todos desconfiavam de você.

— Era natural. As autoridades temiam que eu fosse levar alguma mensagem aos rebeldes. Os camponeses suspeitavam que eu era um agente secreto da ditadura encarregado de assassinar Carrera...[...]

— Que tipo de homem era esse Juventino Carrera?

— Fisicamente, parecidíssimo com Simón Bolívar. Ele sabia e tirava partido disso.

— Nessa sua subida da serra você correu o risco de levar balas dos dois lados...

— Não será essa a eterna posição do liberal? Um homem entre dois fogos...

— Quando você voltou da montanha, naturalmente foi interrogado pelos homens de Chamorro...

— Sim, interrogado, apalpado, cheirado... Preparei, expressamente para mostrar às autoridades sacramentinas, uma reportagem fictícia em que descrevi os revolucionários como um bando de aventureiros indisciplinados, mal-armados e municados, com o moral baixíssimo e em vésperas dum colapso total. Consegui esconder o rolo de filmes com as fotografias que tirei dos guerrilheiros e guardei na memória os diálogos que mantive com Carrera. De volta a Washington escrevi uma série de artigos ilustrados favoráveis aos revolucionários e contrários à ditadura de Chamorro.

— E esses artigos, divulgados pelo mundo, naturalmente ajudaram a causa dos rebeldes.

— Tenho boas razões para acreditar nisso.

— Podiam ter-lhe dado o Prêmio Pulitzer de jornalismo de 1925 — observou Gonzaga, mastigando uma azeitona e lançando um olhar lânguido para a morena, por cima do ombro do amigo.

Godkin sacudiu a cabeça, pegou o cachimbo e começou a enchê-lo de fumo.

— Qual! Não nego que meus artigos continham fatos descritos com objetividade, mas faltava-lhes o que os críticos chamam de 'distinção literária'. Conheço minhas limitações, meu caro. Não sou um escritor brilhante. Meus chefes me consideram um 'profissional competente'. Os colegas costumam dizer que tenho olhos prismáticos de sapo... o que não deixa de ser uma vantagem para o repórter. Sei que possuo uma memória fotográfica. — Tocou a testa com a haste do cachimbo.

— Mas acontece que esta câmara fotografa apenas em preto e branco. Acredite, Gonzaga, sou um homem pobre de fantasia e imaginação.

— Mas... continuando a história, que aconteceu depois da publicação desses artigos?

— Minha situação na Amalpress melhorou extraordinariamente. Em 1926, Juventino Carrera derrubou o ditador e foi eleito Presidente da República. Convidou-me oficialmente para a cerimônia de sua posse e me concedeu uma entrevista exclusiva, como me havia prometido "lá em cima". . .

— E seus chefes então começaram a olhar para você com mais respeito.

— Pior que isso. Passaram a me considerar 'especialista em assuntos latino-americanos'. Em 1928 me fizeram correspondente itinerante, com base de operações primeiro na Cidade do México e depois no Rio. Fui dos primeiros jornalistas estrangeiros que entrevistaram Vargas quando em outubro de 1930 ele chegou do Sul, à frente das tropas revolucionárias que acabavam de tomar o poder.

[...]

— Que foi que você fez durante a última Guerra Mundial?

Godkin esteve a pique de confessar que, de mistura com tarefas jornalísticas, fizera 'uns servicinhos especiais' para o F. B. I., mas achou de melhor aviso guardar o segredo [...] (VERISSIMO, 1985, p. 25-28, grifos do autor)

A longa narrativa de Godkin enunciando suas experiências nas várias "republiquetas" – "Sacramento", "Nicarágua", "Chaco Boreal", "Argentina", "Rio de Janeiro" – como repórter da Amalgamated Press, produzem efeitos de sentido da ordem do parecer verdadeiro, um efeito decorrente de sua figurativização como

testemunha ocular dos eventos, e das marcas de veridicção compreendidas no discurso enunciado. A dimensão do saber é, então, observada nas marcas que atuam como dispositivos veridictórios, persuadindo o enunciatário. Lembra-se que, no contrato de veridicção, estabelecido entre enunciador e enunciatário, “a verdade ou a falsidade do discurso dependem do tipo de discurso, da cultura e da sociedade” (BARROS, 2002, p. 92). Assim sendo, as experiências de Godkin, como agente de comunicação, conduzem “o jogo da manipulação entre o fazer persuasivo do enunciador e o fazer interpretativo do enunciatário” (*Ibid.*, p. 82), uma questão examinada com mais propriedade no segundo nível do percurso gerativo do sentido.

No nível discursivo, atenta-se para os elementos que dão cobertura figurativa às ações de Godkin, capazes de despertar a sensorialidade do enunciatário, incidindo na significação e na produção de sentido. Exemplo disso pode ser notado com a dissertação intitulada “*Radiografia das ditaduras latino-americanas*”, elemento de grande carga semântica que retrata e implica o conhecimento desse sujeito enunciador sobre o funcionamento interno dos regimes figurativizados na expressão “*ditaduras latino-americanas*”. Além deste, outros elementos preenchem o discurso, e, conforme o enquadramento, possibilitam o desenvolvimento de leituras temáticas compreendidas na concepção de superioridade ou dominação do homem pelo homem, podendo ser lido na temática da opressão, figurativizada, por exemplo, na condição do povo que, nos ambientes de conflito, vivem amedrontados e sem direitos.

Chama também atenção a figurativização do espaço em que Carrera foi entrevistado por Godkin. Enunciado por este, primeiramente, como “toca” e, depois, elevado à condição de “ninho de águia”, pelo mesmo interlocutor, diferencia-se, não apenas, na forma gráfica, fônica e de significado, mas, principalmente, no parecer do sentido que tais termos produzem, quando associados à figura do ditador sacramenteno. Sendo assim, em “toca”, lê-se, implicitamente, esconderijo, refúgio, lugar de abrigo; já em “ninho de águia”, as leituras se frutificam em sentidos que conferem poder ao aninhado, visto que esse animal é considerado forte, perspicaz, inteligente, entre outras características que o qualificam como superior.

As ações de Godkin e o modo como enuncia suas experiências nas várias “republicuetas” também alertam o enunciatário, tematizando a mentira e a falsidade, visto que ele afirma ter ocultado a verdade sobre os rebeldes. O tema da mentira é figurativizado em “reportagem fictícia”, um texto jornalístico composto por inverdades que ele apresenta às autoridades sacramentenas. Desse modo, o ator revela um

parecer ambíguo, lido também no dualismo que compreende uma “doutrina segundo a qual a realidade e a natureza humana estão divididas em dois princípios fundamentais e antagônicos, como bem e mal, essência e existência, matéria e forma, corpo e espírito etc.”<sup>48</sup>.

Outrossim, pode-se interpretar o dualismo em Godkin, conforme sua autodenominação de um sujeito liberal: “Um homem entre dois fogos” que, observada pelo viés político, compreende posicionamentos mediadores, esclarecidos pelos significados do termo liberal do *Dicionário de política*, de Bobbio *et al.* Tem-se, então, o primeiro conceito de liberal como “um posicionamento de centro capaz de mediar conservadorismo e progressismo” (BOBBIO *et al.*, 1998, p. 688). O segundo, identificado em “um radicalismo de esquerda defensor agressivo de velhas e novas liberdades civis” e, o terceiro, pela noção de um posicionamento dos “que procuram manter a livre iniciativa econômica e a propriedade particular”. Dentre tais significados, o primeiro compreende, de modo mais abrangente, as ações de Godkin, revelando, em certos momentos, sua forma de conceber a vida, a existência humana e as relações político-sociais. Os investimentos semânticos observados em Bill Godkin produzem efeitos de sentidos relacionados a alguém que busca refletir sobre os fenômenos encontrados na realidade e o que se supõe fora dela. Por conseguinte, o tema do ceticismo também se materializa no ator, figurativizado por suas constantes dúvidas sobre as coisas e pessoas, encontrando oposição e, de certa forma, resistência, na figurativização de sua falecida esposa, Ruth:

E aquela criatura suave, que parecia um retrato pintado a pastel, se fora aos poucos apagando, sem jamais queixar-se, sem perder por um instante sequer o gosto e a esperança de viver, nem seu afetuoso interesse pelas pessoas, animais e coisas. ‘Deus sabe o que faz’ — era a sua frase predileta. ‘O homem verdadeiramente maduro é aquele que entende a linguagem simbólica do seu Criador’ [...] (VERISSIMO, 1985, p. 104)

Ao refletir sobre a sabedoria divina, “Deus sabe o que faz”, mesmo sem crer de fato em Deus, Godkin atribui à autoridade divina o poder de decidir sobre o tempo de vida de cada pessoa, o qual se encerra com a morte, sob o prisma de uma verdade, cuja certeza pode ser observada até mesmo nas palavras dos cétricos, como as do próprio jornalista.

---

<sup>48</sup> Disponível em: <https://aulete.com.br/dualismo> Acesso em: 25 de set. 2021.

As reflexões de Godkin sobre Deus são, majoritariamente, vinculadas às lembranças de Ruth, semanticamente construída como cristã, tal como se verifica em: “Pobre menina! Tinha a alma duma missionária. Ficaria muito bem num uniforme do Exército da Salvação” (VERISSIMO, 1985, p. 16). Salvação esta que se justifica, principalmente, na figura do marido, por quem tinha um amor quase maternal, observados em cuidados diversos, “Meu bem, nunca atravesse uma rua sem primeiro olhar para os lados, sim?” (*Ibid.*, p. 16-17), constantemente lembrados por Godkin, ou ainda denunciados pelo narrador em situações em que a falta desses cuidados presentifica a ausência de Ruth:

Bill Godkin sentia mais agudamente que nunca seu próprio desmazelo. Havia pouco, num concurso de brincadeira realizado pelos colegas, seu nome aparecera entre os dos dez correspondentes mais mal vestidos de Washington. Punha hoje no corpo uma roupa nova em folha e no dia seguinte ela já parecia velha: as calças perdiam o friso, o casaco, a forma, e seus bolsos como que engravidavam, enchendo-se de papéis, migalhas de pão, selos postais, moedas de cobre e níquel, tocos de lápis, livros e, não raro, jornais inteiros. (VERISSIMO, 1985, p. 22)

Os elementos que conferem traços de concretude ao desmazelo do ator consigo mesmo encontram compatibilidade nos valores narrativos perseguidos por ele e provocam efeitos de sentidos que ligam o desmazelo à ausência de sua mulher, e também às convicções dele sobre a constituição humana, considerando aparência e essência, enunciadas pelo narrador por meio de alguns recursos estilísticos:

Na opinião de Bill Godkin, um homem só pode ser natural, espontâneo e livre depois que, chegando a casa ao anoitecer, ao desfazer-se da máscara que foi obrigado a usar nos seus contatos sociais, despe também a indumentária com que andou fantasiado o dia inteiro, e enfia umas calças velhas e uns sapatos que tenham verdadeira intimidade com os pés. (VERISSIMO, 1985, p. 121)

A figura da “máscara” vincula-se, no contexto, a uma espécie de disfarce, usado por Godkin para encarar os ambientes por que ele tem que circular, reiterando a construção figurativa do ator com mais elementos que revestem o tema do dualismo, constantemente atualizado dentro da narrativa e que, nela, é entendido na ideia de duas imagens para uma mesma pessoa, uma para o exterior e outra para o interior, sendo a última a única verdadeira.

A recorrência dos temas percebidos na construção figurativa de Godkin, assim como a de outros atores observados ao longo do enredo, constitui isotopias temáticas,

mecanismo que garante a coerência textual e permite organizar um percurso temático. A reiteração do tema *aparência* ilustra tal raciocínio teórico que se lê, predominantemente, nas relações de diversos atores, muitas vezes, versando sobre questões de natureza política.

Lembra-se de que a organização de valores abstratos relacionados aos vários temas espalhados no romance constitui a tematização, procedimento semântico do discurso que, segundo Barros (1990, p. 68), consiste em “formular os valores de modo abstrato e organizá-los em percursos. Em outras palavras, os percursos são constituídos pela recorrência de traços semânticos ou semas, concebidos abstratamente”. Dessa forma, outros temas são analisados envolvendo aquilo que a oposição semântica fundamental, externo vs interno, promove como leitura temática, no nível discursivo.

Ainda sobre o fragmento que revela a narrativa de Godkin a Gonzaga, sobre suas experiências como funcionário da Amalgamated Press, vale observar que a dissertação de Godkin intitulada “*Radiografia das Ditaduras Latino-Americanas*” consagra-se como um elemento figurativo, cujo efeito de sentido agrega competência a esse ator que julga os acontecimentos como frequentes: “A história de sempre” (VERISSIMO, 1985, p. 25). O efeito de sentido provocado pela forma com que o jornalista resume a história reflete a ideia da perpetuação de um sistema de governo, o que se assemelha à ditadura<sup>49</sup>, cuja relação de contrariedade é compreendida face à democracia.

Sobre os sistemas de governos, nota-se no próprio romance, em momento posterior a algumas explicações enunciadas pelo professor Leonardo Gris, exilado político que, durante uma conferência, remete a um colega de profissão, figurativizado como um professor inglês da Universidade de Oxford, para explicar o sentido de termos erroneamente estabelecidos como opostos, comunismo e democracia:

‘A antítese comunismo-democracia é falsa’.  
[...] o contrário do comunismo não é a democracia, mas o capitalismo, e a antítese da democracia não é o comunismo, mas a ditadura. O que ocorre é que, quando queremos dizer que somos capitalistas, achamos mais simpático afirmar que somos democratas! (VERISSIMO, 1985, p. 248)

---

<sup>49</sup> 1. Forma de governo em que o Poder Executivo é soberano sobre o Legislativo e o Judiciário, e é detido por um grupo que se perpetua autoritariamente no poder 2. Fig. Qualquer forma de poder exercido arbitrariamente [...] Disponível em: <https://aulete.com.br/ditadura> Acesso em: 18 de set. 2021.

Os esclarecimentos de Gris, com base na afirmação do colega professor, estabelecem relações entre um regime de governo, a democracia, e um sistema econômico, o capitalismo, gerando um efeito de sentido que enlaça ambos como se fossem sinônimos, ou seja, como se capitalismo tivesse o mesmo significado do termo democracia. De outro modo, a ideia oposta ao capitalismo, o comunismo, é associada ao termo ditadura. Pode-se perceber, em face de tais relações associativas, uma espécie de manipulação psicológica que visa a mascarar problemas de ordem político-social. A manipulação psicológica, como já abordado neste estudo, busca moldar a mente do sujeito vulnerável, explorando sua(s) fraqueza(s), como, por exemplo, a ignorância.

As definições dos termos *capitalismo* e *democracia*, no dicionário Caldas Aulete, versão @auletedigital, são apresentadas em:

Capitalismo: 1. Econ. Sistema econômico e social baseado na propriedade privada dos meios de produção, na subordinação do trabalho (adquirido em troca de salários) ao capital (que é investido para gerar lucro), e na livre concorrência entre agentes (empresas, indivíduos) no mercado. 2. Conjunto mais ou menos integrado de países (e seus mercados, suas instituições, legislações, firmas etc.) em que vigora o sistema capitalista<sup>50</sup>.

Democracia: 1. Pol. Governo em que o povo exerce a soberania; governo popular. 2. Pol. Sistema ou regime que se baseia na ideia da soberania popular e na distribuição equilibrada do poder, e que se caracteriza pelo direito ao voto, pela divisão dos poderes e pelo controle dos meios de decisão e execução. 3. País que tem regime democrático. 4. Partido ou grupo político comprometido com os ideais da democracia<sup>51</sup>.

Esclarecimentos a respeito dos termos em questão também são feitos por Fiorin, em sua obra *Elementos de análise do discurso*, (2018, p. 22), na qual afirma considerar uma “violência semântica” a prática de julgar o termo democracia como um regime de oposição ao comunismo. Assim, explica Fiorin que

quando, no discurso político dos conservadores, estabelece-se uma oposição entre /democracia//versus/comunismo/, comete-se uma violência semântica, uma vez que o primeiro termo concerne a regime político e o segundo, a sistema econômico, não tendo, pois, nada em comum. O contrário de democracia é ditadura; o oposto de comunismo é capitalismo.

Em se tratando de análises centradas, principalmente, em temas de natureza política, tais esclarecimentos contribuem para as leituras decorrentes das escolhas

<sup>50</sup> Disponível em: <https://aulete.com.br/capitalismo> Acesso em: 25 de set. 2021.

<sup>51</sup> Disponível em: <https://aulete.com.br/democracia> Acesso em: 25 de set. 2021.

discursivas que figurativizam, por exemplo, o exercício do poder – ideológico, econômico, físico, político – praticado por governantes corruptos.

Considerando essas leituras, dá-se seguimento às análises das demais construções temático-figurativas dos atores que completam o grupo tomado como principal do romance, concentrando-se na figura do embaixador Gabriel Heliodoro Alvarado. Assim, destacam-se alguns fragmentos do romance, nos quais é possível perceber uma riqueza de elementos que figurativizam a beleza, o vigor e o poder econômico em Gabriel:

— Que tipo de homem é ele?

— Fisicamente? Um metro e noventa de altura, mais ou menos... Uma face acobreada cujos traços lembram um pouco certas esculturas maias. Olhos vivos, escuros, dotados duma perigosa força hipnótica. [...]

— O caso da granada de mão? Asseguro-lhe que é verdadeira, Gonzaga. Quem primeiro a divulgou fui eu, na minha reportagem de 1925. [...]

Um dos *federales* conseguiu jogar para dentro do esconderijo uma granada, que caiu aos pés de Carrera. O nosso Gabriel Heliodoro não teve um segundo de hesitação: saltou, agarrou a granada a unha, correu para a saída da gruta e atirou-a de volta na direção do inimigo. A granada explodiu no ar e um estilhaço feriu Gabriel Heliodoro na testa. Neste retrato pode-se ver claramente a cicatriz em forma de corisco.

— Que fera! (VERISSIMO, 1985, p. 31-32, grifo do autor)

[...]

O que posso adiantar é que Don Gabriel Heliodoro é um homem e tanto. Irradia um perigoso magnetismo animal. Se por um lado a cicatriz que tem na testa lhe dá um ar nada respeitável de *gangster*, por outro, constitui uma espécie de condimento picante que aumenta a curiosidade sexual que as mulheres devem sentir por ele. Contam-se desse homem muitas histórias — algumas negras, mas todas interessantes. Não é de admirar que Rosalía tenha prazer em ir para a cama com um tipo assim. Titito me fez sobre Don Gabriel Heliodoro uma observação que é a um tempo grotesca e terrível: 'Ai, Claire! Ele deve ter um falo de obsidiana!' (*Ibid.*, p. 53-54, grifo do autor)

[...]

Um dia, ao entrar no gabinete de Miss Ogilvy, na ponta dos pés, Titito Villalba perguntou num cício: "Como vai o nosso Califa de Bagdá?" Mas, na ironia do segundo-secretário, era fácil notar-se um tom de admiração e ternura pelo chefe.

[...]

Gabriel Heliodoro olhou em torno da praça, meteu uma das mãos entre as próprias pernas, e reunindo as forças que lhe restavam, berrou, rouco para toda aquela gente que ia gozar sua morte:

— Lego os meus *cojones* ao Museu Nacional!

— Atirem duma vez, filhos duma. . . (*Ibid.*, p. 448, grifo do autor)

Por meio da voz de vários interlocutores, como Godkin, Miss Claire, Titito, do próprio Gabriel, entre outros, além da voz do narrador, observa-se que o ator figurativizado como o embaixador Gabriel Heliodoro Alvarado recebe inúmeros investimentos figurativos que associam, metaforicamente, sua imagem a seres de grande performance do reino animal, à arte maia, a heróis, reforçando a ideia de um

homem imponente, corajoso, sedutor e extravagante. Características que ecoam, inclusive, em seus monólogos enunciados em pensamento, os quais revelam uma consciência corporal que ratifica a ideia de poder físico e estético, o que provoca em outros atores admiração ou aversão à sua presença.

Os poderes percebidos em Gabriel são observados tanto na sua construção figurativa, quanto nas ações por ele desempenhada na trama. Estas, examinadas mais especificamente enquanto modalizações, a partir da semântica do nível narrativo, são, no nível discursivo, analisadas na forma de temas, concretizados figurativamente, despertando a sensorialidade dos enunciatários. Os elementos, assim observados em Gabriel, ilustram o conceito de iconização, “investimento figurativo exaustivo da última fase do procedimento de figurativização, com o objetivo de produzir ilusão referencial ou de realidade”, esclarecido em Barros (1990, p. 87).

As ações heroicas de Gabriel, como no caso da “granada” relatado por Godkin, figurativizam sua coragem. O ato de bravura, em defesa de Carrera, tem como recompensa uma ascensão na vida social e profissional de Gabriel, inserindo-o no universo da política com notórias condições econômicas. Nesse ambiente, o ator participa de negociatas, trapaças, superfaturamentos e outros trabalhos escusos que, por um lado, o auxiliam a ascender socialmente e, por outro, o conduzem ao seu destino. Dentre essas atitudes, destacam-se aquelas que simbolizam o exercício do poder em favor de julgamentos que impressionam favoravelmente os julgados:

Uma das colunistas mais conhecidas da capital contou, numa crônica mirabolante, que Don Gabriel Heliodoro, como uma espécie de potentado oriental, mandara buscar de seu país natal uma coleção de pedras preciosas e semipreciosas que distribuía entre os cronistas sociais (a Miss Potomac coubera uma água-marinha enorme) e algumas das mais famosas hostesses de Washington, as quais lhe pagaram pelos presentes com jantares e recepções. (VERISSIMO, 1985, p. 204-205). [...]

Dera a Miss Andersen vários presentes, jóias com pedras semipreciosas e preciosas de sua terra; mandara engastar num anel de platina — que agora ela tinha num dos dedos — uma grande pérola negra pescada no golfo do México. (*Ibid.*, 1985, p. 269)

Observa-se, nos fragmentos, a figurativização do poder econômico de Gabriel, o qual favorece suas condutas condenáveis. As pedras preciosas, ofertadas por ele à Miss Potomac e à Miss Andersen, buscando garantir delas, assim como de outros contemplados, admiração, permissão, cumplicidade e/ou recompensas, ilustram bem o tipo de conduta do ator.

Noutro fragmento, percebem-se, nas declarações de Pablo Ortega à Glenda, interlocutários do discurso, mais algumas figurativizações de Gabriel que, no contexto, torna-se aliado do líder arbitrário e corrupto, da República de Sacramento, Juventino Carrera:

Escute, Glenda — continuou cruzando as pernas e acendendo outro cigarro. — No fim do primeiro quinquênio, como era de esperar, o Generalíssimo candidatou-se à reeleição. Surgiu um vago candidato opositor, que conseguiu uma votação irrisória. É que a máquina eleitoral governista estava já montada e funcionando. O Coronel Hugo Ugarte, aquele sujeito indiático fantasiado de general que você deve ter visto no salão de festas, organizou uma das polícias mais eficientes, cruéis e implacáveis de toda a zona do Caribe. Começou então o período de maior roubalheira da nossa História, tudo isso à sombra da Constituição, do Congresso e duma fachada democrática. Nosso Gabriel Heliodoro Alvarado, companheiro de guerrilha de Carrera, exerceu, apesar de muito jovem, papel importantíssimo no Governo. Era um misto de capanga, moço-de-recados, *public relations man* e ministro sem pasta. Uma espécie de ponte entre Carrera e os interessados em fazer negócios ou, melhor, negociatas com o poder público. Em suma, um traficante de influências. Vivo, insinuante, audacioso, aparecia sempre como testa-de-ferro da maioria dessas transações secretas: compras, vendas, concessões, isenções de impostos, soluções de dificuldades. . . Gordas comissões entravam nos bolsos do Libertador e seus cumpinchas... Don Gabriel Heliodoro prosperava economicamente, ao mesmo tempo que subia na escala social. (VERISSIMO, 1985, p. 169, grifos do autor)

A construção semântica de Gabriel, Carrera e autoridades norte-americanas, feita por Pablo, reveste temas de natureza política alicerçados na corrupção, compreendida por atitudes de adulteração, suborno, desvio de recursos, fraudes, furtos, imoralidades, entre outras ações que evidenciam a ausência de princípios éticos e morais no ser humano. No fragmento, o emprego de investimentos figurativos, como “capanga”, “traficante de influências”, “testa-de-ferro”, revela a intencionalidade do enunciador Pablo Ortega em provocar impressões negativas à figura de Gabriel, influenciando os enunciatários do e no texto.

A figurativização do poder econômico em Gabriel, assim como nos demais atores envolvidos pela declaração de Pablo, mostra os modos realizáveis desse poder no meio político-social, em que ele potencializa as relações de interesses escusos, em que os prazeres de poucos são custeados pelas agruras de muitos.

Outro tema também figurativizado no embaixador é o tema da crença<sup>52</sup>, que tem em Pablo Ortega, autodeclarado agnóstico, sua oposição, a descrença. Os

---

52 1. Ação ou resultado de crer (com ou sem razões, motivos, confirmação objetiva etc.); estado mental de quem crê: Não perde a crença na vitória final.: crença na astrologia; 2. Fé religiosa [Antôn.: ceticismo, descrença.]; 3. Aquilo que uma pessoa ou grupo consideram como verdadeiro (crenças filosóficas). Disponível em: <https://aulete.com.br/cren%C3%A7a> Acesso em: 8 de jun. 2021.

revestimentos figurativos que justificam a credulidade em Gabriel mostram-se, principalmente, na devoção à Virgem da Soledade e na superstição<sup>53</sup> relacionada ao número cinco:

Saltou da cama, acendeu a lâmpada que estava mais ao alcance de sua mão e olhou o relógio, sobre a mesinha de cabeceira. Cinco em ponto da manhã. Cinco era um número constante em sua vida. Nascera num cinco de janeiro, às cinco da madrugada. Fora às cinco de outra madrugada, no ano de 1915, que um pelotão de soldados do 5º. Regimento de Infantaria de Soledad del Mar fuzilara Juan Balsa, o chefe revolucionário que ele tanto admirava. Contava-se que cinco balas se haviam cravado no peito do herói. [...]

— Quantos embaixadores você serviu nesta casa?

— Vossa Excelência é o quinto.

Cinco! Outra vez o número mágico. (VERISSIMO, 1985, p. 35-40)

[...]

E, como fazia todas as noites antes de dormir, beijou a pequena medalha com a imagem da *Virgen de la Soledad*, que lhe pendia do pescoço por uma corrente de prata. (*Ibid.*, p. 37, grifos do autor)

[...]

‘O homem tem uma ninhada de fêmeas (cinco, creio) mas nenhum macho’. (*Ibid.*, p. 57) [...]

Ele saíra desarvorado pelas ruas da vila, entrara na igreja para pedir consolo a sua madrinha, a Virgem da Soledade, depois ficara a andar como um sonâmbulo pelas ruas e pelos campos vizinhos, até ver um novo dia raiar. (*Ibid.*, p. 68)

[...]

‘Com o fuzilamento, domingo próximo, de Gabriel Heliodoro Alvarado, um dos maiores criminosos do regime passado, encerraremos as execuções. Se os senhores jornalistas estão interessados em estatísticas, tenho o prazer de informar que Alvarado será o fuzilado n.º 500’. (*Ibid.*, p. 425)

[...]

— Pensei que ia morrer às cinco da madrugada, contra um muro de cemitério. Com cinco balas no peito. Como Juan Balsa. [...]

Gabriel Heliodoro pareceu então ficar mais sereno. Começou a esfregar entre o polegar e o indicador a medalha da Virgem que trazia pendurada ao pescoço, como uma criança que necessita dum placebo para adormecer. (*Ibid.*, p. 437-445)

[...]

‘Dentro de alguns minutos estarás nos braços do Pai’. Aproximou o crucifixo dos lábios de Gabriel Heliodoro, que beijou a imagem de Cristo. E depois, tomando nos dedos a medalha com a efígie da Virgem da Soledade, sua Mãe, apertou-a contra os lábios, longamente, e preparou-se para morrer. (*Ibid.*, p. 447)

A superstição, tipo de credence popular que enxerga em determinados elementos um presságio ou sinal de acontecimentos ou coincidências fortuitas, compõe, ao lado da devoção à Virgem de Soledade, uma das temáticas revestidas por esse ator, lida

<sup>53</sup> 1. Crença não fundamentada na razão, que ger. leva em conta ideias místicas, presságios tirados de acontecimentos recorrentes ou coincidentes etc.[...]; 2. Atribuição do poder de atrair a sorte ou o azar a determinados objetos ou atos [...]; 3. Fig. Dedicção exagerada ou não justificada. Disponível em: <https://aulete.com.br/supersti%C3%A7%C3%A3o> Acesso em: 8 de jun. 2021.

na dualidade daqueles que, no dito popular, acendem uma vela a Deus e outra ao Diabo.

A medalha de Nossa Senhora de Soledade revela, de outro modo, a presença da mãe que Gabriel gostaria de ter ao lado dele, diferentemente daquela que o envergonha, a mãe figurativizada como uma prostituta sacramentenha. A crença, supersticiosa ou não em Gabriel, pode ser lida em diversos elementos que figurativizam esse ator, dando cobertura à temática de questões de ordem religiosa, moral e material.

No *Dicionário de Símbolos* (2002), de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, algumas crenças e superstições relacionadas a símbolos encontram explicações naquilo que os autores apontam como uma “encruzilhada de todo o psiquismo humano, onde reúne o afetivo e o desejo, o conhecido e o sonhado, o consciente e o inconsciente” (p. XI). E, na linha de tal raciocínio, afirmam: “Tudo é signo e todo signo é portador de um sentido” (*Ibid.*, p. XI), percebido apenas em sua superfície, porém, com “volume”, podendo estabelecer inúmeras relações de sentido. Para os autores, o

valor simbólico atualiza-se diferentemente para cada um de nós, sempre que uma relação do tipo tensional e intencional une o signo que estimula e o sujeito que percebe. Uma via de comunicação abre-se, nesse momento, entre o sentido oculto de uma expressão e a realidade secreta de uma expectativa. Simbolizar é, de certo modo, e num certo nível, viver junto. (*Ibid.*, p. XI)

Respaldando-se nas explicações fornecidas dos autores, pode-se examinar os vários investimentos figurativos feitos a Gabriel como uma mistura do que transita entre o consciente e o inconsciente da razão humana. Se, por um lado, Gabriel é supersticioso com relação ao número cinco, imprimindo um valor disfórico a esse elemento numérico, por outro, o número cinco produz uma leitura eufórica, amparada nas ideias salientadas por Chevalier e Gheerbrant (2002, p. 241), que atrela tal símbolo à condição de perfeição, o

símbolo do homem (braços abertos, o homem parece disposto em cinco partes em forma de cruz: dois braços, o busto, o centro – abrigo do coração – a cabeça, as duas pernas). Símbolo, igualmente do universo: dois eixos, um vertical, outro horizontal, passando por um mesmo centro. Símbolo da ordem e da perfeição.

Encaixa-se em tais observações a figura de Gabriel que, em diversas passagens do texto, como algumas já supracitadas, tem sua construção figurativa recheada de atributos, não faltando comparações estilísticas de valor eufórico que o representem

como um exemplar humanamente perfeito em sua forma física e orgulhoso de sua masculinidade e virilidade.

O tema da crença, constantemente figurativizado em diferentes atores, compõe, nos capítulos finais da narrativa, o embate ideológico entre o crente, Gabriel, e o descrente, Pablo Ortega, a partir da imagem da medalha de Nossa Senhora da Soledade:

Ortega aproximou-se de Gabriel Heliodoro, apontou para a medalha da santa que lhe pendia do pescoço:

— Essa medalha. . . sua devoção à Virgem. É um tipo de religião absurdo, contraditório, que não consigo compreender...

— Eu também não compreendo. Não são os próprios padres que dizem que religião não é uma questão de lógica, mas de fé?

— Mas mesmo a fé. . . — começou o outro. Gabriel Heliodoro interrompeu-o:

— Você acredita em Deus?

— Sou um agnóstico. Não afirmo nem nego sua existência.

— Pois eu acredito no Ser Supremo. Engraçado! Eu sou o crente e me porto como um descrente. Você, o descrente, é o moralista. A vida não tem nenhuma coerência, Pablo Ortega y Murat [...] (VERISSIMO, 1985, p. 416)

Os efeitos de sentido provocados pelas palavras enunciadas por Gabriel a Pablo, mostra uma inversão de valores a partir das noções depreendidas dos termos opostos: moralidade vs imoralidade. Gabriel compreende suas atitudes como imorais e, portanto, enuncia-se como descrente, alguém que, de certo modo, não teme os julgamentos humanos e divinos. Por outro lado, a moralidade investida em Pablo aproxima a condição desse sujeito autodeclarado agnóstico daqueles que temem tais julgamentos, o que perfaz uma condição de quem acredita, um crente.

O terceiro ator examinado com mais atenção, dentre os quatro pontuados como principais, é o professor Leonardo Gris, “ex-Ministro da Educação do Governo do Dr. Júlio Moreno” (VERISSIMO, 1985, p. 58), exilado político em Washington e considerado mentor político de Pablo Ortega. A análise desse actante do enunciado parte do contexto em que ele, figurativizado como conferencista em uma Universidade, “American University”, de Washington, discursa sobre o poder exercido em ambientes políticos ditatoriais como o que configura a República de Sacramento, governada pelo ditador Juventino Carrera, cujo aliado é o embaixador Gabriel.

Do lugar de conferencista, enuncia que:

O mundo ocidental transformou-se no vosso jardim, mas não vos iludais com a calma das árvores, a colorida serenidade das flores, os belos jogos de sombra e luz. Há grandes, terríveis fermentações no solo desse vasto

*playground*, criando miasmas que vos podem destruir espiritualmente se não materialmente. Esse belo jardim bem pode transformar-se num cemitério.

[...]

'Creio que chegou a hora de esta nação, por tantos títulos admirável, decidir sobre o que é mais importante: se manter a sua autoridade moral de líderes do mundo ocidental, promovendo realmente o progresso e a felicidade dos povos que dela dependem, ou se continuar aumentando sua riqueza e melhorando seu padrão de vida a qualquer preço. . .

'Creio que nesta conferência cheguei, sem premeditação, a um *point of no return*. Agora devo dizer tudo. Uma das maiores pedras de tropeço no vosso caminho espiritual é o vosso absurdo orgulho racial, que exclui de vosso convívio, de vossa admiração, de vosso respeito e principalmente da vossa afeição, pelo menos dois terços de toda a raça humana!'

(VERISSIMO, 1985, p. 247-248, grifos do autor)

A forma como Gris figurativiza o mundo ocidental ratifica aquilo a que Godkin alude no seu discurso inicial, quando aponta a figura de “*iceberg*” como uma metáfora da realidade que pode ser vista e da parte que fica encoberta. O gelo branco que perfaz a imagem da ponta do “*iceberg*” se contrapõe à imagem da base recoberta pela sujeira do “torvo” mar. Do mesmo modo, observa-se, no discurso do professor Leonardo Gris, o emprego de várias expressões figurativas perfazendo mensagens subliminares, impregnadas de provocações sobre questões envolvendo a realidade visível e aquela obscura. Esta, compreendida nas ações escusas praticadas por governantes ditadores, títeres daqueles que gozam das benesses do poder econômico e vivem às custas do sofrimento do povo que anseia por direitos, equidade social e condições dignas de vida.

A decisão do exilado político, Leonardo Gris, em enunciar em seu discurso toda sua revolta fica clara quando utiliza a expressão em inglês “*point of no return*”, traduzida como ponto sem volta, e interpretada como uma metáfora acerca da decisão de enfrentamento do ator, cuja consequência é compreendida no seu desaparecimento logo após a conferência.

Observa-se ainda, no fragmento, que ao concretizar, por meio de recursos estilísticos, o preconceito racial como “uma das maiores pedras de tropeço” de determinada classe norte-americana, o ator Leonardo Gris escancara o problema do racismo, vinculando a problemática ao plano espiritual.

Outra questão observada deriva da atenção ao lexema “cemitério”, enunciado pelo professor Gris, examinado a partir da contraposição semântica entre o que se encontra na superfície e o que está nas profundezas. Comparativamente, pode-se analisar os efeitos de sentidos produzidos pela expressão “cemitério” na relação com o termo enunciado por Billl Godkin, “*iceberg*”, no início da narrativa, metaforicamente

equiparado ao termo “fato”. O raciocínio permite compreender que, nos discursos dos respectivos atores, os termos “cemitério” e “iceberg” estabelecem-se como elementos-chave, de grande carga semântica, conotados de forma análoga, a serviço da construção do sentido.

Lembra-se de que Godkin, ao relacionar a palavra “fato”, acontecimento compreendido como real e verdadeiro, à figura de um “iceberg”, grande massa de gelo branco, cuja “parte submersa é, em média, sete vezes mais alta que a emersa”, alude, em alguma medida, às práticas viciadas da política, considerando-as como algo sujo e oculto.

Como analisado, a construção do sentido produzida no discurso de Gris, com relação às noções de solo e subsolo, está, conotativamente alicerçada nas imagens que se delineiam no espaço descrito pelo ator, cujos elementos são observados verticalmente e de modo parcial. Em vista disso, nota-se que a imagem de um cemitério normalmente é identificada por cruzes ou lápides assentadas sobre o solo, informando uma espécie de marca, onde os sepultados estão, substancialmente menor que o cadáver encoberto pelo solo. A correlação estabelecida pode ser observada na ótica de que, sobre o solo, há a presença de luz, o que possibilita enxergar com clareza a realidade, e, ao contrário disso, no subsolo, há a ausência de luz, um lugar onde “terríveis fermentações” acontecem, produzindo “miasmas” invisíveis aos olhos dos vivos.

A leitura possível da fala de Gris conduz o enunciatário à percepção de valores eufóricos, ligados ao plano superior, em que o belo é figurativizado por “jardim”, “árvores” e “flores”, habitando em meio à luz, e, de maneira oposta, os valores disfóricos, vinculados ao plano inferior, cuja sensorialidade é despertada, de modo negativo, como fruto da figurativização de elementos em decomposição. Tal figurativização pode ser lida como um investimento semântico-sensorial do tema da sujeira que, nesse contexto, liga duas coberturas figurativas, relacionadas metaforicamente, aos lexemas “fato” e “iceberg”, enunciados por Godkin, e às figuras “jardim” e “cemitério”, enunciadas por Leonardo Gris.

Os recursos estilísticos utilizados pelos respectivos atores estão vinculados a acontecimentos obscuros, podendo ser identificados em falcatruas, corrupções, execuções, entre outras ações praticadas, frequentemente, em ambientes viciados da política por aqueles que usam “da persuasão à manipulação, da ameaça de uma punição à promessa de uma recompensa”, (BOBBIO *et al*, 1998, p. 933-938) para

atingirem seus objetivos, deixando de lado o bem-estar do povo, a luta por justiça social, igualdade e fraternidade.

Os recursos estilísticos são formados por elementos que, no caso em análise, aludem ao tema da sujeira, apreendido pela parte oculta de “*iceberg*” e “cemitério”. Na análise sêmica dos elementos, é possível estabelecer relações compreendidas nas unidades mínimas de significação, ou seja, no sema composicional de cada elemento.

De acordo com Bertrand (2003, p. 169), as estruturas relacionais observadas nas figuras sêmicas são construídas “por oposições elementares constituintes do tipo alto/baixo, vida/morte, natureza/cultura, etc., ou por diferenças graduais do tipo: escuro/claro, frio/morno/quente, e que formam a base de estrutura elementar da significação”. Ilustrando o raciocínio de Bertrand, os elementos “*iceberg*” e “cemitério” são lidos com base em suas estruturas composicionais, semas comuns que fomentam, de modo similar, as relações de oposição e a construção de sentido.

Com base nas reflexões propostas por Bertrand, e dada a comparação figurativa entre os distintos termos: “*iceberg*” e “cemitério”, empregados com sentidos semelhantes no discurso, constatam-se pontos de intersecção entre eles estabelecidos a partir de suas estruturas sêmicas.

Lembra-se também, para fins desta análise, que em *Semântica Estrutural* (1973), no capítulo “A significação manifestada”, Greimas utilizou o lexema “cabeça” para problematizar as questões que envolvem a significação e o sentido das unidades de comunicação empregadas nos discursos. Partiu da primeira definição dicionarizada do termo “cabeça”, por Emile Litté, para refletir sobre outras possibilidades de significados e sentidos, no uso conotativo do termo.

Considerando uma possibilidade de análise sêmica, apoiada nos esclarecimentos de Greimas, expostos em *Semântica Estrutural* (1973), e dele e Courtès, no *Dicionário de semiótica* (2021 [1979], p. 441), em que o semema é definido como um “conjunto de semas reconhecíveis no interior do signo\* mínimo (ou morfema\*)” observa-se os signos “*iceberg*” e “cemitério”, que participam, por meio da figurativização, da construção dos temas dos discursos proferidos pelos atores Godkin e Gris, compreendendo que, no subconjunto desse semema, o denominado classema, há os seguintes semas genéricos:

ANÁLISE COMPONENCIAL DO SENTIDO						
SEMAS →	CLASSEMAS OU SEMAS CONTEXTUAIS					
SEMEMAS ↓	alto	baixo	claro	escuro	dentro	fora
<i>Iceberg</i>	+		+			+
<i>Iceberg/</i> submerso		+		+	+	
lápides/jardins	+		+			+
cemitério/ subsolo		+		+	+	

A análise dos semas contextuais dos sememas “*iceberg*” e “cemitério” mostra algumas similaridades classemáticas desenvolvidas a partir das relações estabelecidas entre os elementos e aquilo que o enunciatário compreende de acordo com o simulacro do mundo natural. As oposições elementares constituintes dos dois sememas são, desse modo, responsáveis pela produção do sentido, considerando os componentes classemáticos.

De outro modo, a análise sêmica dos signos “*iceberg*” e “cemitério”, observados no subconjunto de semas conotativos ou virtuememas, suscita outras relações de sentido, fomentadas na estrutura sintagmática do texto, visto que os signos conotados são “fatos discursivos”, portanto, não devem ser interpretados isoladamente (FIORIN, 2019, p. 73). Assim, observam-se os seguintes virtuememas:

ANÁLISE COMPONENCIAL DO SENTIDO						
SEMAS →	VIRTUEMAS					
SEMEMAS ↓	pequeno	grande	limpo	sujo	ilusão	realidade
<i>Iceberg</i>	+		+		+	
<i>Iceberg/</i> submerso		+		+		+
lápide/ jardim	+		+		+	
cemitério/ subsolo		+		+		+

A análise da estrutura sêmica busca descobrir o sentido em entidades manifestadas por meio de relações possíveis, estabelecidas entre as unidades mínimas de significação. Os diferentes semas conotativos, observados na estrutura dos sememas “*iceberg*” e “cemitério”, refletem leituras relacionadas às proposições temáticas da obra, em que se discute sobre o que é visto, face apresentada ao corpo social, e aquilo que perfaz a realidade obscura dos fatos que alimentam a luta e a manutenção do poder, o que está intimamente ligado à arte de governar, ou seja, à política.

Dentre os significados do termo realidade, observados no dicionário Caldas Aulete, está a “Qualidade ou estado do que é real, verdadeiro”<sup>54</sup>, uma definição que estabelece relação de oposição com vários outros termos abstratos empregados no texto, compondo temas que são recobertos por figuras. O tema da aparência, por exemplo, constitui uma das isotopias temáticas atualizadas em diversos momentos do romance, recebendo diferentes coberturas figurativas como “revistas coloridas”, “máscara”, “pintura”, entre outros elementos percebidos em meio às construções estilísticas.

Na esteira desse raciocínio, traçam-se algumas linhas sobre observações feitas nas relações estabelecidas entre os títulos que inauguram cada parte do romance, analisados, em sua maioria, como virtuemias. Assim, os títulos que inauguram a terceira e a quarta parte do romance, identificados, respectivamente, como “Carrossel” e “Montanha” são compreendidos como formas de referenciar a troca de embaixadores no mundo diplomático de Washington e o espaço onde são travadas as lutas pelo território da Ilha de Sacramento. O significado de carrossel, conforme o dicionário Caldas Aulete, é o de um brinquedo “que consiste num eixo vertical em torno do qual gira uma estrutura circular onde se fixam assentos [...]”<sup>55</sup>. Servindo como título, a expressão pode conduzir à leitura do rodízio de titulares na embaixada: “Os embaixadores chegavam, assinavam papéis, faziam discursos e conferências, davam entrevistas à imprensa, pavoneavam-se, papavam muitos jantares, bebiam incontáveis coquetéis e um dia eram transferidos para outro posto: passavam [...] (VERISSIMO, 1985, p. 45).

---

<sup>54</sup> Disponível em: <https://aulete.com.br/realidade> Acesso em: 8 out. 2021.

<sup>55</sup> Disponível em: <https://aulete.com.br/carrossel> Acesso em: 8 out. 2021.

A troca de autoridades no poder, muitas vezes, alimenta esperanças de renovação; contudo, nem sempre traz, de fato, uma mudança no exercício do poder, dentro da esfera política. Mudam-se os nomes, mas a prática viciada da política permanece, sendo algumas imorais e inescrupulosas, observadas nas entranhas do poder exercido por governantes tiranos e ditadores.

No romance, as práticas viciadas da política são enunciadas por distintos atores, principalmente, por Pablo Ortega, ator que completa o grupo dado como principal da trama, o que não desmerece ou desconsidera a importância daqueles que, na órbita do jornalista Godkin, do embaixador Gabriel, do professor Gris, além de Pablo, contribuem para o desenvolvimento dos diversos temas discutidos pela obra.

Na descrição feita por Miss Clare, Pablo Ortega é figurativizado como um homem que mal havia:

chegado à casa dos trinta. Cara morena, extremamente atraente, boca de desenho nítido com uma expressão em que se combinam doçura e energia. Diferente da quase totalidade de seus compatriotas, tem o bom gosto de não usar lubrificante nos cabelos. É um intelectual, embora não goste de ser classificado como tal. Publicou um livro de poesias e outro de ensaios. Detesta ambos. Considera-se frustrado como escritor. Pinta também, mas não está satisfeito com o que faz. Solteiro. Noto que as mulheres caem facilmente por ele e, digam o que disserem, sou também mulher. (VERISSIMO, 1985, p. 52-53)

Outras figurativizações a respeito de Pablo recobrem temas desenvolvidos a partir de oposições semânticas como burguesia vs proletariado, opressão vs liberdade e alteridade vs identidade. Do mesmo modo em que se observou nos demais atores, as leituras abstratas dos temas revestido em Pablo decorrem de investimentos figurativos firmados dentro de uma oposição de traços sensoriais. Assim, a figurativização do ator reveste temas como a intelectualidade, cujo patrimônio cultural relaciona-se ao poder econômico; a burguesia, característica daqueles que desfrutam daquilo que o dinheiro pode comprar, “um rapaz de vinte e três anos, com veleidades artísticas e literárias, solto em Paris com uma gorda mesada” (VERISSIMO, 1985, p. 60); a opressão, figurativizada pelas constantes dores-de-cabeça que o atormentam e na chantagem praticada pela mãe; a incompletude, observada na busca por um amor; entre outros elementos, percebidos em diferentes contextos na narrativa. Dentre eles, destaca-se aquele em que Pablo desabafa com Miss Clare, enunciando seus problemas ideológicos, familiares e amorosos:

— Você pode imaginar um rapaz de vinte e três anos, com veleidades artísticas e literárias, solto em Paris com uma gorda mesada? Aceitei sem maiores escrúpulos os cheques paternos. A cidade me deslumbrava. Freqüentei os cafés da Rive Gauche, onde me acotovelei com celebridades, pintei quadros na pracinha de Montmartre e assisti a conferências na Sorbonne, tomei indigestões de Louvre, escrevi versos e tive, naturalmente, minhas aventuras amorosas. Um dia (isso foi em 1955) recebi uma carta de minha mãe. Contava que não só o "incidente" havia sido esquecido como também o Generalíssimo, por interferência do Arcebispo, tivera a 'generosidade' de nomear-me secretário de 'sua' Embaixada em Paris. Imagine! Era o cúmulo. Recusei o cargo. Mas lá veio nova carta: 'Teu pai não anda bem, desde o enfarte que teve o ano passado. Ele deseja que aceites o posto na Embaixada, pois esse é o caminho mais seguro e certo para tua volta a Cerro Hermoso. Faze o que ele te pede. É para o teu bem, meu filho. Pensa só numa coisa: a saúde do autor de teus dias está em tuas mãos'. (*Ibid.*, p. 61-62)

Dividido entre sua autoafirmação como liberal, que busca justiça-social, e de conservador, atrelada aos interesses de uma família burguesa sacramentenha, o ator ganha os holofotes, no desenrolar da narrativa, na medida em que sua consciência política vai amadurecendo, culminando no rompimento com tudo aquilo que o oprime. A transformação de Pablo, examinada mais atentamente no percurso narrativo, tem, no nível discursivo, considerando o final da terceira parte do romance, seu ponto alto, quando Pablo decide pedir demissão da embaixada, mostrando seu desacordo com as ideias dos governantes a quem servia:

— Comunico-lhe que acabo de telegrafar ao Mistério do Exterior, pedindo minha demissão do serviço diplomático, em caráter irrevogável. O embaixador ficou por um instante em silêncio, pensativo, olhando para as próprias mãos. Depois perguntou: — Por quê?  
 — Quer mesmo saber?  
 — É lógico.  
 Pablo engoliu em seco, cerrou os punhos e disse: — É porque não posso continuar a servir um Governo de assassinos e ladrões. (VERISSIMO, 1985, p. 320)

O pedido de demissão da embaixada figurativiza o rompimento com aqueles que o oprimem, tanto no contexto profissional, como também no familiar, desencadeando o tema da liberdade. Nesse entendimento, o pedido de demissão liberta-o da condição de subordinado de um embaixador, considerado por ele como imoral, e das frequentes chantagens emocionais realizadas pela mãe, Dona Isabel y Murat, que o manipula por meio do poder econômico.

O silêncio estabelecido, no tempo e no espaço, entre as palavras dos interlocutores Pablo e Gabriel, pode ser lido à luz dos esclarecimentos de Orlandi (1995, p. 14), quando afirma que "as palavras são atravessadas de silêncio; elas produzem silêncio; o silêncio fala por elas, elas silenciam". Assim, Gabriel, absorvido

no silêncio por alguns instantes, observando as próprias mãos, assume o papel de um dos responsáveis pela decisão de Pablo, sendo essa observação uma leitura metafórica da ação de Gabriel em meio ao silêncio.

As temáticas desenvolvidas em Pablo Ortega envolvem, além dos atores figurativizados como progenitores e superiores na embaixada, outros, trazidos à baila, apontando as mulheres com quem ele estabelece algum tipo de relacionamento. Destacam-se, dentre elas, a estudante americana da Georgetown University, Glenda Doremus, e Kimiko Hirota, uma funcionária da embaixada do Japão, autora de haicais. A primeira é semanticamente construída como uma americana cheia de preconceitos, faz uso de medicamentos para conter as constantes dores de estômago, causadas por crises neuróticas, as quais chegam a fomentar a vontade de tirar a própria vida, “Por que não tomar duma vez cinqüenta comprimidos de seconal? Talvez o suicídio fosse a solução” (VERISSIMO, 1985, p. 99); a segunda é semanticamente construída por elementos que recobrem a temática da pureza, também observada em Francisquita, esposa de Gabriel, porém, mais patentes em Kimiko Hirota.

O tema do suicídio, percebido na figurativização da americana Glenda Doremus, é visto também na construção semântica de outros atores como Godkin, “Se eu tivesse juízo — resmungou Godkin —, o que bebia mesmo era cicuta<sup>56</sup> (*Ibid.*, p. 21); Pancho Vivanco, “A única saída era o suicídio. Tinha perdido Rosalía para sempre. Uma bala na cabeça? Demasiadamente brutal [...] o melhor era tomar barbitúricos em grande quantidade e entrar na morte pela porta do sono” (*Ibid.*, p. 275-276), os quais enxergam, na possibilidade desse ato, a morte como solução para os problemas que os atormentam, uma fuga de si mesmo ou uma forma de libertação.

Em Glenda, essa temática é vista como uma solução para problemas psicológicos decorrentes da não aceitação dela em sentir-se atraída por aqueles que julga inferiores. A autoafirmação da americana como ser superior, compreendida nas demais figurativizações dela como uma estudante branca e de classe média alta, rejeita aquilo que internamente ela deseja. Os desejos ocultos de Glenda, insinuados por Pablo, produzem a leitura de um transtorno figurativizado nas doenças psicológicas. A americana também figurativiza o tema do racismo<sup>57</sup>, percebido em

---

<sup>56</sup> Nome comum às plantas dos gêneros *Cicuta* e *Conium*, da fam. das umbelíferas, nativas do hemisfério norte, altamente venenosas. Disponível em: <https://aulete.com.br/cicuta> Acesso em: 15 de set. 2022.

<sup>57</sup> Tratamento desigual e injusto ou violência contra pessoas que pertencem a grupo, etnia, cultura etc. diferentes. Disponível em: <https://aulete.com.br/racismo> Acesso em: 15 de set. 2021.

outros atores como o brasileiro diplomata Orlando Gonzaga: "Será que providenciaram um assado de carne humana para esses representantes das novas repúblicas africanas?" (*Ibid.*, p. 139), ou ainda na construção figurativa daqueles que discriminam Gabriel por ser índio.

Na americana Glenda Doremus, a temática do racismo encontra-se fortemente figurativizada, provocando reflexões desenvolvidas a partir da oposição semântica de justiça vs injustiça. Dentre os episódios que ilustram o tema do racismo, revestido por Glenda Doremus, destaca-se aquele em que a estudante americana enuncia a Pablo que sofrera um estupro e, por isso, tinha aversão a pessoas de pele escura:

— Vamos, Glenda, conte a verdade. Ela escondeu o rosto nas mãos.  
 — Por favor, Pablo, não me torture. — Eu só quero ajudá-la a livrar-se dum pesadelo. Você vive prisioneira numa fantasia, numa mentira!  
 — Mas ele era um negro sórdido. Vivia me espiando. Roubava minhas roupas íntimas, levava-as para seu quarto. . . Era um animal. Seu fedor me perseguia noite e dia, noite e dia...  
 Pablo acercou-se dela, segurou-a com força pelos ombros, sacudiu-a e obrigou-a a encará-lo.  
 — Mas ele não tocou em você... fale a verdade!  
 — Era um negro sujo, pensava e fazia coisas sujas. Empestava toda a casa.  
 — Mas ele não tocou em você!  
 — Pare com isso, Pablo, pelo amor de Deus!  
 — Confesse que foi tudo uma fantasia sua.  
 — Não sei, não sei, deixe-me em paz, não sei!  
 — Você não quer saber, mas é preciso encarar os fatos. Confesse que o rapaz nem sequer tocou no seu corpo.  
 — Como é que vou saber? Eu era uma menininha de treze anos...  
 — Por que não impediu que seu pai e os outros fossem atrás do rapaz?  
 — Eu não sabia que eles iam matar o negro! Pablo não pôde dominar-se:  
 — Sabia, sim! — bradou. — Sabia e desejava que isso acontecesse! — Ela se estendeu no sofá e de novo rompeu a chorar. Ele agora caminhava na sala, dum lado para outro. Que fazer? Que fazer? Continuar torturando Glenda com suas perguntas? Mandá-la embora, deixá-la em paz? Sentou-se ao lado dela, tornou a passar a mão pelos seus cabelos, esforçando-se por falar com ar paternal.  
 — Agora é melhor contar tudo, livrar-se desse peso que você tem na consciência. Diga-me uma coisa. Depois desse. . . desse fato, você não foi examinada por um doutor?  
 Ela hesitou por alguns segundos e por fim disse de olhos baixos.  
 — Fui.  
 — E ele verificou que você nem sequer tinha sido tocada, não é verdade?  
 Ela não respondeu. Continuava a chorar, agora em soluços convulsivos.  
 — É verdade ou não?  
 De repente Glenda voltou para ele a face desfigurada e gritou:  
 — É! É verdade! Todo o mundo ficou sabendo da história. Meu pai e os outros responderam a processo, foram absolvidos. Mas tivemos de abandonar Cedartown. E isso destruiu a vida de todos nós, de meu pai, de minha mãe... a minha. Está satisfeito? Está satisfeito?  
 [...] Glenda ergueu-se, apanhou a bolsa, ficou um instante a olhar dum lado para outro, como que atônita. De novo ele perdeu o domínio sobre si mesmo:

— Afinal de contas, você realizou o desejo secreto de sua infância: foi violada por um homem sórdido de pele escura. Agora eu é que pergunto se está satisfeita.

— Mas quem me assegura que o que aconteceu há pouco lá no quarto não foi também uma fantasia minha?

— Glenda, seja razoável. Deixe-me ajudá-la.

Ela o encarou em silêncio por alguns instantes e depois disse, com uma raiva que se sentia na maneira com que ela mordida as palavras:

— Você talvez me tenha ajudado mais do que imagina.

Convenceu-me de que, na verdade, eu não sinto tanto remorso como pensava pelo que fizeram àquele outro negro...

Disse isto e encaminhou-se para a porta. Ele não fez nenhum gesto para detê-la. (VERISSIMO, 1985, p. 286-287)

O discurso fantasioso de Glenda é marcado por diversos elementos que figurativizam o negro de modo pejorativo, buscando persuadir o enunciatário, provocando efeitos de sentido de superioridade. A ausência de um nome próprio para o ator, acusado injustamente por Glenda de estupro, reforça a condição de marginalizado, observada também na figura do pederasta, lembrado por Godkin, no início da narrativa; e na mãe de Gabriel, prostituta sacramentenha, “latrina do regimento”. Esse grupo de atores marginalizados pode ser lido dentro do tema do descaso do poder público que, em um processo constante de desumanização, não combate à violência, à discriminação e aos preconceitos em todas as suas formas, desobrigando-se de práticas que promovam a equidade e o desenvolvimento social.

Outra análise suscitada, a partir do fragmento salientado, atenta para o uso dos recursos estilísticos que, conforme Fiorin (2019, p. 72), “podem ter a dimensão de uma palavra, de uma frase, de um texto”. Nessa perspectiva, as expressões “Era um animal”, “Seu fedor me perseguia”, “com uma raiva que se sentia na maneira com que ela mordida as palavras”, identificadas respectivamente, como metáfora, personificação e sinestesia, buscam dar maior expressividade à mensagem, permitindo a plurissignificação do enunciado. As figuras de palavras ou de semântica, apontadas no excerto, somam-se a diversos outros signos conotados, utilizados na figurativização dos espaços, tempos e, principalmente, dos atores.

De acordo com Fiorin (2019, p. 72), “a conotação não é um fenômeno da palavra isolada, mas um fato discursivo. É sempre no texto que se percebe o acréscimo de um sentido segundo ao sentido primeiro”. Na narrativa de *O Senhor Embaixador* (1965), os signos conotados encontram-se presentes em construções semânticas que figurativizam as categorias do nível discursivo, em especial, a de ator, possibilitando várias leituras desenvolvidas a partir do que está implícito em termos ou conjunto de termos empregados com sentido conotativo:

— A expressão ‘justiça social’ é um dos muitos disfarces usados pelo comunismo.

— Está enganada, Miss McCarthy. Os olhos da moça fuzilaram.

— Meu nome é Doremus.

— E o meu é V. I. Ulyanov, mais conhecido como Lenine.

— Você devia parar de beber.

Pablo gozava a fúria da americana. Teve um súbito desejo de tomá-la nos braços e beijar-lhe a boca. Limitou-se, porém, a sorrir, continuando: —

Durante o exílio, Carrera fez várias excursões pela Europa, hospedando-se nos melhores hotéis. (VERISSIMO, 1985, p. 173, grifo do autor)

As expressões “Miss McCarthy<sup>58</sup>” e “V. I. Ulyanov<sup>59</sup>” enunciadas, intencionalmente, pelo interlocutor Pablo, para provocar sua interlocutária Glenda, fazem referências, conforme o simulacro do mundo real, a personalidades, cuja representatividade é lida, na esfera política, como figuras, respectivamente, anticomunista e comunista. A ironia construída por meio de metáforas é um recurso enunciativo recorrente na construção dos significados e sentidos do texto, às vezes, de modo depreciativo e/ou pejorativo:

— Quem é essa tal Miss Potomac?

— É o pseudônimo jornalístico de uma das ‘vacas sagradas’ de Washington, senhor Embaixador. Uma das mulheres mais aduladas e respeitadas deste país.

— Bonita?

— Qual, embaixador! Sessentona. Feia como as necessidades e gorda como um hipopótamo.

— Mande então atirar essa bruxa no rio do mesmo nome. (VERISSIMO, 1985, p. 43)

As expressões de que se vale o interlocutário de Gabriel, Ernesto Villalba, para figurativizar uma das mulheres do núcleo feminino da narrativa não são aleatórias. Uma das possíveis leituras, conforme a figurativização de Miss Potomac, advém da relação entre o papel dela como colunista, do “*Diplomatic Carousel*” de Washington, e o rio, de mesmo nome, considerado como principal e “mais famoso da capital americana, Washington D.C, e responsável pelo seu abastecimento”<sup>60</sup>. A relação estabelecida se dá, então, na função de ambos, observada no plano do conteúdo e no simulacro do mundo natural. Miss Potomac tem fama e poder, traduzido pela forma

<sup>58</sup> Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Joseph-McCarthy> Acesso em: 25 de out. 2021.

<sup>59</sup> Disponível em: <https://www.infoescola.com/biografias/lenin/>. Acesso em: 25 de out. 2021.

<sup>60</sup> Disponível em: <https://conexaoplaneta.com.br/blog/golfinhos-voltam-a-nadar-e-se-reproduzir-em-rio-simbolo-dos-estados-unidos-50-anos-apos-sua-limpeza-e-recuperacao/> Acesso em: 19 de ago. 2021.

como abastece seus discursos, os quais podem manipular a opinião pública, a serviço dos que figurativizam outros tipos de poder, em especial, o poder político-social.

Embora Miss Potomac não esteja relacionada no grupo dos principais atores da trama, pode-se observar que ela reveste figurativamente um tipo de poder semelhante ao de Godkin, o poder da comunicação. As demais figuras relacionadas à colunista pelo interlocutor Villalba, de ordem depreciativa, “Feia como as necessidades e gorda como um hipopótamo”, não comprometem o poder dela como profissional da comunicação, contudo, suscitam, de outra forma, análises guiadas pela ótica do sexismo ou discriminação de gênero e estéticas.

Assim, na esteira das análises das categorias do nível discursivo e, examinando mais atentamente a presença das mulheres no romance, constata-se que as figurativizações relacionadas à maioria das mulheres de *O Senhor Embaixador* (1965) evidenciam traços de uma sociedade machista, os quais são analisados e discutidos no trabalho de Gabriela Ruwer Guindani<sup>61</sup>.

Pela semiótica discursiva, esses traços são enunciados em distintas instâncias enunciativas e, conforme o terceiro nível do percurso gerativo, examinados por meio de temas como a discriminação e o machismo, cuja oposição de base desenvolve-se a partir de alteridade vs identidade.

No trabalho de Guindani, orientado por Bordini, as construções figurativas relacionadas ao núcleo feminino em *O Senhor Embaixador* (1985) mostram, entre outras coisas, uma condição de mulheres estereotipadas e inferiorizadas perante os homens. Semioticamente, observa-se que a maioria das mulheres presentes no enredo é vista a partir de uma figura masculina, sempre na condição de submissão, relacionada tanto à vida particular quanto à vida profissional.

São exemplos dessa constatação as figuras da secretária figurativizada como Miss Kay, “uma mulherinha de idade incerta, perfil agudo e olhos de aço [...] Exata como cronômetro. Eficiente como uma máquina” (VERISSIMO, 1985, p. 15); a datilógrafa “Mercedes Batista”, relegada à função de um “bode expiatório do marido de Rosalía, o qual parece sentir prazer ou alívio em fazê-la sofrer” (*Ibib.*, p. 52); e a secretária da embaixada Miss Clare Ogilvy, multifuncional, assemelhada a uma máquina:

---

61 Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/184315> Acesso em: 19 de ago. 2021.

Verdadeiro manual vivo de conhecimentos enciclopédicos, Clare Ogilvy entesourava na sua memória fotográfica as informações mais variadas sobre universidades, bibliotecas, museus, embaixadas, questões de protocolo, patentes industriais, tarifas alfandegárias, impostos de renda. . . Sabia de cor não só a carta da O.N.U. e a da O.E.A. como também a Constituição do Sacramento. Horários de trens, ônibus e aviões? A altura do monte Everest? O nome daquele vulto histórico que disse tal e tal coisa em tal e tal ocasião? A cotação da libra no momento? Ora, perguntem a Miss Ogilvy! Quando alguém comparava essa prodigiosa americana com um computador eletrônico, não faltava colega que se apressasse a acrescentar: 'Mas com uma alma!' [...]

La Ogilvita, era duma fealdade tão simpática, que chegava a ser fascinante. Seus dentes graúdos e salientes davam-lhe à cara alongada algo de eqüino. (VERISSIMO, 1985, p. 46)

Os efeitos de sentido provocados por expressões como “computador eletrônico” e “cara alongada algo de eqüino” conferem a tais mulheres traços de seres desumanizados, objetificados ou animalizados e, conseqüentemente, desvalorizados e inferiorizados perante os homens. Às vezes, não em sua condição profissional, mas na social, considerando o papel de esposas, progenitoras e/ou protetoras do(s) filho(s) de alguns dos homens que, na trama, figurativizam o poder. Pertencem ao grupo, identificado como “mulheres do lar” a esposa do embaixador Gabriel Heliodoro Alvarado, Francisquita, e a mãe de Pablo Ortega, Dona Isabel Ortega y Murat, respectivamente figurativizadas:

Católica praticante, afilhada do Arcebispo, estava convencida de que Deus inventara o ato sexual apenas com a finalidade de garantir a propagação da espécie humana, e que, portanto, era um pecado a gente tirar qualquer prazer físico da união carnal [...] Esposa exemplar. Grande alma. Seus olhos ficavam úmidos quando ela pensava nos pobres. Verdadeira dama de caridade, vivia à frente de campanhas de beneficência. Tinha uma educação primorosa, criara muito bem os filhos, era uma doceira de mão cheia, pintava em porcelana e falava até o seu pouquinho de francês. (VERISSIMO, 1985, p. 37) [...]

uma mulher autoritária, bem-nascida e com uma consciência aguda de seu rango. (Ah! Você precisava ouvi-la falar na árvore genealógica dos Ortega y murai!) Minha mãe foi sempre a ponte entre o marido, ilha solitária, e o continente do mundo. Uma espécie de intérprete. Era como se tivesse procuração dele para entender-se em seu nome com a vida. Graças a ela, os negócios dos Ortega y Murat prosperaram. E, veja bem, isso num país nitidamente patriarcal! (VERISSIMO, 1985, p. 265)

Além delas, há também aquelas observadas na órbita de algumas autoridades da embaixada, as quais revestem o tema da infidelidade e da luxúria. Destacam-se, dentre estas, Rosalía, figurativizada por Miss Clare Ogilvy como uma mulher com “uma cara e um corpo que não podem inspirar pensamentos puros aos homens”, e Ninfa Ugarte, no papel de esposa do general Hugo Ugarte, figurativizada fisicamente

como “a odalisca do quadro de Matisse [...] Gorda, morena e de olhos árabes. Como a maioria das latino-americanas que conheço” (VERISSIMO, 1985, p. 51). Ambas, construídas semanticamente como adúlteras, cujos amantes são identificados na ordem do embaixador Gabriel Heliodoro Alvarado e do mordomo Aldo Borelli. Em Ninfa Ugarte, ainda se leem os temas da inveja e da arrogância: “usava tantos berloques, medalhas e pregadores, que chegava a lembrar o Marechal Goering nos seus tempos de festa e glória” (*Ibid.*, p. 83), desenvolvidos a partir da oposição semântica alteridade vs identidade.

Por fim, ainda sobre os papéis femininos que povoam a narrativa, descreve-se um pouco mais a construção figurativa da funcionária da embaixada do Japão, Miss Kimiko Hirota, apresentada por mais elementos, que concretizam a temática da pureza, também observada em Francisquita, mas figurativamente mais marcada na japonesa. Compositora de haicais, um tipo de poema verbal, Miss Kimiko Hirota contracena singularmente com Pablo Ortega e, com ele, estabelece uma relação, essencialmente, mantida na troca de haicais, nos quais explora temas relacionados à transitoriedade da vida e à certeza de sua finitude.

Observa-se, nesse sentido, que os sete haicais presentes na narrativa, alternando as autorias de Kimiko Hirota e Pablo Ortega, aludem a uma marca temporal envolvendo as estações do ano e elementos que, de alguma forma, estão relacionados ao contexto narrativo, podendo ser analisados a partir da oposição semântica de início vs fim. Cinco, dos seis haicais presentes na obra, apresentam títulos e quatro figurativizam uma estação do ano: “PRIMAVERA”, “INVERNO”, “VERÃO”, “OUTONO”. O único desse grupo que não possui título é o quinto haicai; entretanto, os elementos de sua constituição denotam uma marca temporal, cujo sentido provocado produz a leitura de um ciclo que se encerra, considerando, nesse caso, o pedido de demissão de Pablo e a decisão dele de voltar a Sacramento.

*Gota de orvalho*  
*Na corola dum lírio:*  
*Jóia do tempo.* (VERISSIMO, 1985, p. 322, grifos do autor)

O haicai de Hirota comporta uma mensagem cheia de significados e, conforme a simbologia das figuras apresentadas pelo poema, é possível estabelecer relações com a transformação de Pablo Ortega que, no contexto narrativo, atinge seu ápice, revestindo o tema da liberdade. O termo *orvalho*, presente na expressão “Gota de

Orvalho”, é figurativamente definido pelo dicionário Caldas Aulete<sup>62</sup> como “Desabafo, alívio”, definições estas que traduzem os sentimentos percebidos em Pablo, decorrentes de sua decisão de pedir demissão do cargo de primeiro-secretário da embaixada.

O motivo da decisão de Pablo, “porque não posso continuar a servir um Governo de assassinos e ladrões” (VERISSIMO, 1985, p. 320), produz efeitos de sentido que desassocia a imagem de Pablo das pessoas figurativizadas por tais características. A relação entre o haikai de Miss Kimiko Hirota e o contexto narrativo pode ser verificada, considerando, além do evento do pedido de demissão de Pablo Ortega, a condição de liberdade que ele busca, enquanto valores assumidos em seu percurso narrativo.

Observa-se também que o antepenúltimo haikai, de autoria de Kimiko Hirota, finaliza a terceira e penúltima parte do romance passado, majoritariamente, em Washington. Os dois outros aparecem na seção intitulada como “A Montanha”, mas não chegam aos endereçados, sendo idealizados apenas nos pensamentos de Miss Hirota e Pablo Ortega. A decisão de não enviar o último haikai à Hirota é justificada por Pablo como uma forma de não mais alimentar a relação estabelecida com a japonesa, a qual julga pertencer ao mundo que deixou para trás, um “mundo fictício. Como os outros mundos em que vivi antes” (*Ibid.*, p. 438).

Os sentidos produzidos pela decisão de Pablo e a forma como ele se refere a Washington, “mundo fictício”, bem como os outros espaços implícitos em “mundos que vivi antes”, suscitam algumas interpretações vinculadas ao tema da opressão que, no nível narrativo, tem a ver com o que motiva as transformações do actante em busca do objeto-valor, a liberdade. O tema da opressão pode ser lido na figurativização espacial da embaixada em Washington; para Pablo, um espaço de subordinação, onde ele devia obediência ao embaixador e aos demais superiores.

Observa-se, ainda, que a escolha de Pablo em referir-se a Washington, simbolicamente, como um “mundo fictício”, provoca no enunciatário uma inversão de papéis relacionados à figurativização espacial, dado que Washington pertence ao grupo de elementos espaciais que atuam na narrativa como espaços ancoradores, ou seja, aqueles cujas referências configuram um simulacro do mundo natural. O modo como Pablo se refere a Washington, “mundo fictício”, produz uma inversão de ideias

---

<sup>62</sup> Disponível em: <https://aulete.com.br/orvalho> Acesso em: 12 de set. 2021.

deduzidas a partir daquilo que faz parte da ficção, um espaço imaginário, e o que, em alguma medida, para o enunciatário do texto é considerado como parte da realidade.

Doutro modo, as análises acerca da categoria espacial, feitas a partir das oposições semânticas superioridade vs inferioridade ou exterioridade vs interioridade, ratificam temas que estão diretamente ligados às concepções de poder e política figurativizados nos atores. Os elementos que dão cobertura figurativa aos temas decorrentes das oposições espaciais trazem para o enredo noções de áreas distintas do conhecimento, como da geografia, observadas na disposição geográfica dos espaços; da psicologia, compreendida na leitura da essência e da aparência dos atores; da sociologia, examinada na configuração de espaços de opressão e de liberdade, entre outras.

As categorias espaciais, temporais e actoriais são construídas semanticamente por signos que podem alcançar sentidos denotativos e/ou conotativos. Os signos lidos conotativamente têm a capacidade de ampliar a significação e o sentido do texto, possibilitando a reflexão sobre temas distintos, sobretudo, os de natureza política, como a corrupção, a luta pelo poder, a violência, a troca de favores, entre outros, percebidos de modo abstrato, no texto e recobertos por figuras que lhes dão concretude. Os temas que, em sua maioria, referenciam as relações viciadas da política, amplamente figurativizados no texto, promovem discussões acerca do exercício de poder praticado por aqueles que governam em benefício de poucos, às custas do sofrimento de muitos. Fato esse analisado nas construções sintático-semânticas do texto, ecoado, na voz do narrador e dos interlocutores do discurso, ou ainda, preliminarmente, na voz do enunciador pressuposto, figurativizado como 'escriva subversivo':

*Certos homens de negócio que se dizem piedosos conseguiram erguer uma parede de concreto entre suas igrejas e seus escritórios comerciais, de maneira que assim podem (. . .) acariciar ao mesmo tempo com uma das mãos o Cordeiro de Deus e com a outra o Bezerra de Ouro. E quando algum escritor se refere a essa prática hipócrita, a primeira idéia que ocorre a esses donos do poder é denunciar o 'escriva subversivo' à Polícia ('para isso pagamos impostos!')*. (VERISSIMO, 1985, p.7-8, grifos do autor)

Os fragmentos selecionados para as análises de *O Senhor Embaixador* (1985 [1965]) buscam ilustrar os temas de maior presença no enredo, figurativizados por elementos que despertam a sensorialidades dos enunciatários, instigando-os a

refletirem sobre as questões de natureza política, especialmente as que envolvem a “arte de governar”, abarcando as formas de poder e os meios para se conquistá-lo.

As construções representativas do que é dito, enunciado pelas distintas instâncias enunciativas, especialmente por aquelas instaladas pelo narrador, no tempo do então e no espaço do lá, têm como função produzir o significado e o sentido do texto. Para tanto, valem-se de expressões de cunho denotativo ou conotativo, estabelecendo relações entre inúmeros conhecimentos advindos de “relações intertextuais e interdiscursivas que os textos e os discursos mantêm com aqueles com que dialogam” (BARROS, 2009, p. 352). A enunciação enunciada é, portanto, a porta de entrada das leituras permitidas e asseguradas pelo texto.

Vale ainda observar, conforme análises das escolhas enunciativas, que os sinônimos utilizados se mostram convenientes às intenções desses sujeitos, agregando ao enunciado valores implícitos que contribuem para o convencimento do enunciatário. Exemplifica-se tal percepção com algumas das várias formas de referir-se a atores como Leonardo Gris ou Gabriel Heliodoro Alvarado que, adequadamente projetadas em um contexto narrativo, somam-se às formas de persuadir o enunciatário do texto. O primeiro, por exemplo, é referido como alguém corajoso, enunciador de verdades:

Gris fez uma pausa, como que esperando que alguém se erguesse na sala para responder às suas perguntas. Gonzaga inclinou a cabeça para o lado de Godkin e murmurou: ‘Nosso amigo está se enterrando. Apesar de estar dizendo muitas verdades, não devia ir mais longe. . . Que é que você acha?’ Godkin limitou-se a encolher os ombros e a tirar o cachimbo da boca e metê-lo no bolso, ao mesmo tempo que soltava um suspiro. ‘Eu preferia que o Dr. Gris terminasse a conferência agora’ — sussurrou Pablo. Tirou do bolso um comprimido de aspirina, meteu-o na boca e pôs-se a mastigá-lo. Por um momento a imagem de Glenda passou-lhe pelo pensamento. O professor de Ciências Sociais pigarreou com tanta força, que o conferencista voltou a cabeça para ele, julgando que o homem lhe houvesse feito alguma interpelação. (VERISSIMO, 1985, p. 246)

O narrador, ao somar às figurativizações de Leonardo Gris a referência de “professor de Ciências Sociais”, agrega à leitura do texto valores ligados a questões de conhecimentos, envolvendo um tipo de poder subentendido na formação desse sujeito, na crença de que suas palavras têm poder de verdade e, por conseguinte, na ideia de maior chance de persuasão.

Examinar um objeto textual, procurando desvelar suas estruturas sintáticas e semânticas em busca da significação e do sentido, é uma tarefa reflexiva e dialógica

acerca das concepções teóricas voltadas para o estudo da semiótica discursiva. Assim, as leituras são efetivadas com base naquilo que está explícito e implícito no objeto discursivo, compreendido e interpretado por meio das escolhas discursivas do enunciador.

Diante disso, observa-se que as escolhas de pessoa, espaço, tempo e figuras, feitas pelo enunciador, dão cobertura aos temas que refletem questões de natureza diversa, envolvendo a forma com que o homem interage com o meio e com os outros, fazendo uso do exercício de poder e da arte de governar, a política.

As análises semióticas discursivas feitas em *O Senhor Embaixador* (1985 [1965]), de Erico Verissimo, apresentam algumas possibilidades de leitura. Dentre elas, está a guiada pelos objetivos delimitados nesta pesquisa. Assim, espera-se que as leituras desenvolvidas a partir das relações estabelecidas entre os termos responsáveis pela sensorialidade do texto, os quais revestem temas distintos, dentro do amplo leque de escolhas enunciativas manifestada pelo sujeito enunciador, possam ter alcançado êxito no que fora proposto, ainda que se reconheça que os objetos literários são fontes inesgotáveis de estudos e passíveis de muitas outras análises, sob o prisma de inúmeros pontos teóricos.

Por conseguinte, passa-se para a leitura de outro romance verissiano, *O prisioneiro* (1967), dando continuidade ao exercício de análise das estruturas discursivas, mais próximas da manifestação textual, essenciais para construção da significação e a produção do sentido do texto.

#### **4.1.2 Em *O prisioneiro***

A segunda obra de cunho político de Erico Verissimo, *O prisioneiro* (1967), pode ser lida como uma continuidade das discussões sobre o significado e o sentido de palavras como verdade, liberdade, paz, direito, justiça, ética, entre outras que se constituem como temas observados no romance publicado anteriormente, *O Senhor Embaixador* (1965).

*O prisioneiro* foi publicado pela primeira vez em 1967, inspirado na Guerra do Vietnã, também conhecida como Segunda Guerra da Indochina, travada entre o Vietnã do Norte, apoiado pela União Soviética, e o governo do Vietnã do Sul, apoiado pelos Estados Unidos. Essa inspiração é resumida, doutro modo, no texto

disposto na quarta capa de *O prisioneiro*, (1973 [1967]), onde se observa o discurso enunciado por um sujeito que, possuindo descendentes, demonstra preocupação com o mundo que as próximas gerações habitarão:

[...] Sentado à sombra duma árvore, no quintal da casa de meu genro, em Washington D. C., eu dividia a atenção entre o jornal do dia – notícias da guerra no Vietname – e os movimentos e gritos de meus três netos que brincavam sobre a relva. Mike, o mais velho, procurava atingir os outros com o jorro d'água que saía da mangueira que tinha nas mãos. A imaginação do romancista começou a trabalhar. Mike, feito homem, lá estava num uniforme verde-oliva de fuzileiro, capacete de aço na cabeça, empunhando um lança-chamas e queimando vivos guerrilheiros inimigos.... Depois imaginei-o morto, ao fim dum combate, em meio dum matagal, em alguma parte do mundo.... Por quê? Em nome de quê ou de quem? É estúpido e criminoso arrancar um rapaz do convívio da família, da comunidade ou da universidade para atirá-lo numa guerra sórdida e insensata, em nome de mitos ou de fantasias geopolíticas. O otimista, um dos alegres inquilinos do meu ser, reagiu: Não seja mórbido! Daqui a nove anos, quando teu neto estiver em idade militar, esses problemas todos estarão resolvidos... Mas o pessimista que habita o meu sótão interior, replicou: Era exatamente isso que se dizia em 1950, durante a campanha da Coreia... Um ano mais tarde, já no Brasil, eu entregava à Editora Globo os originais de *O prisioneiro*, espécie de parábola moderna em torno de alguns aspectos da estupidez humana, como a guerra e o ódio racial, bem como um comentário à margem das muitas prisões do homem, como peça da Grande Engrenagem. [...] Compreendi, há muito, que não podia continuar sentado à sombra duma árvore, silencioso e omisso, vendo e sentindo o mundo e as dores de seu tempo através apenas de notícias de jornal [...] (VERISSIMO, 1973, grifos do autor)

Nos diálogos estabelecidos entre os “inquilinos” otimista e pessimista, coabitantes do sujeito enunciativo, percebe-se o sentimento de inconformismo desse sujeito acerca das injustificáveis guerras que ceifam as vidas de tantos inocentes. Na esteira de tais percepções, nota-se que o sentimento de indignação com a violência alimenta alguns dos temas observados nesse romance antibelicista, cujas questões sociopolíticas são observadas, predominantemente, por meio da ideologia daqueles que figurativizam o poder das forças armadas norte-americanas em um cenário de guerra.

A história de *O prisioneiro* (1967) pode ser sintetizada como uma narrativa desenvolvida em um espaço bélico, onde um militar figurativizado como o tenente, prestes a retornar a sua terra natal, é obrigado a realizar uma última missão nesse território hostil, interrogar um prisioneiro para descobrir a localização de uma segunda bomba que poderia ser detonada a qualquer momento. A situação do oficial, obrigado por seu superior a executar tal missão, contrapõe os lados de quem de fato é o prisioneiro, em um ambiente opressor, cujo poder, manifestado em suas diferentes formas – econômico, ideológico, físico e político –, torna-se um meio para atingir os

fins. Na figura do tenente, do 435, encontra-se um sujeito atormentado por dilemas, decorrentes de transtornos distintos, como os do preconceito racial; do relacionamento extraconjugal com uma vietnamita prostituta, por quem ele se apaixona, mas sente vergonha em assumir; e da incompreensão de sua condição de subordinado hierárquico naquele conflito, em que presencia o suicídio de uma jovem estudante budista, episódio que o martiriza durante a narrativa, evocando lembranças de seu passado que interligam, de algum modo, aos seus dilemas. O universo temático do romance aborda, assim, questões acerca das razões que promovem a violência, a discriminação de pessoas em função de características raciais, religiosas, econômicas, de gênero, além daquelas configuradas nas práticas viciadas da política. A narrativa traz como pano de fundo uma crítica político-social relacionada à intervenção norte-americana em território asiático, considerando o partidarismo de uma gente simpática à ideologia do capitalismo, presente no Vietnã do Sul, atacado pelo Vietnã do Norte, ideologicamente comunista.

Diante dessa breve síntese do romance, pode-se entender que as leituras possíveis da obra encontram nos temas, problematizados e figurativizados pelos atores, reflexões acerca de questões de natureza vária, em especial, as manifestadas na esfera política, na qual a disputa pelo poder e pelo controle social rege a mentalidade dos homens. Isso ratifica o que Fiorin (2018, p. 112) assevera, quando afirma que as múltiplas interpretações de um texto indicam seu caráter polissêmico, sendo que as leituras “não se fazem a partir do arbítrio do leitor, mas das virtualidades significativas presentes no texto”. Assim, a organização e a estruturação sintático-semântica do texto são permeadas de recursos coesivos, investimentos semânticos e procedimentos enunciativos que conduzem o enunciatário a alcançar a significação e o(s) sentido(s) do objeto discursivo.

Comparado à obra publicada dois anos antes, *O prisioneiro* (1967) apresenta um elenco com um número bem menor de atores, trazidos à baila em um espaço que se supõe tratar-se de um país do sudeste asiático, marcado por intervenções militares norte-americanas. Essa suposição está pautada na semelhança observada entre a figurativização das categorias do nível discursivo e os elementos que aproximam tais categorias de um simulacro da realidade, observação experienciada desde as primeiras linhas do romance, nas quais se percebem os elementos formadores das categorias de tempo, espaço e atores:

Maio findava, haviam já começado a soprar as monções de sudoeste, mas naquele entardecer mormacento fizera-se uma súbita calmaria em toda a região. Era como se a abóbada celeste, emborcada como uma ventosa sobre a terra, tivesse sugado quase todo o ar de um largo trato de planície, montanha e mar. E a velha cidade imperial, de tão ilustres palácios, templos e tumbas, ali plantada sobre ambas as margens do rio, parecia um organismo vivo, palpitante e intumescido, a sufocar à míngua de oxigênio. [...] Pinheiros perfilavam-se plácidos no jardim do Palácio da Harmonia Perfeita. Na esplanada do Museu alongavam-se cada vez mais sobre as lajes as sombras das estátuas de pedra de mandarins d'antanho. À frente de um pagode, no ponto em que na manhã daquele mesmo dia uma estudante budista de dezessete anos se suicidara, ateando fogo às vestes ensopadas de gasolina, ficara sobre o pavimento uma nódoa escura e gordurosa. [...] Os homens, em sua maioria vestidos à ocidental, estavam em mangas de camisa e com as cabeças descobertas, mas viam-se também entre eles outros nativos metidos em seus pijamas de um preto ruço ou de cores indefinidas, os olhos meio escondidos sob os chapéus cônicos de palha de bambu. [...] (VERISSIMO, 1987, p. 9-10)

A construção figurativa do tempo, espaço e atores fortalece as suspeitas do enunciatário quanto à ambientação do enredo, produzindo efeitos de realidade. A sensorialidade despertada a partir de construções como “a abóbada celeste, emborcada como uma ventosa sobre a terra, tivesse sugado quase todo o ar de um largo trato de planície, montanha e mar. [...] a sufocar à míngua de oxigênio [...]” prenuncia as primeiras inferências sobre a temática cuja construção advém desde a profundidade do texto.

O raciocínio de análise permite compreender que as marcas temporais, espaciais e actoriais, dispostas no fragmento, figurativizam o tema da opressão, desenvolvido a partir da oposição semântica fundamental opressão vs liberdade. A sensorialidade despertada por meio de figuras escolhidas pelo enunciador, como “gordurosa”, “nódoa”, “gasolina”, entre outras, estão a serviço da figurativização do espaço inóspito que se delinea para o enunciatário.

A mancha, no pavimento, figurativizada como uma “nódoa escura e gordurosa”, causada pelo suicídio da estudante budista, estimula a leitura em torno de uma orientação temática que aponta para a dificuldade de que ela seja apagada, tanto por sua cor, “escura”, quanto pelo teor gorduroso que a compõe.

Questões acerca das diferenças demarcadas entre os invasores e os nativos são também percebidas em meio às descrições figurativas dos transeuntes que circulam no palco da narrativa. Construções sintático-semânticas, como “homens, em sua maioria, vestidos à ocidental [...] em mangas de camisa e com as cabeças descobertas” e “nativos metidos em seus pijamas de um preto ruço ou de cores indefinidas, os olhos meio escondidos sob os chapéus cônicos de palha de bambu”

(*Ibid.*, p. 9-10), produzem determinados efeitos de sentido, promovendo reflexões a partir dos opostos identidade vs alteridade.

Assim como em *O Senhor Embaixador* (1965), *O prisioneiro* (1967) conta com um narrador que, delegado pelo enunciador pressuposto, assume a função de narrar, ocupando a “focalização zero” (BERTRAND, 2003, 113). Dessa forma, narra a história em terceira pessoa, fazendo, de acordo com as operações enunciativas, uso de debreagem enunciativa, para inserir o sujeito no tempo do “então” e no espaço do “lá”, produzindo efeitos de distanciamento e objetividade no discurso.

Lembra-se que as projeções da enunciação fazem parte da sintaxe discursiva e são realizadas conforme operações denominadas embreantes, envolvendo os dêiticos, elementos identificados morfologicamente como pronomes pessoais, demonstrativos, possessivos, advérbios, entre outros que caracterizam e localizam o sujeito no tempo e no espaço. A enunciação enunciada mostra-se, diante disso, estritamente ligada a posição do sujeito e suas relações espaciotemporais, o “*ego, hic et nunc*”, (BENVENISTE, 1989).

Pelo procedimento operacional da sintaxe discursiva, teoricamente identificado como debreagem interna ou de segundo grau, o narrador delega voz aos interlocutários que, instalados como atores e semanticamente construídos, desempenham seus papéis, revestindo os temas discursivizados na narrativa. Enredo e atores cumprem uma vital importância dentro do texto, pois, coadunando-se ao que afirma Antonio Cândido (1976, p. 51), ao se pensar no enredo, pensa-se, ao mesmo tempo, nos atores, como personagens, na perspectiva de Cândido, e nos valores estabelecidos por eles, dentro de um percurso, envolvendo estados e transformações. As concepções de Cândido sobre a importância desses dois elementos do texto narrativo mostram a ligação de interdependência existente entre eles, percebendo, “os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam”, questões imprescindíveis para a significação e a para a construção de sentido do texto.

Seguindo tal raciocínio, ratifica-se, no segundo romance verissiano de teor político, a presença de atores que animados por seus valores narrativos, em seus respectivos núcleos, estabelecem uma ampla discussão acerca de questões que implicam a arte de governar, aludindo às várias concepções de poder, verificadas nas relações interpessoais em diferentes esferas sociais. Observa-se, então, no palco da narrativa, que boa parte das manifestações do poder provêm de corporações

armadas, cujo poderio bélico faz-se presente na imposição de suas verdades e vontades.

Além da manifestação do poder armamentista, outras formas são praticadas, podendo ser observadas enquanto temas, implicando discussões acerca das desigualdades de gênero, econômicas, étnico-raciais, entre outras que constituem vários contrastes sociais e são, dentro da narrativa, figurativizadas pelas categorias do nível discursivo.

O romance *O prisioneiro* (1967) apresenta algumas singularidades, dentre as quais se destaca a não identificação dos atores, principais e secundários, por nomes próprios. Por conseguinte, a maior parte das construções figurativas relacionadas à identificação do elenco do romance é realizada por meio de elementos que indicam profissões, patentes, números, funções sociais, sendo a única exceção observada na amante do tenente, figurativizada pela letra “K”. Essa característica da obra ratifica as palavras de Chaves (1976, p. 119), salientadas no item 2. 2 desta tese (à página 60), quando considera o romance como uma representação do “horror moderno”, cuja degradação do homem é alimentada pela “violência e a impotência dos homens transformados em número, que perderam a ‘linguagem’ e já não têm um passado [...]”. O enunciatário do texto percebe, então, que ao figurativizar os atores, ocultando-lhes nomes próprios, o enunciador reforça a ideia de seres sem importância, cujo número tem maior representatividade em um palco de guerra:

Quem sou eu? - perguntou-se a si mesmo. Trazia no bolso os papéis de identidade com o seu nome e número. O número era de certo modo mais importante que o nome. Não estaria longe o dia em que os homens todos fossem apenas números num computador descomunal. E esse computador bem poderia então transformar-se no deus de uma nova era. (VERISSIMO, 1987, p. 87)

A ausência de identidade dos atores em um espaço onde muitas vidas são ceifadas, em decorrência da ambição, da luta pelo poder, da violência, da falta de qualquer empatia pelo próximo, contribui com a leitura do tema da desumanidade, desenvolvido a partir dos opostos alteridade vs identidade, e revestido, principalmente, na animalização dos nativos asiáticos.

O narrador, ao personificar o computador, dotando-o de poderes supremos, não apenas produz a leitura de uma visão desumana sobre os homens transformados em números/máquinas, como também se mostra à frente de seu tempo, na condição de

um visionário capaz de refletir sobre o poder da tecnologia, semanticamente caracterizada como um “deus de uma nova era” (*Ibid.*, p. 87).

Considerando a organização para fins de análise da obra em questão, faz-se, a partir deste ponto, uma leitura dos temas e figuras que se encontram espalhados na camada mais superficial e concreta do texto. Observa-se, de início, o revestimento temático realizado pelas categorias responsáveis por despertar a sensorialidade dos enunciatários, em especial, a categoria de pessoa, em que atores, instalados no texto como interlocutários do discurso, travam embates dialógicos e discutem questões que refletem o exercício do poder do homem sobre o homem e sobre o meio.

Na esteira do raciocínio delineado, percebe-se que, após a figurativização espaciotemporal, presente nas primeiras páginas do romance, o enunciatário é apresentado ao coronel, ator figurativizado por mais elementos que o caracterizem como um homem:

alto e de uma magreza atlética e elástica de quadris estreitos e ombros largos. Os cabelos, de um curioso louro-esverdeado e cortados rentes ao crânio, iam muito bem com o tom do uniforme, e eram na cor parentes próximos dos olhos metálicos, de íris pontilhadas de ouro - o que lhe dava um vago ar de felino. Seus traços, principalmente a testa, o nariz e a linha dos maxilares, eram vigorosos. A fraqueza daquele rosto estava na boca, de lábios demasiado finos e descorados” (VERISSIMO, 1987, p. 31)

Complementa-se a figurativização do coronel como um homem branco, casado, pai de uma filha, amante de uma mulher divorciada, filho de um bispo metodista e autoritário que exercia sobre ele o poder alicerçado em questões morais. Ideologicamente, tal ator busca defender seus pares, ainda que, no seu íntimo, reconheça a imoralidade e estupidez da guerra. Talvez, por isso, em sua descrição figurativa, a fraqueza é emoldurada nos “lábios demasiado finos e descorados”, metonimicamente lidos como responsável pela vocalização de seus pensamentos. O coronel entra em cena por meio de uma correspondência, mentalmente escrita, endereçada à filha que ficou além-mar:

*‘Filha querida: Entardece, e de minha janela vejo o disco avermelhado do Sol descendo sobre as montanhas... Mas que tolice! O Sol não é um disco e o Sol não se move em relação à Terra. Um soldado profissional não se deve entregar a metáforas poéticas. Tem de ser antes de tudo um lógico. Mas qual! Que força pode ter o pensamento lógico numa terra em que predomina o pensamento mágico?’*

Ficou por algum tempo a escutar o rolar surdo do tráfego. Depois olhou para as muralhas que cercavam o jardim e sentiu um apagado mal-estar. Continuou a carta imaginária:

*‘Quando menino teu pai sonhava ser um dia comandante de submarino, mas um teste psicológico cortou-lhe os planos, provando que ele é um claustrofóbico, isto é, uma dessas pessoas que não suportam os ambientes fechados. Tive então de optar pelo corpo de fuzileiros navais, que vocês moças acham tão destemido e romântico. E aqui estou eu agora encerrado como um monge neste claustro cercado de altos muros. E faz quarenta e oito horas que praticamente não abandono esta sala e a minha mesa de trabalho, onde se empilham papéis e problemas... eu que tanto detesto a burocracia! Uma dura missão de combate seria mil vezes preferível a esta responsabilidade de governar, ainda que por poucos dias, uma cidade asiática agitada por lutas internas, tudo isso perigosamente em face de um inimigo comum que não nos dá trégua’.* Soltou um suspiro de impaciência consigo mesmo. Como poderia escrever uma carta nesses termos a uma criança de quinze anos para quem uma guerra devia ser apenas uma série de episódios heróico-romanescos de televisão e cinema? (VERISSIMO, 1987, p. 13-14)

A carta imaginária, repleta de justificativas sobre as escolhas profissionais feitas pelo ator, busca construir o parecer verdadeiro de um sujeito que se considera inocente naquele espaço de guerra. As aspas e os dois pontos marcam os limites de duas situações de enunciação distintas, a do narrador onisciente e a do interlocutor, o coronel. A construção figurativa de como uma adolescente deveria pensar em uma guerra, “episódios heróico-romanescos de televisão e cinema”, ratifica a leitura da mentira usada para maquiagem a face cruel de um conflito bélico, forjando, nos enunciatários/expectadores, ilusões sobre a realidade dos fatos.

O espaço onde o militar atua é, na sequência, figurativizado, com objetos que provocam lembranças indesejáveis para ele, dentre os quais, destaca-se o divã, conotativamente humanizado:

A única peça daquele gabinete que parecia ter conotações humanas era um divã de estofado desbotado e seboso possivelmente relíquia - achava o comandante - de uma administração de funcionários epicuristas que sabiam entremear o trabalho quotidiano de interlúdios eróticos. (VERISSIMO, 1987, p. 14)

Um divã, espécie de sofá sem braços nem encosto<sup>63</sup>, é uma peça que normalmente se instala em ambientes onde acontecem sessões de psicanálise, conduzidas por um psicanalista que busca compreender a psique humana a fim de desvendar-lhe traumas e interditos. Inserido no espaço, utilizado por comandantes “epicuristas”, sugere a ideia de um anestésico de consciência ou de fuga da realidade

<sup>63</sup> Disponível em: <https://aulete.com.br/div%C3%A3> Acesso em: 30 de nov. 2021.

para os interventores, o que converge com a ideia da fantasia projetada, anteriormente, para filha do coronel, revelada na fala do narrador. Noutra leitura possível desse objeto, considera-se o divã como uma espécie de veículo a conduzir o indivíduo rumo a um encontro com a realidade, no caso, psíquica. Lido dessa forma, o divã mostra-se como um meio de enfrentamento da realidade psíquica, o que retoma o dito, na carta endereçada à filha, cujas memórias revelam os motivos que o teriam levado até aquele tempo e espaço bélicos.

A vida dupla do coronel reveste o tema da infidelidade, atualizado em outros atores que chegam à narrativa posteriormente. Preso à mulher por causa da filha e do moralismo do pai, desenvolve uma úlcera gástrica, cuja cura, assegurada por seu médico, está no enfrentamento do problema da infidelidade. Assim, o coronel enfrenta parcialmente seu problema, revelando ao seu progenitor a relação extraconjugal que mantinha com a mulher divorciada, atitude tomada antes de sua missão no país asiático. Dessa forma, o enunciatário do texto, por meio do recurso de *flashback*, conhece um pouco mais da vida do coronel e também daquele figurativizado pelo narrador como seu progenitor, um homem “autoritário”, “tirano”, “egocêntrico”, bispo metodista que buscava “acima de tudo [...] manter a sua imagem na comunidade” (VERISSIMO, 1987, p. 21).

Após a longa descrição de atores que ganham vida na órbita do coronel, a esposa, a filha, a amante e o pai, figurativizados a partir do enunciado pelo narrador, entra em cena o major, um sujeito semanticamente construído como gordo, desleixado, fumante, inteligente, astuto: “Poucos brancos conheciam como ele os meandros da política daquele país, as conspirações, contra conspirações, artimanhas, qualidades e defeitos daqueles generais nativos que viviam a entredevorar-se na busca do poder” (*Ibid.*, p. 24). Além disso, o major é um dos poucos que fala, ainda que mal, a língua dos nativos; contudo, tal actante do enunciado sofre com problemas causados pela mãe, figurativizada por ele como “egoísta e dominadora”, culpada pela ruína de seu casamento.

O diálogo que o major estabelece com seu superior hierárquico, o coronel, projeta o tema da dominação, revestido não apenas pela figura da mãe do major, uma viúva de sessenta e três anos, mas também por outros atores militares norte-americanos que buscam exercer o domínio dos que, na escala de poder, estão sob seu comando, ou ainda dos nativos da nação invadida, oprimidos tanto pelos ianques quanto pelos comunistas do Vietnã do Norte.

O tema da superioridade, lido na figurativização do coronel, é desenvolvido a partir da oposição semântica de alteridade vs identidade, a qual também dá origem a outras temáticas manifestadas na oposição de traços sensoriais actoriais e espaciotemporais que separam, no texto, o lado dos opressores daquele dos oprimidos. Lê-se, ainda, o tema da superioridade nos discursos enunciados pelos diferentes atores norte-americanos, figurativizados na narrativa, em meio a justificativas envolvendo as razões de estarem em um espaço bélico e agirem da forma como agem. Dentre as razões, encontra-se a do coronel que busca convencer os enunciatários, do e no texto, das qualidades que o diferenciam e legitimam, na função de invasor e salvador daquela pátria:

O que me exaspera nesses nativos, major, é uma certa qualidade... a a a... como é que vou dizer?... amorfa. Por mais cristão que procure ser, não encontro para descrevê-los senão símiles zoológicos. Moluscos, lombrigas, sanguessugas...Veja como se reproduzem. Às vezes tenho a impressão de que com este clima miserável, este calor pegajoso, estamos todos boiando num caldo de cultura onde pulam micróbios e protozoários... e que acabaremos irremediavelmente contaminados. (VERISSIMO, 1987, p. 25)

A ideia de bondade, implícita no termo cristão, produz efeitos de aproximação e afinidade entre seus pares, diferenciando-se dos subjugados e figurativizados por ele como parasitas, uma animalização e inferiorização recorrente na narrativa: “Um dia destes vi um de nossos fuzileiros, um rapagão louro de quase dois metros de altura, com uma cara de guerreiro nórdico, ao lado de um bandoleiro comunista, um rato amarelo e raquítico, um sub-homem. O contraste era ridículo” (VERISSIMO, 1987, p. 33).

As comparações realizadas com valores eufóricos, relacionados aos americanos, e disfóricos, aos asiáticos, são constantes. Em sua maioria, produzem, para o enunciatário, sensações de revolta contra as forças invasoras e, ainda que mesclada a sentimentos de piedade, certa repulsa aos nativos vietnamitas, considerando os revestimentos sensoriais que estes recebem das instâncias enunciativas. Expressões como “Moluscos, lombrigas, sanguessugas [...] micróbios e protozoários” aludem a aspectos de seres diminutos que, normalmente, são combatidos, esmagados e/ou exterminados.

Consoante a tais juízos de valores, os militares, semanticamente construídos como representantes da potência norte-americana, em seus discursos, defendem a ideia de que a invasão é necessária, ou seja, de que a guerra é justa e eles estão do

lado certo, tendo a difícil missão de combater um inimigo ardiloso e sorrateiro. Assim, outras descrições caminham na direção que visa persuadir o enunciatário quanto à perversidade do outro, construída semanticamente com uma riqueza de detalhes sobre os ataques sofridos pelos ianques em missão salvacionista:

Se sabia! Um quadro de horror iluminou-se em sua mente. A coisa se passara havia pouco mais de quatro meses. Visitara uma aldeia do Sul recém-destruída pelos guerrilheiros comunistas. As cinzas das cabanas incendiadas estavam ainda quentes quando ele lá chegara. Segundo o relato do único sobrevivente do massacre, famílias inteiras haviam sido queimadas vivas dentro de suas palhoças. Dera-se, porém, aos maiorais da povoação um ‘tratamento especial’. Tinham sido primeiro castrados e depois decapitados, e seus órgãos genitais pendurados nos galhos de uma árvore. Moscas enxameavam ao redor dos cadáveres, cujo fedor pútrido empestava o ar. Numa das extremidades de uma lança de bambu, enfiada no ânus de um dos corpos, estava presa uma tabuleta com algumas palavras escritas na língua da terra: ‘*Este é o fim que espera todos os que colaboram com os imperialistas brancos e seus lacaios.*’ (VERISSIMO, 1987, p. 27, grifos do autor)

As palavras que caracterizam figurativamente as ações praticadas com os ditos “maiorais” conduzem, em um primeiro momento, à ideia de algo menos cruel, porém, o caráter estilístico de expressões como “tratamento especial” é desnudado, na sequência, sensibilizando o enunciatário, no que tange a sensações advindas de dor extrema. A violência física ganha, então, requintes de crueldade, revelando, na ironia presente na fala do interlocutor, a desqualificação do dito.

As atrocidades descritas pelo major, imputadas ao grupo ideologicamente comunista, supostamente originários do Vietnã do Norte, produzem um parecer verdadeiro, efeito alcançado com base em duas questões teóricas; a primeira liga-se ao detalhamento figurativo da violência praticada pelo grupo comunista que busca, deste modo, sensibilizar e persuadir os enunciatários quanto à crueldade desses inimigos dos ianques e dos vietnamitas do sul; a segunda envolve o contrato de veridicção, apontado em Barros (2002, p. 92-106), como uma forma de construção do dizer verdadeiro pelo enunciador. Observada por meio do contrato de veridicção, a figurativização do major, feita pelo narrador, qualificando-o com argumentos de autoridade, contribui para a adesão de confiança no seu dizer verdadeiro.

É oportuno salientar que assim como em *O Senhor Embaixador* (1985 [1965]), no romance *O prisioneiro* (1987 [1967]), a distinção entre as oposições de regimes e sistemas de governos são trazidas à tona em diálogos entre diferentes atores. Dentre esses diálogos, está aquele em que contracenam os atores figurativizados no major e

no coronel, em que o subordinado interpela seu superior hierárquico a respeito do conflito:

– Ganhar a guerra? – perguntou, embora achando que seria mais prudente encerrar ali a discussão. O farisaísmo daquele coronel calvinista era uma capa vermelha capaz de assanhar até o manso touro que modorrava dentro dele. – Para quê?

– O senhor sabe muito bem qual é a resposta. Para deter a marcha do comunismo e instaurar a democracia nesta parte da Ásia.

– Eu quisera que o problema fosse simples assim... – resmungou o major. – Não creio que esta guerra represente uma pura confrontação entre comunismo e democracia.

– Repito que, como soldados, nos compete apenas lutar até à vitória final! – exclamou o comandante com a veemência de quem dá uma ordem. (VERISSIMO, 1987, p. 30-31)

Ao contrapor as ideias de comunismo e democracia, o coronel conduz o pensamento do enunciatário ao erro, outrora já esclarecido nesta tese, conforme o discurso do interlocutor Leonardo Gris, em *O Senhor Embaixador* (Verissimo, 1987, p. 248), apontado por Fiorin, em *Elementos de análise do discurso*, (2018, p. 22); e de dicionaristas como Caldas Aulete, versão @auletedigital e Bobbio *et al* (1998, p. 288). O contrário de comunismo é capitalismo e o de democracia é ditadura, sistema e regime de governo, respectivamente, que estão em constantes disputas nas ideologias de quem busca e/ou quer manter-se no poder.

Também se observa no diálogo a atualização do tema da falsidade, semanticamente revestido no enunciado “O farisaísmo daquele coronel calvinista”, sendo ratificado pelo narrador em meio aos questionamentos do major e a intertextos bíblicos.

Outro tema discutido na obra é o suicídio, um ato praticado, majoritariamente, por pessoas com transtornos mentais, figurativizado, na narrativa, por vários atores secundários, nativos como o sacerdote, a estudante budista e os guerrilheiros, ou ainda por aquele que atua como pai do tenente, uma das vítimas da discriminação racial. Esse tema é problematizado das primeiras páginas do romance até seu fechamento:

Foi então que ouviu um riso de mulher e viu uma estudante sair do templo. Era pouco mais que uma menina. Por cima das calças compridas de seda negra, vestia uma túnica branca de gaze, aberta dos lados, da cintura para baixo. Os cabelos longos e negros caíam-lhe sobre os ombros. Que trazia ela nas mãos? Talvez uma bolsa com livros... Não. Uma lata. Caminhou até ao centro do passeio, sentou-se no chão à maneira oriental, abriu a lata, ergueu-a sobre a cabeça e despejou todo o seu conteúdo líquido sobre os cabelos,

os ombros, o torso, os braços e as pernas. Ele achou estranho o cerimonial. E quando de súbito compreendeu o que ia acontecer, era tarde demais. A estudante havia já riscado um fósforo e de seu corpo brotou uma labaredas, acompanhada de uma explosão opaca, e ela começou a arder como uma boneca de pano. Ele ficara paralisado de surpresa e horror, querendo, mas não podendo desviar o olhar daquela tocha humana. (VERISSIMO, 1987, p. 43-44)

[...]

Ele se encaminhara para o quarto de banho, abrira a porta e encontrara lá dentro o pai, enforcado pelo suspensório amarrado a uma trave do teto, balouçando-se de leve como um enorme boneco de pano, a língua de fora, os beiços arroxeados, a cara cinzenta, os olhos exorbitados... Tudo escureceu em torno, suas pernas afrouxaram-se e ele tombou sem sentidos. (*Ibid.*, p. 48)

[...]

Às vezes um dos internados tinha acessos de loucura. Um dia vi um homem precipitar-se desatinado sobre a cerca de arame farpado que circundava o campo, e pela qual passava uma corrente elétrica de alta voltagem. Esse não foi o único suicídio. Houve outros... Muita gente morria também durante os trabalhos forçados ou servindo de cobaias para experiências pseudocientíficas... (*Ibid.*, p. 161)

A recorrência de elementos que sustentam o tema ao longo da cadeia discursiva configura-se como uma isotopia temática, sendo revestido de formas distintas. Dentre os atores suicidas, destacam-se dois, o pai do tenente e a estudante budista, dado que ambos marcam presença constante nas lembranças que atormentam esse oficial. Um e outro são, na figurativização apresentada pelo narrador, comparados a bonecos de pano, objeto manipulável e sem vida.

O pai do tenente é construído semanticamente como um homem negro, “grande e triste, de olhar doce, voz penugenta, alto, mas de costas um pouco encurvadas. Era um grande estudioso da Bíblia [...] Marceneiro de profissão, parecia trabalhar a madeira com amor. Sua oficina recendia a uma mescla de serragem e suor humano” (VERISSIMO, 1987, p. 47). O tenente sente repulsa pelo pai, discrimina-o por causa da cor da pele, do cheiro e da condição social, não compreende como sua mãe, figurativizada como uma professora branca, de olhos azuis, pode interessar-se por aquele homem negro. As lembranças que marcam a presença do pai na consciência do oficial dão vazão a outras leituras baseadas em temas que dialogam entre si, como é o caso da discriminação e do suicídio, podendo, inclusive, atuar um como causa do outro. Nesse sentido, compreende-se que determinados percursos temáticos podem fomentar novas leituras, com base em outros temas, dentro de um mesmo percurso discursivo.

Além disso, alguns elementos inseridos na história podem ser lidos por meio de conotações com sentidos que adentram ao campo das simbologias, superstições e do

misticismo<sup>64</sup>. Dentre eles, destaca-se a imaginária mosca inoportuna: “Ele sacudiu a cabeça repetidamente, de um lado para outro, como se quisesse espantar uma mosca importuna” (*Ibid.*, p. 83), um inseto que se estabelece no fluxo de consciência do tenente reavivando seus problemas que ficaram além-mar, como a culpa por não ter defendido o pai, vítima de discriminação racial, quando este foi atacado por homens brancos; a mariposa suicida, comparada à estudante budista que tirara a própria vida em frente ao pagode: “A menina e o inseto - o ao-dai, as asas - tinham encenado, cada qual à sua maneira, uma breve dança macabra” (*Ibid.*, p. 45-46), ambas aludindo a ideia de um futuro sinistro.

Além dessas figuras, lidas com essas implicações, os enunciatários passam a conhecer, na figurativização de um outro ator do nível discursivo, o elemento que estabelece relações com o misticismo. Na esfera mítica, adentra a narrativa o “porteiro noturno”:

um nativo de idade avançada, baixo, seco e encurvado. Tinha a cabeça completamente raspada e o pergaminho da pele tão esticado sobre a ossatura do rosto, que parecia uma múmia viva, no fundo de cujas órbitas se houvessem enxertado os olhos lustrosos e limpos de um homem de trinta anos. Seus lábios, de um vermelho-arroxeadado de carne em processo de putrefação, abriam-se com uma regularidade automática toda vez que um homem branco por ele passava ou lhe dirigia a palavra. Measureiro e serviçal, era muito popular entre os oficiais estrangeiros. (VERISSIMO, 1987, p. 40)

As figuras “pergaminho” e “múmia” presentes na figurativização do porteiro, ao mesmo tempo que contrastam com a aparência dos “olhos lustrosos e limpos de um homem de trinta anos”, fomentam leituras acerca do conhecimento que, via de regra, observa-se em pessoas experientes. Por conseguinte, os investimentos semânticos observados na construção do “porteiro noturno” apresentam também traços místicos que o elevam, na função desempenhada na trama, à condição de uma figura “popular entre os oficiais estrangeiros”. No decorrer de suas figurativizações, outros investimentos semânticos dão a ele um tipo de poder, o poder da premonição, o que o caracteriza como uma espécie de profeta na narrativa.

Percebe-se também, pelas escolhas discursivas, a presença constante da cor vermelha e suas variações na figurativização das categorias do nível discursivo. No

---

<sup>64</sup> [...] Crença em fatores ou entidades sobrenaturais capazes de influir nos processos da vida e da natureza. 4. Interpretação baseada no lado misterioso e sobrenatural. Disponível em: <https://aulete.com.br/misticismo> Acesso em: 10 de nov. 2021.

excerto examinado, pode-se notar a descrição dos lábios do “porteiro noturno”, “vermelho-arroxeadado de carne em processo de putrefação”, conferindo à imagem desse ator uma aparência repulsiva. Ademais, constata-se, em contextos distintos, que a cor vermelha, além de figurativizar atores, compõe também características espaciais, temporais e, mediante o sentido conotativo, amplia as leituras do objeto discursivo, majoritariamente, refletindo valores disfóricos:

De acordo com a teologia política de seu Governo, tenente, este país asiático corria e corre o perigo mortal de sucumbir ao Diabo Vermelho. (VERISSIMO, 1987, p. 58)

[...] Embarcarei amanhã, de volta para casa. Devia estar feliz e, no entanto, sinto-me apreensivo, ambivalente. Às vezes pergunto a mim mesmo quem sou, que é este mundo para onde fomos trazidos. Leio notícias de meu país a respeito das explosões de violência racial. Lá temos agora guerrilheiros urbanos negros. Aqui combatemos os que convencionamos chamar de vermelhos. Mas não serão, todas essas revoltas, lá e aqui, fragmentos da mesma luta provocada pela incurável estupidez humana? O desconcertante é que trinta por cento dos soldados de nossa tropa nesta frente de guerra são pretos. Isso tem sentido? (*Ibid.*, p. 79)

Se lida como um pleonasma, a expressão “Diabo vermelho” reforça a ideia amparada na associação desse tom de cor e o referente maligno, configurando-se, no discurso enunciado, como uma consequência do parecer estabelecido pela construção sintático-semântica “teologia política de seu Governo”. Ademais, a união dos termos teologia, “Estudo das coisas divinas e suas relações com o mundo<sup>65</sup>”, e “política”, vista enquanto “arte e ciência da organização e administração de um Estado, uma sociedade, uma instituição<sup>66</sup>”, eleva o poder do segundo termo, no que tange à ideia de preceitos amparados em doutrina que tem como princípio a justiça e o bem comum.

A cor vermelha, suas variações e sobretons, além de compor o cenário figurativizando elementos da narrativa, permite leituras acerca da relação que tal característica tem com a nacionalidade dos vietnamitas, sendo a cor de fundo da bandeira nacional, convencionada no simulacro do mundo natural; como também das bandeiras do socialismo e do comunismo, sistemas de governos predominantes no norte da região vietnamita.

<sup>65</sup> Disponível em: <https://aulete.com.br/Teologia> Acesso em: 06 de set. 2022.

<sup>66</sup> Disponível em: <https://www.aulete.com.br/pol%C3%ADtica> Acesso em: 06 de set. 2022.

Voltando ao excerto que apresenta o “porteiro noturno”, observa-se que a leitura esotérica que ele faz da ficha do tenente prenuncia, então, os acontecimentos não auspiciosos na vida do oficial:

Deteve-se a examinar a do tenente do 435. Trinta anos. Guerra psicológica. Diferente de todos os outros: pele trigueira, cabelos escuros e lisos. Sangue africano? Provavelmente [...]

Virou e revirou a ficha do tenente, leu e releu a data de seu nascimento, franziu a testa, cerrou os olhos e por alguns segundos concentrou-se em cálculos astrológicos. O 435 tinha nascido no ano do búfalo... Mau, mau. ‘o dia de amanhã não lhe será nada auspicioso’ - murmurou para si mesmo. Seria um risco enorme para o tenente fazer uma viagem aérea transcontinental. Devia adverti-lo do perigo? (VERISSIMO, 1987, p. 41-42)

É nesse contexto que o tenente é trazido à cena, figurativizado fisicamente pelo “porteiro noturno” e pelo narrador, em meio a seus pensamentos, no quarto de dormir, imaginando seu último encontro com a amante vietnamita “K”, no “*rendez-vous*”, e o encontro que ele tem marcado, logo mais, com a amiga professora, no restaurante “L'Oiseau de Paradis”.

O ator tematiza, principalmente, a questão do racismo, chegando a confessar à amiga professora que ele rejeita sua própria cor, expondo seu preconceito racial e a descrença na justiça:

O ponto crucial de meu problema é que eu não quero ser negro. Não me sinto negro a não ser quando uma palavra ou um ato discriminatório de um branco me lembra disso. Sei que poderia passar por branco em qualquer país latino americano... Mais ainda: não estimo a minha gente, não gosto do... do seu cheiro, dos seus traços fisionômicos, do seu jeito de falar... Envergonho-me do sangue que me corre nas veias. É duro ter que admitir tudo isso, mas é o que sinto, o que sou. Não creio que o problema negro jamais tenha solução no meu país. As leis de integração são apenas... palavras, palavras, palavras. O ódio, o desprezo ou a repugnância que os brancos sentem pelos negros é uma... uma doença herdada, uma espécie de câncer com várias metástases, e inoperável. E a violência, por outro lado, só pode agravar a situação dos pretos... e dos brancos, também. (VERISSIMO, 1987, p. 75-76)

Ao confessar sua repulsa por negros, o tenente compara o problema do racismo com um tipo de tumor incurável que acomete a sociedade norte-americana, sendo a violência uma consequência da visão desumana daqueles que se consideram melhores. Enuncia também, em sua confissão, a descrença com o poder legislativo, figurativizado em “leis de integração [...] palavras, palavras, palavras”. O menosprezo às “leis de integração” é sugerido pela forma com que se repetem os termos, provocando o sentido de algo sem importância ou que fica no plano de simples

promessa retórica, uma característica dos discursos políticos, nos quais as palavras não se transformam efetivamente em ações que visam ao bem comum.

O tenente ocupa o papel central da narrativa, tendo nas figuras da professora, do coronel e do médico-capitão, os interlocutores com quem trava os embates dialógicos mais contundentes sobre as implicações de uma guerra inescrupulosa, regada a selvagerias de toda ordem. Dessa forma, ganham destaque os fragmentos dos diálogos, analisados conforme a ordem em que são apresentados no romance, iniciando-se, então, com aquele estabelecido entre o tenente e a professora, no restaurante “L'Oiseau de Paradis”, sobre a presença ianque naquele espaço figurativizado como um suposto país asiático:

– Não discutirei nosso direito de estar e continuar aqui - disse -, mas já que estamos, não nos podemos deixar matar e vencer... Enfrentamos um inimigo fantástico que está em toda a parte, ao nosso redor, e ao mesmo tempo... não está em parte nenhuma. Atacam à noite e somem-se durante o dia. Conhece o estratagema que estão usando ultimamente para se esconderem? É incrível... Envolvem suas armas e munições em plásticos e praticamente se enterram no lodo dos banhados, riachos e arrozais e ali ficam durante horas, às vezes um dia inteiro, respirando apenas por um canudo de palha ou um caniço... Toda esta região, como sabe, está cheia de cavernas, dessas que serviram aos nativos há doze anos na guerra de libertação, e lá eles se refugiam como toupeiras, ratos, tatus... Um dia entrei num desses esconderijos subterrâneos a cuja entrada eles às vezes semeiam víboras vivas... Encontramos lá dentro armas e munições, um aparelho transmissor de rádio, mapas da região e quase uma tonelada de arroz... Sim, e lanças de bambu com as pontas envenenadas!... É um inimigo imprevisível, ardiloso e implacável. E você bem sabe o castigo que infligem aos próprios compatriotas que colaboram conosco... Ela sacudiu a cabeça afirmativamente.

– Conheço de sobra todas essas feias histórias - murmurou. - Mas voltemos ao *salvacionismo* de vocês, os representantes da decantada civilização ocidental...

– Eu nunca afirmei isso.

– Mas boa parte da imprensa e da opinião pública de seu país parece pensar assim... Vocês estão fazendo uma guerra de terra arrasada, uma guerra total. Jogam bombas de fósforo nos matagais para descobrir o inimigo que ali se esconde. Ora, essas armas químicas destroem também as árvores frutíferas, as colheitas, o gado, os bichos domésticos e, por assim dizer, traumatizam a própria terra. E pior que isso são essas bombas de napalm, que às vezes arrasam aldeias inteiras, queimando seres humanos inermes e, esses sim, verdadeiramente inocentes, pois alguns nem chegam a compreender direito o que se está passando... Claro, estou raciocinando como um mísero civil, um vil pacifista. O panorama visto com os olhos e a mentalidade de um militar, é diferente. A coisa se reduz a estratégia, tática, balística, logística, geopolítica... e sei mais quê! Mas eu não posso deixar de pensar em termos de vidas humanas. [...]

– Você fala - retorquiu ele - como se fôssemos assassinos. Acha então que os comunistas têm algum respeito pela vida humana?

– É evidente que não. Saiba que detesto qualquer totalitarismo, seja qual for seu disfarce ou pseudônimo. Mas o que me alarma, tenente, é que, à força de combater os comunistas, vocês acabaram por imitar-lhes a linguagem, o método de ação e até a moralidade... [...]

– Escute, meu amigo, escute. Você espera que uma pessoa como eu, que não é membro da ‘nação eleita’, possa olhar toda essa matança, essa destruição insana com a mentalidade de um geopolítico ou colocada no famoso ‘ponto de vista histórico’? Nós pensamos na nossa própria pele, nossos nervos, nossas vísceras, nossos medos. Não podemos esquecer nossas vidas e as vidas dos que nos cercam, amigos ou estranhos. Tenho visto com os meus próprios olhos o que acontece às vítimas de certas armas químicas de vocês. Elas se retorcem na pior das agonias, vomitam o próprio estômago... (Perdoe-me, este não é o lugar apropriado para falar nestas coisas.) Alguns ficam cegos. Agora eu me pergunto: vocês se portariam da mesma maneira se estivessem numa guerra ortodoxa, contra um país de brancos? Será que o fato de matar ‘ratos asiáticos’, sub-homens, justifica o uso de armas químicas? Claro, um estrategista pode considerar esses nativos meras cobaias... [...]

Ainda a semana passada ajudei a cuidar de um menino de sete anos cujo corpo era uma horrível chaga. Tinha sido napalmeado. Eis aqui um neologismo que me causa arrepios... *Napalmear*. - Sorriu, amarga. - Algum historiador ou filólogo sentado à sua mesa, na sua biblioteca climatizada e neutra, dirá que as guerras têm o seu lado positivo: aceleram o progresso e criam a oportunidade de enriquecer a língua com neologismos. (VERISSIMO, 1987, p. 59-61, grifos do autor)

[...]

Nem os países capitalistas nem os comunistas estão *fundamentalmente* interessados na paz. O que buscam mesmo é a própria hegemonia militar nesse perigoso jogo pelo domínio mundial. O que querem, acima de tudo, é reforçar suas zonas de segurança, ampliar seus mercados, conquistar mais fontes de riquezas e de matérias-primas. Para isso precisam de soldados, de armas e de *slogans*. (*Ibid.*, p. 66, grifo do autor)

A longa conversa entre o tenente e a professora traz à tona diversas temáticas que revelam uma polifonia de vozes discursivas, uma questão também apontada por Barros (2002, p. 103), quando esclarece: “A enunciação se projeta numa pluralidade de vozes que realizam diferentes atos ilocucionais. O discurso é, portanto, essencialmente polifônico”. Assim, pode-se considerar que, no discurso da professora, encontram-se presentes ecos da voz de enunciadores pressupostos, inquilinos do sujeito responsável pelo texto disposto na contracapa da 1ª edição, 3ª impressão, de *O prisioneiro* (1970), apresentada no início deste subitem.

Lê-se, dentre as questões discursivizadas pela professora, o tema da lucidez, cujas críticas aos invasores apontam a ânsia pelo poder supremo, que controla a tudo e todos, como a principal razão dos conflitos bélicos. Para tanto, vários investimentos figurativos são feitos, dentre os quais, o enriquecimento pejorativo da “língua”, com o neologismo *Napalmear*, traduz-se em mais uma forma de criticar a desumanidade dos invasores que praticam atos de selvageria para conquistar seus objetivos. O termo *Napalmear* é criado a partir do significado de napalm, “uma mistura de gasolina com uma resina espessa da palmeira que [...] em combustão, gera temperaturas a 1.000º C. Se adere à pele, queima músculos e funde os ossos, além de liberar monóxido de

carbono, fazendo vítimas por asfixia”<sup>67</sup>. Uma bomba criada não apenas para destruir, mas para provocar intensa dor, um meio de provocar o medo nos sobreviventes.

Ainda na leitura de temas aludidos no discurso da professora, observa-se a escolha do termo *salvacionismo*<sup>68</sup>, enunciado de modo irônico por essa actante do enunciado, produzindo efeito de sentido de superioridade, visto que essa doutrina prega a salvação da alma, um poder próprio daquele que se julga soberano. A superioridade, nesse caso, é figurativizada pela nação interventora que busca impor suas verdades e princípios por meio dos diferentes tipos de exercício de poder, ideológico, político, econômico, etc.

No excerto em que a interlocutora do tenente diz alarmar-se em razão da força com que os americanos combatem aqueles tomados como “comunistas”, observa-se na linguagem comparativa, “vocês acabaram por imitar-lhes a linguagem, o método de ação e até a moralidade”, aquilo que Fiorin (2009, p. 159-160) argumenta ao esclarecer que o poder não desaparece, apenas inverte o sinal. Nessa linha de raciocínio, vê-se que o poder se manifesta com “as mesmas arbitrariedades e [...] linguagem” com que fora administrado por outros em momento anterior, envolvendo a ideia de controle de quem ocupa a posição de comando em relação aos comandados. Compreende-se, em consonância com o pensamento de Fiorin (*Ibid.*, p. 160), que o poder é um fenômeno totalitário: uma vez instalado, ignora “os ideais de liberdade” que o constituíram.

Diante disso, a professora, buscando acordar a consciência do seu interlocutor, o tenente e diferenciando-se dos pares desse militar, ressalta a importância da vida, independente do ser que ela habita. Lembra, por meio de figuras como “árvores frutíferas [...] gado [...] bichos domésticos [...] terra”, que tais elementos são necessários à vida humana, independentemente de estar preservando dominantes ou dominados.

Também vale ressaltar que a interlocutora do discurso, a professora, a exemplo do ator figurativizado em *O senhor Embaixador* (1965), o professor Leonardo Gris, não confunde sistemas de governo com regimes de governo; assim, no discurso da

---

<sup>67</sup> Conforme Carlos Daróz. Disponível em: <http://darozhistoriamilitar.blogspot.com/2013/10/armas-quimicas-e-biologicas.html> Acesso em: 15 de nov. 2021.

<sup>68</sup> 1. Doutrina que prega a salvação da alma [...] 2. Conjunto dos princípios de doutrinas do Exército da Salvação (instituição evangélica e filantrópica, fundada na Inglaterra, em 1865, por William Booth). 3. Movimento social seguido e pregado por essa instituição. [F.: Do ing. *salvationism*.] Disponível em: <https://www.aulete.com.br/salvacionismo> Acesso em: 17 de set. 2021.

professora, salientado no excerto, a oposição entre os sistemas de governo fica clara, sendo tais sistemas, no entendimento dela, unidos, ideologicamente, no desinteresse pela paz.

A construção semântica da professora tematiza a resiliência, observada na resistência dela frente às situações adversas. A partir de tal apontamento, há que se considerar que a história dessa actante do enunciado é marcada por acontecimentos traumáticos que quase a levaram à loucura:

Quer mesmo ouvir a minha história? – Jogou o cigarro no cinzeiro e imediatamente acendeu outro. – Vou contá-la em poucas palavras: Meus pais casaram-se na terra deles e vieram para cá. Foi aqui que nasci e cresci. Meu velho tinha uma plantação de chá nos arredores da cidade. Era um belo homem que lia muito, gostava de pintar e se entendia à maravilha com os nativos, que gostavam dele. Minha mãe era uma brava dona de casa, e os três éramos felizes juntos. Eu tinha treze anos quando começou a Segunda Guerra Mundial e dezoito quando a península foi invadida por aqueles homenzinhos industriais e eficientes que adoram o seu imperador. Bom, tenente, para resumir a história, fomos postos os três num campo de concentração. Minha mãe morreu de disenteria e os invasores encontraram um pretexto para liquidar meu pai. – Fez uma pausa, encarou o tenente, numa expressão quase de desafio e, em voz mais baixa, acrescentou: – Fui violada por não sei quantos daqueles soldados repulsivos de cabelos negros e lustrosos, que se revezavam sobre o meu corpo e exprimiam o seu prazer sugando o ar com ruído. Foi horrível. Eu quis morrer, fiquei à beira da loucura... Mas não se apiade de mim, tenente. Tudo isso se passou há mais de vinte anos. Estou viva. (VERISSIMO, 1987, p. 71-72)

Parte da figurativização da professora é construída em meio à descrição de suas ações e pensamentos. A figura do “cigarro”, por exemplo, lançado por ela ao cinzeiro, incorpora à leitura dessa interlocutora do discurso um parecer de pessoa abalada psicologicamente, que tem no vício um modo de alívio para suas angústias e dilemas. Na sequência do diálogo com o tenente, ela relata a respeito de seu retorno àquele espaço de guerra, afirmando que não conseguiu reaver os bens de sua família, mas, com a permissão das autoridades locais, abriu e mantém um orfanato para meninas (*Ibid.*, p. 74). Por conseguinte, o enunciatário é chamado a ler o tema da remissão, figurativizado na instituição que se destina a dar abrigo a órfãos abandonados. Esse parecer construído para a professora pode também configurar-se na temática da resiliência, considerando a forma com que ela reage diante das violências sexuais sofridas, o que a qualifica como uma pessoa capaz de ressurgir em meio às adversidades.

Vale salientar que o estupro de que a professora fora vítima, praticado por soldados, resulta na concepção de uma vida, a qual ela decide abortar. Embora

violentada e traumatizada, a actante do enunciado figurativizada como a professora representa a coragem e a sensatez em meio aos horrores da guerra que refletem a estupidez humana.

Assim sendo, nos discursos da professora, observam-se temáticas relacionadas à ética, à justiça, à liberdade, à paz, ao direito, abarcando questões relativas à manutenção e ao exercício do poder, muitas vezes, em conexão com a política que gerencia e organiza a sociedade, impondo deveres e admitindo direitos. Ademais, o embate ideológico entre ela e o tenente coloca em cena termos que se contrapõem, caracterizados por sistemas econômicos de governo, o capitalismo e o comunismo:

O comunismo desta gente é a forma superficial que toma o seu nacionalismo. O que eles ainda querem é viver a sua vida sob governo próprio e com liberdade.

– Mas acredita que este povo esteja suficientemente maduro para a liberdade?

– Não se trata de estar ou não maduro. Todo ser humano tem um direito natural à liberdade. E, afinal de contas, quem é que vai decidir no mundo que povo está ou não maduro, quem tem ou não direito à liberdade? Vocês? Porquê? Porque são fortes econômica e militarmente? Ou porque são os representantes da vontade divina na Terra?

Olhando para o morcego escarlate do cinzeiro, o tenente disse:

– Cá no meu entender, esta gente supersticiosa e ignorante não poderá jamais ter uma verdadeira democracia. Recusa os médicos e remédios que lhe oferecemos, prefere recorrer aos seus feiticeiros. Vive a invocar o espírito de seus antepassados, dos quais espera a solução sobrenatural para todos os seus males, tanto os do corpo como o do espírito. Acredita piamente em médiuns, geomantes e astrólogos...

[...]

– É possível que os seus bravos fuzileiros acreditem sinceramente em que estão com a causa da justiça e da democracia. A lavagem de cérebro entre os comunistas é drástica, violenta, impiedosa. Mas a lavagem de cérebro nos países capitalistas tem sido suave, lenta e imperceptível. Começou há mais de um século e condicionou a maneira de pensar e sentir de suas populações, preparando-as até para coonestar o ‘genocídio justificado’, a aceitar as ‘guerras santas’. Mata-se em nome de Deus, em nome da Pátria e em nome da Democracia, essa deusa de mil faces cuja fisionomia verdadeira ninguém nunca viu. (VERISSIMO, 1987, p. 62-65)

O modo de enunciar do sujeito figurativizado como tenente demonstra que oficial ignora o direito de recusa dos nativos vietnamitas à oferta de ajuda dos norte-americanos, considerados economicamente abastados. Decorre do pensamento do tenente a leitura de que ele julga a recusa dos vietnamitas como uma ignorância que impede as pessoas de viver em um sistema democrático. O episódio revela o caráter presunçoso desse oficial que considera seus pares, integrantes da nação interventora, superiores a todos aqueles subjugados por ele.

Dentre os elementos que sobressaem na figurativização da cena, atenta-se para a figura do “morcego escarlata” estampada no cinzeiro, tendo em mente relações acerca dos símbolos orientais, cujas leituras podem ser influenciadas por questões decorrentes das características e domínios desse mamífero. Na linha de tal raciocínio, verifica-se a simbologia do morcego na dimensão de pesquisas que avaliam o animal e sua representatividade, com base em diferentes culturas. Assim, constata-se no *Dicionário de símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant (2002, p. 620), concepções sobre o morcego, visto, primeiramente, sob a “lei mosaica” como um “animal impuro, que se tornou símbolo da idolatria e do pavor”. Apregoa-se também ao símbolo do morcego a ideia de “longevidade porque se supõe que ele próprio a possua, uma vez que vive nas cavernas\* – que são uma passagem para o domínio dos Imortais” (grifos dos autores). No entendimento da cultura maia, prosseguem os dicionaristas (*Ibid.*, p. 620), o:

morcego é uma das divindades que encarnam forças subterrâneas. No Popol Vuh, está dito que *a casa do morcego* é uma das regiões subterrâneas que é preciso atravessar para alcançar o país da morte. O morcego é o senhor do fogo. É destruidor de vida, devorador de luz, e aparece, portanto, como um substituto das grandes divindades ctonianas: o Jaguar\* e o Crocodilo [...] Os maias fazem do morcego um emblema da morte, denominando-o *aquele que arranca as cabeças*; representam-no com os olhos de morto. (grifos dos autores)

Observado por distintas óticas culturais, o morcego ainda ganha, conforme a simbologia africana, um “sentido positivo”, visto como perspicaz, por sua condição de ver no escuro; e outro, negativo, ajuizado no pensamento daquele que é “inimigo da luz, da pessoa extravagante que faz tudo ao contrário do que deve, e que vê as coisas de cabeça para baixo, como um homem pendurado pelos pés” (*Ibid.*, p. 621).

As análises a respeito da representatividade imaginária do morcego vinculam sua presença tanto a valores eufóricos, concebidos na ideia de felicidade, longevidade, inteligência, etc., como a valores disfóricos, compreendidos no modo de vida, noturno; na posição em que dormem, cabeça para baixo; no medo da luz; entre outros aspectos que o desqualificam em alguns pontos de sua natureza. São comparados, nessa perspectiva, a ratos voadores, com “deformações morais”, dentre as quais está a inveja. Por fim, ainda em Chevalier e Gheerbrant (2002, p. 621), a simbologia do morcego atinge o patamar do misticismo, personificando o ateísmo,

ausência de crença em Deus, um “ser cuja evolução espiritual tivesse sido entravada, um malgrado do espírito”.

Avaliando as possíveis relações que a figura do morcego estabelece na trama de *O prisioneiro* (1987 [1967]), a última aproxima-se mais de outras reflexões propostas pela narrativa, ponderadas por elementos místicos que produzem efeitos de sentidos voltados a superstições e a doutrinas distintas.

O morcego, artisticamente figurativizado no cinzeiro, provoca, então, leituras que povoam o imaginário do enunciatário, considerando a representatividade simbólica desse elemento e os fatos que descrevem, por exemplo, a forma como os nativos se escondem dos invasores. Além disso, as associações decorrentes do elo estabelecido entre o morcego e o cinzeiro, e deste com o fogo, permitem uma multiplicidade de leituras que atenuam a condição e os aspectos opressores, predominantemente, revestidos pelas categorias do nível discursivo.

Ligando um tema a outro, nota-se que outras escolhas do enunciador cuidam de dar revestimento sensorial a temas ligados a ações opressoras, como a violência, sendo esta praticada de variadas formas e figurativizada por elementos com grande carga semântica no que tange à sensibilização dos enunciatários.

No mesmo caminho, observa-se o uso de recursos estilísticos com a finalidade de figurativizar, de modo comparativo, o conceito relativo ao regime de governo que se opõe ao autoritarismo dos opressores. Assim, a professora provoca o enunciatário, do e no texto, ao refletir sobre o significado da palavra “Democracia”, figurativizando-a como uma “deusa de mil faces cuja fisionomia verdadeira ninguém nunca viu” (VERISSIMO, 1987, p. 65).

O termo *democracia*, já discutido sob o aspecto que o contrapõe à ditadura, convoca, na fala da professora, sentidos múltiplos, contemplando inúmeras manifestações de poder. Entendido como algo com diferentes faces, sendo que a verdadeira ninguém conhece, a interpretação do termo foge, então, àquela proclamada por autores que a compreendem como, por exemplo, um “Sistema ou regime que se baseia na ideia da soberania popular e na distribuição equilibrada do poder, e que se caracteriza pelo direito ao voto, pela divisão dos poderes e pelo controle dos meios de decisão e execução.<sup>69</sup>”. A interpretação da expressão democracia, concebida na multiplicidade de faces, distancia-se também do que se

---

<sup>69</sup> Disponível em: <https://aulete.com.br/democracia> Acesso em: 06 de set. 2022.

apregoa em seu significado original, envolvendo a formação desse signo, pelas formas “demo”, que significa povo, e “kratía”, que se traduz em poder, ou seja, força/poder do povo. Ao multiplicar-se em variadas faces, o poder já não pertence ao povo, mas sim aos que a elegem como forma de governo, sem, de fato, respeitá-la em seus princípios.

Por conseguinte, compreende-se que as palavras da professora reverberam seu posicionamento político que não se entrega ao relativismo de direita ou de esquerda, confrontando o amigo tenente com valores necessários à justiça e à equidade social.

Já em outro embate dialógico, desta vez, entre o tenente e o coronel, a ideia de vale-tudo é proclamada. Inferida, em momento anterior, na fala da professora ao afirmar que as bombas destroem tudo o que está à sua frente, “árvores frutíferas, as colheitas, o gado, os bichos domésticos [...], queimando seres humanos inermes e, esses sim, verdadeiramente inocentes”, é novamente trazida à tona pelo tenente:

- Na sua opinião, coronel, é válida a idéia de que os fins justificam os meios?
  - Isso é uma pergunta filosófica. Não vem ao caso.
  - É uma pergunta ética...
  - E esta guerra lhe parece ética? É uma ação ética colocar bombas em igrejas, hotéis, cinemas, colégios? Responda.
  - É evidente que não.
  - E você sabe como é que os comunistas tratam os nossos soldados que conseguem aprisionar, não sabe?
- O tenente sentia uma zoada nos ouvidos, como se de repente tivesse subido a uma grande altitude.
- Até onde deverei obedecer às leis internacionais que protegem os prisioneiros de guerra? - perguntou, ouvindo mal a própria voz.
  - Quem lhe disse que neste caso se trata de um prisioneiro de guerra? Esse homem é um terrorista, um assassino. É co-responsável pela morte das dezenas de vítimas da explosão no *Café Caravelle*. Qualquer júri decente em nosso país condenaria esse criminoso à cadeira elétrica. (VERISSIMO, 1987, p. 116, grifos do autor)

As perguntas efetuadas pelo tenente, como interlocutor ao coronel, seu interlocutário no texto, revelam duas premissas: a primeira é de que ele, o tenente, não desconhece a resposta, e a segunda é que seu interlocutário conhece a resposta, ou tem competência para isso. Contudo, o que está em jogo nos embates discursivos, analisados nos fragmentos, é a falta de ética, humanidade e a honestidade dos interlocutários para reconhecer a estupidez humana que alimenta a violência praticada em um palco de guerra.

Sobre a expressão “falta de ética”, é pertinente considerar alguns sentidos que se constituem a partir de sua manifestação, amparados tanto no senso comum, como

também em reflexões filosóficas. De acordo com o senso comum, a expressão é entendida como equivalente aquilo que se considera correto; e, em consonância com a filosofia, essa expressão “trata das questões e dos preceitos que se relacionam aos valores morais e à conduta humana [...] Conjunto de princípios, normas e regras que devem ser seguidos para que se estabeleça um comportamento moral exemplar”<sup>70</sup>, ou seja, refere-se à conduta humana em geral.

Explorando um pouco mais os conceitos acerca da palavra *ética*, que se apresenta na expressão usada pelo tenente, aludem-se às afirmações de Aristóteles (1991)<sup>71</sup>, que vincula os termos *ética* e *política*, compreendendo, desse modo, condutas individuais e coletivas. Na linha de tal raciocínio, Daniel Pansarelli, em seu artigo “Para uma história da relação ética-política (2009), acrescenta mais um termo a essa dupla, a *razão*, abarcando, de modo mais amplo, as reflexões propostas por Aristóteles.

Unindo os sentidos das expressões *razão*, *ética* e *política*, Pansarelli (2009, p. 14) pondera que:

[...] razão, ética e política são elementos inseparáveis, constitutivos do homem em Aristóteles. Por um lado, a característica de ser racional o conduz à vida política. A vida política, por sua vez, norteará o bem viver ou o viver ético deste homem, que terá como expressão mais própria desta boa vida a própria vida racional. Conclui-se, assim, um círculo virtuoso que para existir não pode prescindir de nenhum destes três elementos que lhe são constitutivos.

O ententimento de Pansarelli vem ao encontro das várias reflexões suscitadas pelo romance *O prisioneiro* (1967), o qual, na quarta capa, da 1ª edição, publicada em 1973, levanta questões inquietantes, elaboradas por um sujeito enunciador que demonstra preocupação com o mundo em que seus descendentes habitarão e, assim, não compreende as razões pelas quais as guerras, que ceifam tantas vidas, são deflagradas. A falta de compreensão desse sujeito parece decorrer do entendimento concebido no pensamento frutificado pelo trio “razão, ética e política” que tem como objetivo a conquista da felicidade, sentimento resultante, dentre outros motivos, de ações racionais e éticas, dentro e fora da política, seja de acordo com o senso comum ou a filosofia.

<sup>70</sup> Disponível em: <https://www.aulete.com.br/%C3%A9tica> Acesso em 04 de dez. 2022.

<sup>71</sup> ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco/ Poética**. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. — 4. ed. — São Paulo: Nova Cultural, 1991. — (Os pensadores; v. 2)

As reflexões provocadas pelo diálogo dos interlocutores, o tenente e o coronel, são inúmeras e, em alguma medida, interrelacionam expressões como “os fins justificam os meios”, “*salvacionismo*”, “ética”, entre outras, cujos significados estão diretamente ligados às condutas daqueles que ignoram o bem comum e a equidade social.

Ao questionar o coronel sobre os locais onde são colocadas as bombas, “igrejas, hotéis, cinemas, colégios”, o ator, figurativizado como tenente, confere sensorialidade aos espaços que representam, de outro modo, instituições sociais promovedoras do desenvolvimento e bem-estar social. Diante disso, reclama a ética, conjunto de valores e princípios que deve reger a conduta dos cidadãos, em prol do bem de todos, visto que ela deve fazer parte da formação de indivíduos de todas as esferas sociais, em especial daqueles que se investem de poder e têm, desse modo, mais condições de lutar pela justiça.

Coadunando-se a esses ideais, no diálogo estabelecido com o capitão-médico judeu, sobrevivente do holocausto, o prisma de que “os fins justificam os meios” é retomado, evidenciando ações que colocam o povo em segundo plano, como pessoas sem importância que podem ser destruídas como bonecos de papel:

O médico deixou a toalha cair no chão. Sem levar em conta a interrupção, prosseguiu: — Você há pouco pôs o seu problema em termos de meios e fins. Eu não aceito a idéia de que os fins justificam os meios. O cão danado que era o chefe dos nazistas aceitava esse princípio. O mesmo acontecia com o sinistro ditador comunista. Um invocava como objetivo sagrado a defesa da raça ariana, que era um mito, uma mentira, o outro achava que todos os meios eram bons para promover a socialização do mundo. Pense nos milhões de criaturas humanas que morreram, perderam a liberdade e foram vítimas de atrocidades e injustiças por causa dessas falácias...

O tenente pôs-se de pé.

— Não vim aqui para discutir política ou filosofia.

— Para que veio, então?

— Não sei. Nem quero saber.

— Mas espere, tenente, você vai embarcar de volta para a pátria dentro de poucas horas. Nossos caminhos se separam aqui e agora. Quero terminar meu argumento. Naquela cela subterrânea, havia uma pessoa viva de carne, osso, sangue e nervos... dotada duma alma. Era lícito mandar torturá-la para salvar... uma abstração? Sim, tenente, os ditadores que mencionei costumavam falar nessa dupla abstração que é a Humanidade do Futuro. Quem eram as pessoas que a bomba ia destruir? Naquele momento em que o prisioneiro ficou a sua mercê, tenente, não passavam de abstrações, hipóteses. E quem lhe garantia a existência real da segunda bomba? Não podia ter tudo invenção vingativa do terrorista moribundo?

— Mas ficou provado que era uma realidade!

— O que não altera todo o raciocínio que acabei de expor. (VERISSIMO, 1987, p. 164)

A figura que faz referência a uma personalidade histórica do mundo natural, a do ditador alemão Adolfo Hitler, implícita nas expressões “O cão danado que era o chefe dos nazistas”, busca atrelar o contexto problematizado ao prisma de que se pode tudo para atingir um fim. As alusões históricas exemplificam a questão teórica esclarecida em Barros (2002, p. 92-118), sobre o procedimento de ancoragem e o contrato de veridicção.

A visão humanista do médico produz o parecer lido na ideia de que nenhuma vida vale mais que as outras, expondo, assim, o drama proveniente da temática dos direitos humanos. Não obstante, o modo como pressiona o tenente, por meio de questões retóricas que se amparam em princípios humanos, agrava o sentimento de culpa do oficial, tendo em vista o desfecho da tortura do prisioneiro.

Os temas oriundos das oposições fundamentais alteridade vs identidade espalham-se por toda obra, recebendo diversos revestimentos figurativos nas categorias responsáveis por despertar a sensorialidade do enunciatário. O tema da dominação é, dentre as temáticas, figurativizado, principalmente, por atores compreendidos no corpo das forças armadas norte-americanas que, na escala do poder, são representadas pelas patentes dos soldados. Assim, os diferentes atores figurativizados como militares – o coronel, o major, o capitão, o tenente – utilizam-se da condição de superior, conforme sua patente, para exercer o poder, de modo impositivo, coagindo e/ou submetendo os outros à própria vontade:

- Confio-lhe a tarefa de interrogá-lo e descobrir onde está a segunda bomba.
- Porque eu? — deixou o tenente escapar.
- Terei de justificar as ordens que dou aos meus subordinados?
- Não, senhor coronel. (VERISSIMO, 1987, p. 114-115)

Além dos atores compreendidos na esfera militar, outros, como o proxeneta, tematizam a dominação de um determinado grupo social; no caso, o grupo das prostitutas que, assim como “K”, a amante do tenente, reforçam a presença do tema da submissão.

Na figurativização da amante do oficial, observa-se, por exemplo, o tema da violência sexual, compreendida nas relações abusivas que seus clientes costumam ter com ela e suas colegas de profissão. A amante do tenente é a única exceção entre os atores a ter uma identificação, ainda que verbalmente reduzida. Figurativizada pela letra “K”, a vietnamita é destituída de direitos: “Ela era uma prostituta como centenas de outras que se entregavam a vários homens por noite e ‘pertenciam’ a um proxeneta

que as explorava como se elas fossem máquinas” (VERÍSSIMO, 1987, p. 43). Assim, “K”, a amante do tenente, é uma entre tantas outras meninas violentadas e exploradas sexualmente por pessoas que tematizam a total falta de empatia, uma incapacidade de se colocar no lugar do outro.

A letra maiúscula “K”, que identifica para o tenente a inicial do nome de sua amante, pode ser observada sob um viés morfológico como uma característica relacionada ao conceito de substantivo próprio, podendo ser também reconhecida na abreviação deste enquanto um símbolo linguístico de um registro civil que, comumente, identifica pessoas em uma sociedade politicamente organizada. Essa identificação contribui para que as pessoas sejam reconhecidas pelo Estado e possam, a partir disso, usufruir os direitos de cidadão, compreendendo, de tal modo, aqueles que atendem as necessidades básicas para crescer e desenvolver-se.

Na esteira desse raciocínio, interpreta-se, na figurativização de K, a temática da marginalização e da falta de uma cultura de acesso aos bens essenciais. Abusada sexualmente desde os doze anos de idade, ignorada em seus sentimentos, coagida em seus direitos e até mesmo sem voz, condição decorrente da barreira linguística que a limitava a se comunicar com o tenente por meio de gestos, essa vietnamita promove reflexões sobre a falta de visibilidade das pessoas para o poder público. A amante do tenente é, assim, compreendida como uma metáfora de sua pátria, invadida, usurpada, violentada de diferentes formas.

Juntamente com outros atores, por vezes desfigurados ou animalizados, essa asiática compõe o grupo dos dominados, majoritariamente, composto pelos nativos daquele país, constantemente figurativizados desfavoravelmente frente aos interventores americanos:

Havia nas faces daquelas mulheres algo de bicho, que talvez estivesse nos olhos enviesados, uma certa ‘expressão’ que tantas vezes ele observara nos zoológicos, nos focinhos das corças. Temia, por outro lado, as doenças contagiosas. Lembrava-se do caso de um de seus oficiais que costumava ir para a cama com uma prostituta nativa e que acabou descobrindo horrorizado que ela era leprosa. A criatura, certa noite, divertia-se com um orgulho inocente a mostrar ao oficial branco como podia queimar os dedos na chama de uma vela sem sentir a menor dor... (VERÍSSIMO, 1987, p. 21-22)  
 [...] eles se refugiam como toupeiras, ratos, tatus [...]  
 Será que o fato de matar ‘ratos asiáticos’, sub-homens, justifica o uso de armas químicas? Claro, um estrategista pode considerar esses nativos meras cobaias [...] (*Ibid.*, p. 59-61)

A esperteza e a maldade de uns, figurativizados como superiores, em oposição à pureza e à ingenuidade de outros, concretizados como inferiores, alimentam os diversos temas nesse espaço, onde a face cruel da guerra é, engenhosamente, escancarada ao enunciário em meio a inúmeros atos de selvagerias e torturas de toda espécie.

Noutra leitura, desenvolvida a partir dos investimentos figurativos depositados em “K”, efetuados a partir do tenente, percebem-se novos revestimentos para o tema do racismo que, nesse caso, tem na expressão “sociedade secreta”, implicitamente compreendida pela organização norte-americana identificada como *Ku Klux Klan*, a carga semântica com maiores implicações:

Curioso, quando menino eu associava essa letra ao título da sociedade secreta que no Sul de meu país persegue os negros. Seus adeptos usam vestes brancas, escondem a cara e a cabeça sob um capuz cônico e alto, que me lembra as figuras da Inquisição que eu via em livros e revistas... Sim, os inquisidores que queimavam os hereges. Por muito tempo *herege*, foi uma palavra que associei à figura de minha mãe, desde a noite em que membros daquela sociedade traçaram uma cruz de fogo na relva, à frente de nossa casa. Temi que quisessem queimar minha mãe... — Calou-se perdido em recordações. — K sempre foi para mim uma letra macabra. Agora simboliza a mulher que me inspira... afeição. Não é engraçado? (VERÍSSIMO, 1989, p. 81-82, grifo do autor)

Os elementos enunciados pelo tenente como interlocutor, “vestes brancas [...] capuz cônico e alto, [...] figuras da Inquisição [...] cruz de fogo”, figurativizam a organização secreta norte-americana e atuam na mesma função dos que figurativizam o palco do conflito, supostamente, lido como um país do sudeste asiático. A ameaça figurativizada por essa sociedade à família do tenente, em virtude da discriminação racial, tem na simbologia do fogo o elemento destruidor; o mesmo que destrói a vida de tantos outros atores no romance. Na enunciação enunciada, é possível observar, como no caso da leitura implícita da figura de Hitler, as marcas que remetem a questões sócio-históricas, interpretadas com base nas relações interdiscursivas. Dessa forma, as relações estabelecidas entre as escolhas do actante do enunciado e o fato histórico implícito exemplificam uma das formas de se construir o sentido, defendida, metodologicamente, por Barros, quando propõe: “Uma reflexão semiótica sobre a ‘exterioridade’ discursiva”, onde considera pertinente “o exame das relações intertextuais e interdiscursivas que os textos e os discursos mantêm com aqueles com que dialogam” (2009, p. 352).

Diante disso, compreende-se que a sociedade secreta referenciada implicitamente no discurso do tenente se assemelha ao simulacro da realidade, registrada pela história como *Ku Klux Klan*, uma organização criada em 1865 que se opunha “aos novos direitos legais e sociais concedidos a 4 milhões de negros depois a abolição da escravidão”<sup>72</sup>.

As ações praticadas por esses “inquisidores” figurativizam o tema da intolerância, entendido como um sentimento caracterizado pela falta de empatia ou vontade em reconhecer e respeitar diferenças. A intolerância, que mascara muitos preconceitos, é revelada na conduta de quem se vê como detentor da verdade ou da razão e em nome dela nega todas as outras. É possível observar o tema da intolerância no discurso de distintos atores na narrativa, como o coronel: “Porque o católico haverá de compreender melhor os Asiáticos? Por ser mais arejado que o protestante? Embora considere de mau gosto discutir assuntos religiosos, devo dizer que a minoria católica deste país pode ser tudo, menos tolerante” (VERÍSSIMO, 1987, p. 37). Além do coronel, outros tantos atores revelam, em suas convicções, formas intolerantes de reconhecer o direito de existir e pensar de modo diferente uns dos outros. Dentro das convicções religiosas, o tema da intolerância é lido no embate dialógico deflagrado entre o tenente e a professora, quando estes discutem sobre questões preconceituosas e existenciais. Assim, enuncia o tenente:

- O pastor de nossa paróquia disse uma vez num sermão dominical que o corpo é a casa da alma e por isso deve ser respeitado. Ora, eu acho que no caso dos pretos, o corpo é a penitenciária de seu espírito. E quem tem a chave que nos poderá libertar? Os brancos?
- Não, não creio. Seria uma resposta simplória demais. Os brancos de seu país também vivem numa penitenciária que eles mesmos construíram com o feio cimento de seus preconceitos. Devem por sua vez achar que a chave da sua liberdade está em poder dos chamados homens de cor.
- Quem tem então a chave? Talvez Deus. Mas Deus parece ser neutro na questão. Deus não tem pele. (VERÍSSIMO, 1987, p. 79)

A materialização de Deus parte de uma necessidade que as pessoas têm de dar uma forma física à imagem de Deus; no entanto, não é na materialidade que o significado se estabelece, mas sim na essência, o que é figurativizado na concretização de um Ser sem pele. Nesse contexto, observa-se mais uma vez a

---

<sup>72</sup> CASHMORE, Ellis; MICHAEL, Banton. Dicionário de Relações Étnicas e Raciais. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=YDCm6WqtFBwC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false> Acesso em 29 de set. 2021.

discussão sobre a questão do preconceito racial, reiterado discursivamente em diversos momentos na narrativa, perfazendo uma isotopia temática.

Também a animalização dos atores se configura como uma repetição de unidades abstratas, um tema, produzindo efeitos de sentido de desumanidade, semanticamente construídas nas ações de selvageria e brutalidade daqueles que lutam pelo poder, guiados pelo prisma de uma espécie de vale-tudo. Assim, percebe-se que, em um campo sem lei ou que as leis são estabelecidas conforme a situação de quem governa, o exercício do poder, em suas diferentes formas, atua como arma que entra em cena para decidir quem são os culpados e os inocentes, uma decisão nem sempre tomada com base na verdade, na razão e na justiça. Consoante a isso, nas linhas e entrelinhas do romance, lê-se também o fracasso das leis que defendem os direitos humanos, ignoradas pelos que detêm o poder conforme suas ambições.

Toda narrativa gira em torno do eixo semântico opressão vs liberdade, oposição fundamental do texto que se realiza, no nível discursivo, em temas revestido pelas categorias espaciais, temporais e actoriais. Dentre os temas, destaca-se aquele que verbaliza tal opressão, recoberto pela construção semântica exaustiva das categorias, em especial, a de atores, prisioneiros em alguma medida de seus dilemas éticos e morais, explorados no limite de suas resistências. O tenente, dentre tais atores, é aquele que mais sofre com as torturas psicológicas que, ironicamente vivencia, sendo ele figurativizado como psicólogo de formação, motivo que justifica a missão dele em conseguir a informação do prisioneiro sobre o paradeiro de uma suposta segunda bomba, prestes a ser detonada. A tortura psicológica transforma-se em física, com a ordem do tenente, sugerida pelo sargento e gravada por este que, desse modo, livra-se da culpa pela violência, imputando-a à figura do tenente. Assim, o ator chega ao ápice de sua resistência acerca dos dilemas que o oprimem e, em um ato de loucura, entrega-se também à morte.

Outra leitura do tema da opressão em *O prisioneiro* (1987) se realiza por meio dos investimentos figurativos relacionados aos espaços que, simbolicamente, têm como identificação um nome de origem estrangeira. Assim, alguns estabelecimentos como “*Café Caravelle*”, o “*Hotel du Vieux Monde*” ou “*Oiseau de Paradis*”, entre outros, evidenciam uma forma de domínio estabelecido naquele lugar já assediado por várias nações estrangeiras. A invasão cultural linguística é uma das formas de domínio, identificando classes dominantes que marcam sua presença, infiltrando-se lentamente na cultura pela linguagem e também por outros meios.

No diálogo estabelecido entre o tenente e a professora, esta deixa claro ser contrária à presença dos ianques naquele espaço, justificando seu pensamento na ideia de que, diante da selvageria praticada pelos colonizadores, há mais presídios que escolas nos lugares dominados.

— Em suma, tenente - disse a professora com um meio sorriso —, pode ser que, sabendo que os budistas e os confucionistas não têm inferno, vocês resolveram trazer-lhes ao domicílio uma amostra do inferno cristão...  
O oficial hesitou antes de formular a pergunta que se lhe formara na mente. Temia ofender a professora. Por fim decidiu-se:  
— Seus compatriotas teriam sido melhores que nós, quando ocuparam esta terra?  
— Está claro que não! Fomos péssimos colonizadores. Egoístas, orgulhosos, gananciosos e sem escrúpulos. Trouxemos para cá, entre outras coisas más, um dos símbolos de nossa decantada civilização: a guilhotina... Nos últimos anos de ocupação, havia neste território mais cadeias que escolas. Nossa derrota definitiva em 1954 não só era de se esperar como também de se desejar, em nome da decência humana... (VERISSIMO, 1987, p. 61)

O marco temporal “1954”, enunciado pela professora, cumpre o papel de ancoragem histórica, visto que, no simulacro do mundo real, tal data é registrada como o ano em que a República Democrática do Vietnã e a França assinam um acordo de cessar-fogo, o que divide o território asiático em norte e sul, respectivamente, um ideologicamente comunista e o outro com convicções que se aproximam de ideias ocidentais.

As análises do romance *O prisioneiro* (1987 [1967]), com vistas a observações acerca dos temas e figuras presentes na camada mais superficial do discurso, buscam viabilizar um percurso de leitura do texto literário, de modo a compreender os procedimentos enunciativos, em busca da construção do(s) significado(s) e do(s) sentido(s) do texto. Para tanto, as analogias estabelecidas entre os discursos enunciados e um vasto campo do saber sócio-histórico, político e cultural, sob diferentes perspectivas, procuraram abarcar as relações intertextuais e interdiscursivas existente entre os objetos discursivos, guiadas pelas concepções das semióticas discursivas.

Por conseguinte, sabe-se que outras tantas análises podem ser estabelecidas no contato com esse objeto discursivo, podendo reconfigurar, aprofundar e/ou ampliar o olhar do enunciatário sobre o texto e os discursos enunciados. Reconhece-se, também, a impossibilidade de se exaurirem todas as possíveis leituras e análises da obra *O Prisioneiro* (1987 [1967]) de que, por hora, este estudo procurou dar conta. Assim sendo, como forma de fechar o ciclo das obras de cunho político de Erico

Verissimo, avança-se, no próximo subitem, para o exame da construção do componente temático-figurativo do romance verissiano *Incidente em Antares* (1971), ambientado no simulacro da realidade brasileira, abarcando momentos históricos e culturais de grande importância para a formação sócio-política da sociedade constituída em tal realidade.

#### **4.1.3 Em *Incidente em Antares***

Diferentemente dos dois romances anteriores, ambientados em espaços estrangeiros, o terceiro e último romance de Erico Verissimo, *Incidente em Antares* (1971), apresenta inúmeros elementos que referenciam o universo animado e inanimado do simulacro da realidade histórica da nação brasileira. Em vista disso, as categorias espaciais, temporais e actoriais recebem inúmeros investimentos figurativos, revelando grande carga de “ilusão referencial”, o que, segundo Greimas e Courtès, (2021 [1979], p. 251), remete ao conceito de “iconicidade”, da semiótica periana. Este, no discurso, resulta de um “conjunto de procedimentos mobilizados para produzir efeito\* de sentido ‘realidade’ aparecendo assim como duplamente condicionado pela concepção culturalmente variável da ‘realidade’ e pela ideologia realista assumida pelos produtores e usuários” das duas semióticas.

Seguindo o esquema de considerações iniciais feitos para as duas primeiras obras literárias selecionadas neste estudo, principia-se também a análise com uma breve sinopse da narrativa de *Incidente em Antares* (1971), derradeiro romance do autor gaúcho Erico Verissimo, falecido em 28 de novembro de 1975, vítima de infarto, em Porto Alegre - RS.

Publicada no auge da ditadura militar, *Incidente em Antares* (1971), apresenta uma trama repleta de denúncias contra as arbitrariedades cometidas por representantes da elite econômica, política e patriarcal de um lugarejo que, simbolicamente, simula o macrocosmo da nação brasileira. A história, dividida em dois momentos, apresenta, no primeiro, a construção figurativa do espaço, do tempo e de boa parte do elenco que se estabelece na fictícia cidade de Antares. No segundo, a narrativa é concentrada no evento figurativizado como o “incidente”, configurado no levante de sete mortos insepultos para reivindicar o direito de serem enterrados.

O enredo apresenta uma alegoria fantástica que se inicia em um período pré-histórico, cuja referência remonta há mais de um milhão de anos, e chega até

acontecimentos alusivos à década de 1960, perfazendo um caminho sequenciado por questões geológicas e fatos acerca da origem e dos primeiros habitantes da localidade figurativizada, primeiramente, como “povinho da caveira”, e depois, como Antares. É nesse espaço que, ainda na primeira parte da narrativa, o enunciatário entra em contato com as descrições de torturas cruéis e sangrentas praticadas pelas famílias rivais, Vacarianos e Campolargos, as quais disputam o domínio social, exercendo o poder em todas as suas formas.

O incidente em “que Antares foi teatro na sexta-feira 13 de dezembro do ano de 1963” (VERISSIMO, 1974, p. 2), é narrado a partir da segunda parte, envolvendo o levante dos mortos insepultos em decorrência da greve dos coveiros do lugarejo. Dentre os mortos, encontra-se a matriarca da família dos campolargos, Quitéria Campolargo. A revolta dos mortos-vivos insepultos, liderada por D. Quita e Cícero Branco, promove denúncias reveladoras de todo tipo de falcatrua, violência e imoralidades da classe dominante antarense, em meio à “ancoragem histórica”<sup>73</sup>, cuja figurativização alude a espaços, tempos e pessoas do mundo natural. Assim, as menções de lugares como Brasil, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul; de tempos como a Guerra dos Farrapos, o Período Regencial, a Guerra do Paraguai; e de pessoas como Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek, João Goulart, Jânio Quadros, o próprio Erico Verissimo, entre outros, constituem procedimentos que buscam convencer o enunciatário do dizer verdadeiro do texto.

Dentre os atores que desenvolvem papéis de grande relevância na narrativa, ganham destaque aqueles figurativizados no coronel Tibério Vacariano e, no grupo de mortos-vivos insepultos, o sapateiro Barcelona, o advogado Cícero Branco; João Paz, o comunista; o alcoólatra Pudim de Cachaça; Menandro Olinda, o pianista; Erotildes, a prostituta, e Quitéria Campolargo, mulher de Zózimo Campolargo. Além desses sujeitos semanticamente construídos, muitos outros tipos sociais adentram a narrativa revestindo diversas temáticas e promovendo leituras que se opõem aos conceitos de moralidade vs imoralidade, humanidade vs desumanidade, capitalismo vs comunismo, dominação vs liberdade, tolerância vs intolerância, vida vs morte, aparência vs essência, alteridade vs identidade, bem vs mal, etc. Em meio a essas discussões temáticas, destaca-se a figurativização de alguns atores do clã dos vacarianos e dos campolargos que, principalmente, na primeira parte da obra,

---

<sup>73</sup> BARROS, 2002, p. 118.

revestem o tema da valentia exacerbada e ostentatória, que visa ao poder e ao controle social a todo custo. Nessas atitudes ignoram questões de qualquer natureza, em especial, as que primam pela justiça, equidade, liberdade, fraternidade e demais valores sociais necessários ao desenvolvimento da humanidade e a boa convivência social. Assim, torturas físicas e psicológicas compõem um padrão de atitudes violentas, discriminatórias e colonizadoras desses homens, projetados no texto como sujeitos detentores do poder que, movidos pela ambição, pela ganância e pela impunidade, buscam decidir o rumo da história. O incidente serve, então, como porta de entrada para o embate dialógico entre vivos e mortos insepultos sobre questões éticas, políticas, econômicas e morais vigentes na sociedade e atemporais.

O romance *Incidente em Antares* (1971) caracteriza-se como uma narrativa cujos elementos remetem ao gênero neofantástico, mesclando ficção a eventos que referenciam ou problematizam o mundo real. Para Chaves (1976, p. 137-138), “o recurso ao elemento fantástico – a volta dos cadáveres à cidade – não faz senão acentuar o caráter realista da narrativa, embora aparentemente se possa supor o contrário”.

Para o filósofo e linguista Todorov (2006, p. 148), o fantástico é “a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural”. Assim, a narrativa fantástica estabelece uma parceria com o enunciatário do texto, considerando a capacidade deste em dar crédito às explicações dos eventos sobrenaturais narrados que podem conter nuances de racionalidade. A esse respeito, Ítalo Calvino (2004, p. 9) assinala a ideia de que “o fato extraordinário que o conto narra deve deixar sempre uma possibilidade de explicação racional, ainda que seja a da alucinação ou do sonho (boa tampa para todas as panelas)”.

Em *Incidente em Antares* (1971), algumas explicações derivam das crenças envolvendo os mistérios acerca da morte e, supostamente, a vida após a morte. Noutra leitura legítima do romance, considerando o fragmento identificado como “nota do autor”, um elemento pré-textual, lê-se a seguinte mensagem de um enunciador pressuposto: “Neste romance as personagens e localidades imaginárias aparecem disfarçadas sob nomes fictícios, ao passo que as pessoas e os lugares que realmente existem ou existiram são designados pelos seus nomes verdadeiros”. Tal mensagem do enunciador busca criar, de modo irônico, a negação de que a similaridade entre fato e ficção nada tem a ver com o simulacro do mundo natural pertencente ao espaço

figurativizado na história de um determinado tempo da nação brasileira, procurando afastar-se das responsabilidades pelo dito dentro do texto, tendo a imparcialidade como norte.

Observa-se, por conseguinte, que a narrativa se desenvolve na linha de um extraordinário crível, linearmente organizado para atingir efeitos de sentido capazes de persuadir o enunciatário, por meio de procedimentos que fingem objetividade e distanciamento dos fatos narrados. Com uma linguagem repleta de ambivalências, em que se contrapõem virtudes e pecados, as categorias do nível discursivo revestem temas que evidenciam dilemas humanos, individuais e coletivos. Assim, alguns dos sete pecados capitais, como a soberba, a inveja, a ira, a luxúria, entre outros, são figurativizados por atores de diferentes núcleos narrativos.

A história é narrada por um narrador onisciente e onipresente que, ao longo da narrativa, utiliza procedimentos de debreagem para instalar actantes do enunciado, figurativizados em um vasto leque de atores que, junto às demais categorias do nível discursivo, revestem temáticas percebidas na camada mais superficial e próxima do texto. Ao lado dos primeiros atores instalados no texto, o narrador enuncia a história, principiando com a descrição do surgimento do espaço onde o enredo se desenvolve. As experiências, impressões e pensamentos dos atores figurativizados pelo narrador como redatores ou escritores são apresentados em diários e outros escritos que produzem o parecer de documentos com valor histórico. Pertencem ao grupo de escritores, o jornalista Lucas Faia, responsável pelo diário “*A Verdade*”; o cientista francês Gaston Gontran d’Alberville, autor do mais antigo documento “intitulado *Voyage Pittoresque au Sud du Brésil (1830-1831)*” que traz referências ao espaço “*pertencente à comarca de São Borja e conhecido como Povinho da Caveira*” (*Ibid.*, p. 3); o Pe. Juan Bautista Otero que enuncia em “Outro documento, pouquíssimo conhecido mas também importante, sobre o que se poderia chamar de pré-história de Antares” (*Ibid.*, p. 7), e também “na obra intitulada *Anatomia duma Cidade Gaúcha de Fronteira*, da autoria de um grupo de professores e alunos do Centro de Pesquisas Sociais, da Universidade do Rio Grande- do Sul” (*Ibid.*, p. 125). Um comunicador, um cientista, um padre e um grupo de professores e alunos, ou seja, representantes da sociedade que transmitem credibilidade, o que contribui na persuasão do enunciatário quanto ao dizer verdadeiro dos registros.

É, então, a partir do dizer de Lucas Faia, também figurativizado como diretor jornalista responsável pelo diário “*A Verdade*” (*Ibid.*, p. 2), que um dos primeiros temas

vem à tona, a crença supersticiosa. Esta é, no princípio da narrativa, semanticamente construída no marco temporal da sexta-feira 13, considerado dia “aziago” pelo narrador e “insólitos, lúridos e tétricos”, por Lucas Faia.

Sobre a sexta-feira 13, vale pontuar que a data ganha, na imaginação popular, muitos sentidos baseados em crenças e superstições, predominantemente, funestas. As razões de tais pensamentos lúgubres, aludidos nessa referência temporal, decorrem de fatos que marcaram a história da humanidade, dentre os quais está a crucificação e morte de Jesus Cristo, ocorrida em uma sexta-feira, conforme enuncia a Sagrada Escritura, desde a traição de Judas Iscariotes em “Mateus 26:47-56; Marcos 14:43-50; Lucas 22:47-53; João 18:2-11”<sup>74</sup> até a morte e ressurreição do Salvador em Marcos 16: 6; Lucas 24:6-7; Mateus 28:5-6<sup>75</sup>, entre outros textos bíblicos.

De acordo com o *Dicionário de Símbolos* (2002, p. 902-903), de Chevalier e Gheerbrant, o número treze “é considerado de mau agouro”, observado como um elemento negativo que pode constituir-se em um evento, estabelecendo relação numérica com os acontecimentos a que se associa.

Felipe da Macedônia, tendo acrescentado sua estátua às estátuas dos Doze Deuses superiores, durante uma procissão, morreu logo em seguida, assassinado no teatro. Na última refeição de Cristo com seus apóstolos, na Ceia, eram treze os presentes. A cabala enumerava 13 espíritos do mal. O 13º capítulo do Apocalipse é o do Anticristo e da Besta. O décimo terceiro em um grupo, no entanto, também na Antiguidade aparece como mais poderoso e o mais sublime. Esse é o caso de Zeus, no cortejo dos doze deuses no meio aos quais se assenta o caminha como um décimo terceiro, segundo Platão e Ovídeo, distinto dos outros por sua superioridade. Ulisses, o décimo terceiro de seu grupo, escapa do apetite devorador do Ciclope.

As observações traçadas pelos autores caminham em distintas direções, perpassando conhecimentos astrológicos e de diferentes civilizações. Contudo, na esteira das análises pretendidas para esta pesquisa, retoma-se o objeto discursivo em exame para evidenciar os efeitos de sentidos provocados pelo uso do número treze em discursos enunciados por atores que preenchem a narrativa. Reforça-se, por conseguinte, a relação entre o sentido disfórico do dia 13 e a cultura cristã em expressões como a enunciadas pelo sujeito figurativizado como “cético gaiato” que murmura: “A trôco de quê Deus havia começar o Juízo Final logo neste cafundó onde Judas perdeu as botas?” (VERISSIMO, 1974, p. 2). A modalização da expressão

<sup>74</sup> A Bíblia de Tradução Ecumênica, TEB, São Paulo: Loyola, 1995.

<sup>75</sup> *Ibid.*, A Bíblia

“onde Judas perdeu as botas”, feita pelo ator, tem forte apelo semântico pois, além da intertextualidade bíblica, produz o sentido de um lugar distante, um espaço insignificante para o cenário geopolítico, esquecido por “geógrafos e cartógrafos”, e até mesmo por Deus, afirmação produzida no discurso do actante do enunciado.

Nos registros feitos pelo ator figurativizado como Gaston Gontran, em seu livro *Voyage Pittoresque au Sud du Brésil* (1830-1831), o enunciatário passa a conhecer o patriarca da família dos vacarianos, o ator semanticamente construído como Francisco Vacariano, “*um homem ainda jovem, de compleição robusta, cabelos e barbas castanhos e pele clara. Tem um ar autoritário, costuma falar muito alto, parece habituado a dar ordens e a ser obedecido [...] o Sr. Vacariano é um homem violento e vingativo*” (*Ibid.*, p. 3-4, grifos do autor). A construção semântica do ator caracteriza-o como um homem que não aceita ser desobedecido, extremamente autoritário, vingativo, rude, violento, desconfiado e opinativo, tendo em seu percurso narrativo a constante luta para se manter no poder econômico, político e patriarcal da cidade de Antares. É também no diálogo estabelecido entre Gaston e Francisco Vacariano que a origem do nome de Antares aparece, fruto de observação feita por Gaston sobre a estrela chamada Antares, que, segundo ele, era maior do que o Sol, e, para o Vacariano, pareceu um “*Bonito nome para um povoado... melhor que Povinho da Caveira*” (*Ibid.*, p. 6), o que prenuncia uma das primeiras manifestações de poder desse ator, chefe-mor do clã dos vacarianos.

Na sequência dos registros históricos da concepção desse espaço, palco da narrativa, observa-se o tema da luxúria e da subserviência, revestido nas relações carnais entre índios e brancos, e a prática da endogamia:

*Aqui vivem muitos índios e índias em estado de indigência e, o que é ainda pior, em pecaminosa mancebia. Por outro lado, a ausência de mulheres da raça branca neste aldeamento leva os homens de origem portuguesa a servirem-se dessas indígenas para a satisfação de sua luxúria. O próprio Sr. Bacariano, segundo me informou pessoa digna de fé, é pai de quase uma dezena de filhos naturais com várias destas silvícolas, mas não os batiza nem legítima. Horroriza-me a idéia de que um dia quando adultas, essas criaturas venham, sem o saber, a cometer incesto. Este é, porém, um problema que por ora temos de deixar nas mãos misericordiosas de Deus. Assim, nestes últimos três dias tenho celebrado muitos casamentos e batizado grande número de pagãos, não só crianças como também adultos. Ontem, domingo, rezei uma missa ao ar livre, com apreciável concorrência. O Sr. Bacariano não me parece ter muito respeito pela nossa religião ou por qualquer outra, mas apesar disso me tem tratado com consideração e até facilitado o meu trabalho apostolar. Perguntei-lhe, com o devido respeito, se não pretendia casar-se, e ele me respondeu que, dentro de poucos meses, iria a Alegrete*

*para contrair núpcias com uma moça, de nome Angélica, filha dum abastado estancieiro daquela localidade. (VERISSIMO, 1974, p. 7)*

Identificado como “Bacariano” pelo Pe. Juan Bautista, o patriarca da família dos Vacarianos recebe mais investimentos figurativos que dão cobertura temática à soberba, ao autoritarismo, à luxúria, entre outras que se atualizam à medida que esse actante do enunciado se desenvolve na trama. Pai de vários filhos não reconhecidos e de outros sete concebidos com a esposa legítima, figurativizada como Angélica, “Chico Vacariano” dá início a seu percurso narrativo, e em sua órbita muitos outros atores adentram a narrativa. É também em meio à construção semântica desse ator que um dos primeiros episódios de ancoragem histórica e ilusão referencial vêm à tona, a Guerra dos Farrapos, um conflito que acaba expondo outra característica figurativa do patriarca dos vacarianos, a falsidade:

Francisco Vacariano jamais tomou uma posição definida nessa luta. Se por um lado estava convencido da justiça da causa revolucionária, por outro fato de os rebeldes terem proclamado a República do Piratini lhe causava um certo desagrado, que ele exprimiu à sua mulher nestas palavras: ‘Um imperador é uma espécie de pai que a gente tem. Numa república me parece que todo o mundo fica meio órfão...’.

Assim, Chico Vacariano – como mais tarde viria a dizer com malícia um de seus inimigos – tratou de ‘jogar com pau de dois bicos’. Abrigava alternadamente em suas terras ora tropas revolucionárias ora tropas legalistas. Atendeu as requisições de cavalos, gado e mantimentos que lhe faziam ambas as facções. De resto, como poderia dizer ‘não’ a maiorias armadas? (VERISSIMO, 1974, p. 8, grifos do autor)

A expressão fraseológica “jogar com pau de dois bicos<sup>76</sup>”, assim como as inúmeras outras expressões languageiras que se encontram espalhadas pela narrativa, fruto das escolhas discursivas do narrador ou dos atores debreados por ele, fazem parte de um vasto leque de alegorias e simbolismos que, essencialmente, importam à construção do sentido, pois ampliam o significado da mensagem com base na cultura própria de um determinado lugar e de um grupo de falantes. Dessa forma, faz-se necessário esclarecer que, no romance *Incidente em Antares* (1974 [1971]), o enunciatário é exposto a uma extensa gama de expressões que caracterizam diferentes fenômenos da linguagem como, por exemplo, neologismos<sup>77</sup>;

<sup>76</sup> Pau de dois bicos. Indivíduo de duas caras, que acende uma vela a Deus outra ao diabo. (HA) (SILVA, p. 1091). Disponível em: [http://www.josepereira.com.br/\\_/Ensaio\\_de\\_Fraseologia.pdf](http://www.josepereira.com.br/_/Ensaio_de_Fraseologia.pdf) (No prelo)

<sup>77</sup> Uso de palavra ou expressão nova, ger. com base em léxico, semântica e sintaxe preexistentes, na mesma língua ou em outra. Disponível em: <https://aulete.com.br/neologismo> Acesso em: 20 de dez. 2021.

regionalismos<sup>78</sup>; expressões idiomáticas ou idiomatismos<sup>79</sup>; ditos populares, além de termos coloquiais e eruditos da língua portuguesa que podem ser vistos como marcas de um tempo cronologicamente identificado dentro de um período da história.

Conhecer ou reconhecer esses fenômenos da linguagem e tantos outros termos que expressam um sentido diferente daquele encontrado no dicionário amplia o entendimento do texto pelo enunciatário, dando vazão a leituras do objeto discursivo que também são legítimas. Em *Incidente em Antares* (1974 [1971]), tais expressões podem ser observadas tanto na voz do narrador quanto nas vozes de atores como Tibério Vacariano, cujo papel sobrepuja o dos demais atores desde a primeira parte da narrativa:

Foi nesse momento que o telefone tilintou. Correu para o aparelho, segurou o fone, levou-o ao ouvido e, sem a agressividade habitual, disse: “Pronto”.  
 – É o Tibério?  
 – É...  
 – Aqui é a Quita. Escutaste a notícia?  
 – Que barbaridade! Pra mim foi como um coice de mula na boca do estômago. Ainda estou meio tararaca. Pobre país!  
 – Pobre homem!  
 – Foi o que ele ganhou por não ter sabido escolher os seus amigos.  
 (VERISSIMO, 1974, p. 85-86)

O fragmento comporta o diálogo estabelecido entre Tibério e Quitéria sobre a notícia do suicídio de Getúlio Vargas. Ao dizer “Pra mim foi como um coice de mula na boca do estômago”, Tibério faz uma comparação típica do linguajar de pessoas que vivem no meio rural e têm experiência campeira na lida com equinos. O sentido do conjunto de termos enunciados por Tibério traduz-se na ideia de algo inesperado e doloroso. Ao complementar sua fala com a expressão “tararaca” (Bras. RS Desajeitado, confuso, amalucado<sup>80</sup>), ratifica sua origem de homem do campo e da região sul-rio-grandense, pois essa expressão configura-se como um falar típico da região sul do Brasil.

No caso dos neologismos, fenômenos linguísticos formados por meio do processo de hibridismo, sendo assim, criações que se baseiam no significado do termo do qual se origina parte da palavra, fica mais fácil para o enunciatário estabelecer relações lógicas de significado. É o que pode ser observado com termos

<sup>78</sup> Palavra ou expressão próprias de uma região. Disponível em: <https://aulete.com.br/regionalismo> Acesso em: 20 de dez. 2021.

<sup>79</sup> Locução, ou expressão frasal, nem sempre traduzível, palavra por palavra, para outra língua Disponível em: <https://aulete.com.br/idiomatismo> Acesso em: 20 de dez. 2021.

<sup>80</sup> Disponível em: <https://aulete.com.br/tararaca> Acesso em: 20 de dez. 2021.

como *cafajestocracia*, *núncaras* e *merdocracia*, enunciados por Tibério Vacariano em ocasiões em que ele se encontra indignado com a política ou com a greve dos trabalhadores:

- Qual democracia! – replicou o Cel. Vacariano. – Vivemos numa cafajestocracia, isso é que é. Se dependesse de mim, eu puxava na corrente da descarga para toda essa porcaria ir-se cano abaixo...
- Quitéria tornou a baixar os olhos para o seu tricô, murmurando:
- Não te esqueças de ir junto... Tibério soltou uma risada breve:
- Mas vocês não compreenderam ainda – replicou – que se não tomarmos o poder *agora* estamos perdidos? (VERISSIMO, 1974, p. 94)
- [...]
- Essa é que não! O Jango como nosso presidente? Núncaras! (*Ibid.*, p. 118)
- [...]
- Democracia qual nada, governador! O que temos no Brasil é uma merdocracia.
- Alô?! A ligação está péssima.
- Eu disse que estamos numa *mer-do-cra-ci-a*, entendeu? (*Ibid.*, p. 193)

O significado decorrente do emprego dos neologismos, no contexto narrativo, pode ser deduzido a partir de uma relação lógica, compreendida, respectivamente em “poder de cafajeste”, “de modo algum” e “poder de merda”, cujos juízos de valor e negação são estabelecidos por Tibério, reforçando suas características figurativas de homem autoritário, arrogante e prepotente.

Já o emprego dos regionalismos se justifica por se tratar de um romance ambientado em um simulacro da realidade da região sul do Brasil. Esse tipo de expressão típica de uma região, segundo Albertina Vicentini (2008, p. 188), reflete a “linguagem da região, a fauna, a flora, os ofícios, os espaços, os comportamentos, as roupas, as situações, os climas, o jeito de ser, o nível mental, os problemas regionais, as crenças, o universo ideológico” e demais aspectos que possam traduzir a identidade regional de um povo. Tais marcas identitárias de uma região, em *Incidente em Antares* (1974 [1971]), são percebidas na figurativização e nos discursos de vários atores como Chico Vacariano: “Só não me agrada é que desta vez temos castelhanos peleando de nosso lado” (*Ibid.*, p. 12), como também na voz do narrador, “Nunca ninguém perguntou a Chico Vacariano, pelo menos cara a cara, de que lado havia ele pelejado durante a guerra civil” (*Ibid.*, p. 36-37). Os termos *pelejado* e *peleando* significam, respectivamente, “brigado” e “brigando”, e são expressões que fazem parte da linguagem regionalista do Sul do Brasil. Outros termos como *chasques* (Mensageiro, portador; [...] <sup>81</sup>), *guasca* (1. RS Habitante da roça; CAIPIRA; ROCEIRO;

<sup>81</sup> Disponível em: <https://aulete.com.br/chasque> Acesso em: 20 de dez. 2021.

CAPIAU; 2. Rio-grandense do sul, gaúcho: "Genuíno tipo - crioulo – riograndense [...]); *chimangos* (O mesmo que ximango. Alcinha dada pelos federalistas aos governistas, membros do Partido Republicano<sup>82</sup>) ... são observados no decorrer da narrativa compondo figurativizações dos atores principais e secundários do enredo.

Não menos recorrente que os neologismos e os regionalismos, as expressões idiomáticas têm presença expressiva no romance. A interpretação de tais fenômenos linguageiros requer concepções permeadas de sentidos culturais, pois são essencialmente nascidas da linguagem popular. Claudia Maria Xatara (2001, p. 170) define as expressões idiomáticas como:

uma lexia complexa indecomponível, conotativa e cristalizada em um idioma pela tradição cultural. E explicamo-nos sumariamente: lexia complexa porque tem o formato de uma unidade locucional ou frasal; indecomponível porque constitui uma combinatória fechada, de distribuição única ou distribuição bastante restrita; conotativa porque sua interpretação semântica corresponde a pelo menos um primeiro nível de abstração calculada a partir da soma de seus elementos sem considerar os significados individuais destes; cristalizada porque sua significação é estável, em razão da frequência de emprego, o que a consagra.

Seguindo o raciocínio de Xatara, deve-se compreender as expressões idiomáticas no conjunto de seus termos, levando em conta também a intenção do enunciador que, assim, pode demonstrar inúmeras intenções como um discurso de autoridade, uma zombaria, uma afronta ou juízo de valor, entre outras, que chamam a atenção, de modo eficaz, do enunciatário do e no texto. Todos esses fenômenos linguageiros utilizados pelo sujeito enunciador têm papel fundamental na produção de significado e sentido do texto, visto que carregam nuances de sentimentos que muitas vezes não encontram no léxico sinônimos perfeitos.

Na construção semântica de um ator, por exemplo, as expressões idiomáticas contribuem com peculiaridades que informam aspectos ao enunciatário acerca do caráter e de demais princípios que regem o ator, como pode ser observado em:

Olha, Tibé, não te esqueças que não estás na tua estância onde mandas e desmandas, gritas com os teus peões e eles baixam a cabeça e te obedecem. Esse negócio de bancar o valentão não dá resultado aqui no Rio. Os nortistas, os nordestinos e os mineiros são, sem dúvida alguma, tão machos como nós e nos levam a vantagem de serem muito mais espertos e habilidosos. Ou tu mudas de tática ou acabamos dando com os burros n'água. (VERISSIMO, 1974, p. 47)

<sup>82</sup> Disponível em: <https://aulete.com.br/ximango> Acesso em: 20 de dez. 2021.

A expressão idiomática usada por Zózimo Campolargo reflete, em Zózimo, a sagacidade e a cautela, diferenciando-o de seu amigo Tibério Vacariano, em quem imperam a truculência e a ignorância. O sentido semântico e pragmático produzido pelo conjunto indecomponível de combinações linguísticas, muitas vezes, traz informações que vão além do que se expressa com a mensagem, permitindo ao enunciatário conhecer um pouco mais do enunciador. Destarte, o vasto leque de investimentos semânticos feitos, por exemplo, a Zózimo Campolargo, neto do primeiro Campolargo que chegou a Antares, configura-o como um homem de maneiras mais civilizadas que Tibério, pacato, de poucas palavras, assíduo leitor de jornais e romances, avesso às “cegas” a ideologias políticas e que possui uma ampla visão do mundo.

Feitas as breves considerações sobre os fenômenos linguísticos que se somam às demais formas de enunciar, conduz-se o olhar da análise para a sequência de fatos ocorridos no espaço figurativizado oficialmente como Antares, a partir do marco temporal de “25 de maio de 1853”, dominado por Chico Vacariano até a chegada de Anacleto Campolargo pouco tempo depois. Este chega à narrativa cercado por uma história que remete ao esteio da cultura rio-grandense, cujo elemento mítico de poder é um tesouro descoberto em uma “furna do cerro do Jarau – talvez na famosa Salamanca da antiga lenda” (VERISSIMO, 1974, p. 10).

O elemento mítico justifica o poder econômico de Anacleto Campolargo que entra em cena como o primeiro grande adversário econômico, político e social do maioral dos vacarianos, o vulgarmente referenciado como “Chico vaca”. Os investimentos semânticos a propósito de Anacleto Campolargo o caracterizam como um homem

sinuoso e macio, cultivava o murmúrio, sabia ‘manipular’ suas emoções e modular o tom da voz de acordo com a sua conveniência e os seus propósitos. Tinha um ar paternal, frequentemente chamava o interlocutor de ‘meu filho’, se estava diante dum jovem, ou de ‘meu chefe’, se falava com um ancião. (‘Já provou deste fumo? Não? É especial. Tem palha? Pois faça um crioulo. Pode ficar com esse naco. Ora, obrigado por quê?’)

Homem de algumas letras, Anacleto Campolargo organizou na vila o Partido Conservador, o que bastou para que Chico Vacariano, até então um tanto indiferente em matéria de política, tratasse de organizar o Partido Liberal. (VERISSIMO, 1974, p. 10)

Opostos em muitas características, pensamentos e formas de agir, os “senhores poderosos de Antares” e seus descendentes só estabelecem trégua quando os

interesses se tornam comuns. Motivos que se mostravam acima de suas desavenças sociopolíticas e disputas econômicas, como na defesa da pátria, na guerra contra o Paraguai ou por motivos que revelam interesses políticos e econômicos.

Os dois rivais antarenses sofrem perdas no conflito, que dura aproximadamente cinco anos. Chico Vacariano, porém, amargou um pouco mais a sua tristeza, pois perdera seu primogênito, Antônio Maria, e seu outro filho, Antão Vacariano, ficara sem a mão esquerda; já para Anacleto, as tristezas decorreram de mutilações em seus filhos, Benjamim e Gaudêncio. Contudo, a condecoração dos antarenses foi garantida com medalhas e honrarias, uma forma de recompensa valorizada, principalmente, pelo poder militarizado, o que reflete certas ambições desumanas dos comandantes de guerra. Os primogênitos mutilados, Antão Vacariano e Benjamim Campolargo, assumem o poder em Antares após a morte de seus respectivos pais, no final da década de 1870, jurando perpetuar a rivalidade até o fim dos seus tempos.

Uma nova ancoragem histórica é enunciada pelo narrador, com a abolição da escravatura, repudiada por Antão, fazendo jus a seu caráter imperialista e conservador, e aplaudida por Benjamim Campolargo, figurativizado como republicano e progressista. Nesse contexto, novas demonstrações de violência são protagonizadas de ambos os lados: “Mulheres e crianças foram proibidas de sair à rua. Na praça trocaram-se insultos e tiros. As vidraças do prédio do Grêmio Republicano foram partidas a pedradas e balaços por monarquistas enraivecidos” (VERISSIMO, 1974, p. 14-15), elementos que reforçam a isotopia temática da intolerância, desenvolvida a partir dos opostos alteridade vs identidade, recorrente na composição figurativa dos rivais antarenses por mais de uma geração.

A disputa territorial e pelo poder supremo em Antares se agrava e tem-se, na narrativa, o primeiro grande embate dialógico, após disputas físicas, entre os atores Antão e Benjamim, líderes, respectivamente, dos clãs dos Vacarianos e Campolargos, em que este, vitorioso na guerra, enuncia:

– Sou um homem de bem. Respeito o direito dos prisioneiros de guerra. Vou poupar a sua vida, apesar de todas as barbaridades que você e seus bandidos praticaram enquanto estavam de donos da cidade.

Antão Vacariano encarou firme o adversário e replicou:

– Não peço nem aceito favor de nenhum caolho filho da puta! Me soltem, me devolvam a minha adaga e venham de um a um, que eu mostro quem é macho e quem não é.

Benjamim sacudiu a cabeça e soltou a sua risadinha gutural.

– Não sou prevalecido. Não brigo com maneta.

Como única resposta Antão escarrou-lhe na cara. E neste ponto as versões divergem. Afirmam alguns cronistas que, cego de ódio, Benjamim tirou sua faca da bainha, precipitou-se sobre o inimigo e sangrou-o ali mesmo. Outros dizem que mandou um de seus homens degolar o prisioneiro mais tarde, a frio. A verdade é que Antão Vacariano foi assassinado naquela noite, e seu corpo, envolto num lençol, enterrado no cemitério local, numa sepultura rasa e sem marca. (VERISSIMO, 1974, p. 16)

As vinganças são deflagradas a partir de então, eliminando os rivais antarenses Terézio Campolargo e Romualdo Vacariano, em meio a torturas com requintes de crueldade. Em momento posterior, já na segunda parte da obra, novas torturas são descritas como práticas contra aqueles que figurativizam os desfavorecidos como Ritinha e seu marido João Paz. Este torturado também até a morte pelos soldados do delegado ‘Inocêncio Pigarço’:

Enfiam-lhe um fio de cobre na uretra e outro no ânus e aplicam-lhe choques elétricos. O prisioneiro desmaia de dor. Metem-lhe a cabeça num balde d’água gelada e, uma hora depois, quando ele está de novo em condições de entender o que lhe dizem e de falar, os choques elétricos são repetidos... (VERISSIMO, 1974, p. 369)

A cobertura figurativa dada ao tema da violência evidencia a selvageria de ambas as partes, capazes de despertar as sensações mais horríveis nos enunciatários. O narrador, que se encarrega de enunciar descritivamente as vinganças sangrentas e inescrupulosas, pincela sua narração, em diversos momentos, com pequenos trechos de discurso direto, compreendendo, assim, a voz do outro dentro de seu discurso. O discurso direto aparece destacado em itálico, espécie de traço linguístico inclinado à direita, que mistura realidades diferentes. Sobre essa questão, Fiorin (1999, p. 70-71) esclarece que as palavras entre aspas que aparecem no discurso do narrador, sem que haja “ruptura sintática entre o sujeito citante e o citado”, sinalizam a presença do locutor na fala do narrador que não quer assumir a responsabilidade pelo dito. Às vezes, esse dito pode conter, implicitamente, sentidos que vão além do significado lexical:

Consumado o ato, gritou: “Agora soltem a moça!” Dois soldados desamarraram Romualdo, que deu alguns passos, cambaleante, como se estivesse bêbedo, a cara aparvalhada. De repente soltou um urro, como um animal ferido de morte e, nu como estava, saiu a correr na direção do rio, atirou-se no chão, no alto da barranca, e rolou declive abaixo, até cair n’água. Pôs-se a nadar, e, a uns trinta metros da margem, deixou-se afundar. Seu corpo jamais foi encontrado. (VERISSIMO, 1974, p. 20)

[...]

Na realidade pretendia fazer o Chin assinar oportunamente um compromisso de compra de toda a sua safra anual de soja, esperava vender-lhe um de

seus próprios terrenos para a construção do edifício da fábrica e, se possível, ainda por cima ganhar de presente algumas ações da companhia, em troca de todos esses 'favores'. (*Ibid.*, p. 64)

A expressão “Agora solte a moça!” pertence ao ator figurativizado como Benjamim Campolargo e não ao narrador que, valendo-se do procedimento de debreagem enunciativa, se distancia da carga negativa da expressão com marcas implícitas de uma violência sexual, um estupro, e também do *bullying* relacionado ao homossexualismo.

No fragmento seguinte, a palavra “favores” pode ser lida com o sentido observado, no dicionário @aulete, de clientelismo, “Prestação ou recebimento de favores políticos, esp. de natureza eleitoral, em troca de benefícios pessoais ou de um grupo”<sup>83</sup>. Para compreender esse sentido, o enunciatário deve, então, recuperar as ações praticadas pelo locutor a quem o narrador imputa a responsabilidade por essa expressão, no caso o cel. Tibério Vacariano.

Na ordem das observações que se atentam para a forma como o narrador tece o texto em *Incidente em Antares* (1974 [1971]), nota-se que, em determinados momentos da narração, se estabelece um contato explícito com o narratário:

A esta altura da presente narrativa é natural que o leitor esteja inclinado a perguntar se não existiam em Antares homens de bem e de paz, com comportamento e sentimentos cristãos. A pergunta é pertinente e a resposta, sem a menor dúvida, afirmativa. Havia, sim, e muitos. Desgraçadamente seus ditos, feitos e gestos não foram recolhidos pela história oficial. Apenas uns poucos deles incorporaram-se à tradição oral da cidade e do município, os restantes perderam-se para sempre no olvido. Os livros escolares, cujo objetivo é ensinar-nos a história da nossa terra e do nosso povo, são em geral escritos num espírito maniqueísta, seguindo as clássicas antíteses – os bons e os maus, os heróis e os covardes, os santos e os bandidos. (VERISSIMO, 1974, p. 24)

O narratário, como explica Fiorin (1999, p. 66), com base em Greimas e Courtès, “pode ser explícito, quando o narrador se dirige a ele, ou implícito, quando é uma imagem construída pelo narrador (não por toda obra como no caso do enunciatário)”. No exemplo ilustrado pelo fragmento, o narratário explícito não tem o poder de enunciar, isso fica a cargo apenas do enunciador da segunda instância que deduz possíveis questões inquietantes do seu destinatário, buscando estabelecer reflexões sobre as condutas daqueles que utilizam o poder em benefício próprio, somadas a interesses escusos. Com base nas inquietações imputadas ao narratário, percebe-se

---

<sup>83</sup> Disponível em: <https://aulete.com.br/clientelismo> Acesso em: 05 de jan. 2022.

o tema da luta do bem contra o mal, figurativizado na doutrina maniqueísta que divide o mundo em “dois princípios antagônicos, o bem absoluto, que é representado por Deus, e o mal absoluto, representado pelo Diabo<sup>84</sup>”. O tema é constantemente atualizado na trama, recebendo investimentos figurativos implicados em expressões como “céu” e “inferno”, “Salvador” e “cão danado”, entre outros termos.

Na esteira das observações acerca das temáticas mais recorrentes na narrativa, percebe-se a atualização do tema da endogamia como uma prática comum dos senhores antarenses, que visa a perpetuar a manutenção dos bens materiais em suas respectivas famílias.

Decorrente de uma dessas relações entre parentes consanguíneos, adentra a narrativa, no capítulo XXI, da primeira parte, a actante do enunciado figurativizada como matriarca dos campolargos, Quitéria Campolargo, esposa e prima-irmã de Zózimo Campolargo e mãe de quatro filhas.

Considerando a reflexão temática acerca do machismo, observa-se que essa actante do enunciado, Quitéria Campolargo, configura-se como a única exceção entre as representantes do núcleo feminino que não sofre tantas discriminações de gênero, uma prática recorrente do grupo dos atores masculinos, predominantemente, observadas naqueles figurativizados como coronéis antarenses:

Durante a segunda década do novo século, porém, membros de outras famílias locais e até mesmo forasteiros, haviam começado a entrar nas cidadelas dos Vacarianos e dos Campolargos, pela porta do casamento. O velho Benjamim observava alarmado a tendência das novas gerações de sua tribo a produzir mais rebentos do sexo feminino que do masculino. Quando ele morresse, Zózimo – filho que lhe nascera quando ele tinha já 56 anos – ocuparia o seu lugar. Mas... e depois? Seu sucessor tinha apenas quatro filhas. Era o diacho. E o olho legítimo de Benjamim Campolargo entristecia quando ele pensava nessas coisas. (VERISSIMO, 1974, p. 32)

A angústia de Zózimo, enunciada pelo narrador onisciente em uma espécie de desabafo com o narratário implícito no texto, produz efeitos de sentido que evidenciam as ideologias machistas presentes na figurativização de Benjamim Campolargo, sendo compartilhada por outros actantes do enunciado do grupo masculino.

O desenvolvimento da trama ocorre em meio a inúmeros procedimentos de ancoragem histórica que se concentram, em maior número, na primeira parte da obra. Por conseguinte, à medida que novos atores são trazidos à baila, simultaneamente, a

---

<sup>84</sup> Disponível em: <https://www.aulete.com.br/manique%C3%ADsmo> Acesso em: 5 de jan. 2022.

ilusão referencial que remonta ao simulacro da realidade histórica brasileira vem à tona, introduzindo novos capítulos da história política do espaço figurativizado como Brasil, concentrando-se mais precisamente na região sul. Um dos contextos de ancoragem histórica insere, então, o ator figurativizado como Getúlio Vargas que entra em cena com o propósito de unir os clãs rivais em vista de uma ambição política. Os investimentos figurativos feitos em torno de Getúlio Vargas justificam, antecipadamente, a performance que ele desenvolve em seu percurso narrativo:

tinha quarenta e dois anos de idade, era bacharel em Direito e ocupava então uma cadeira de deputado na Câmara Federal, como representante do Partido Republicano de seu Estado. Homem sereno, de feições e maneiras agradáveis, sabia usar a cabeça com lúcida frieza e possuía qualidades carismáticas ainda não de todo reveladas plena e publicamente. Dizia pouco mas perguntava muito. Frio, solerte, sabia jogar com dois fatores importantes na vida: o tempo e as fraquezas humanas. (VERISSIMO, 1974, p. 33-34)

A construção do ator é repleta de elementos que produzem um parecer de pessoa observadora, cujo poder ideológico é capaz de conduzir seus interlocutores àquilo que deseja. Uma pessoa solerte, ou seja: “Que age com desembaraço, sabedoria, esperteza; [...] 2. Hábil em conseguir com astúcia o que quer”<sup>85</sup>. Assim, no discurso desse ator, observa-se a capacidade manipuladora e persuasiva dele para conduzir o pensamento de seus interlocutores em favor de seu objetivo, eleger-se como representante sulista no espaço figurativizado como Brasil. Desse modo, Getúlio age, de forma hábil, e instiga o sentimento regionalista das autoridades políticas e econômicas de Antares, apaziguando-as em nome de uma causa comum, ter um representante sulista na Presidência da República: “Perdoem-me pela “traição” – disse ele. – Quando os fins são bons, às vezes temos de fechar os olhos à natureza dos meios. Foi essa a única maneira que encontrei para juntar numa mesma sala dois antigos adversários pessoais e políticos” (VERISSIMO, 1974, p. 34-35).

A manipulação de Getúlio, uma das formas do exercício de poder, esclarecida em Bobbio *et al* (1998), evidencia o modo persuasivo utilizado pelo sujeito do discurso, a fim de captar a desejada adesão dos enunciatários, enganando-os e moldando-os, conforme o alcance persuasivo de suas escolhas discursivas, sem que estes percebam que estão sendo manipulados.

---

<sup>85</sup> Disponível em: <https://aulete.com.br/solerte> Acesso em: 21 de dez. 2021.

A paz entre os adversários políticos de Antares, Xisto Vacariano e Benjamim Campolargo, é estabelecida e mantida pelos seus descendentes Zózimo Campolargo e Tibério Vacariano, que assumem o poder pouco tempo depois do falecimento de seus progenitores, dando seguimento, em Antares, ao trabalho de cabos eleitorais de Getúlio Vargas.

Vacarianos e Campolargos passam, no decorrer da trama, a conviver e administrar o poder político e social de Antares em conjunto. Da parte dos vacarianos, Tibério é quem assume a responsabilidade de conduzir as relações de paz e, do outro lado, quem ocupa essa posição não é um representante masculino, mas sim a figura de Quitéria, mulher de Zózimo, uma “criatura enérgica e inteligente, senhora de razoáveis leituras, e até duma certa astúcia política, [...] a ‘eminência parda’, o ‘poder por trás do trono’” (*Ibid.*, p. 38-39). Quitéria ou D. Quita, como é tratada pelos antarenses, mantém-se na liderança da família dos Campolargos, consolidando o acordo de paz por meio da amizade com a esposa de Tibério, semanticamente construída como D. Briolanja, estereótipo da mulher do lar: “Lanja era o tipo da dona de casa, ocupada e preocupada com os filhos, os netos e os deveres domésticos, isso para não falar na sua devoção ao marido” (*Ibid.*, p. 39).

Dentre os investimentos figurativos feitos à Quitéria Campolargo, a expressão “eminência parda” traduz uma das mais completas designações para o papel que ela desempenha no desenvolvimento da narrativa. Embora seja mulher, condição que a coloca no grupo de pessoas discriminada e inferiores aos homens, no contexto narrativo, Quitéria mantém-se nos bastidores da vida pública de Antares, exercendo influência e, secretamente, um certo tipo de poder, mesmo depois de morta.

Na sequência dos fatos narrados, a figura de Getúlio Vargas ganha os holofotes desempenhando seu percurso narrativo em direção ao cargo de Presidente do Brasil. A contextualização das disputas eleitorais traz à tona o tema da corrupção, evidenciado por esquemas fraudulentos:

No dia das eleições nacionais ajudou os pica-paus a falsificar atas, fazendo todos os defuntos do cemitério local votar no seu candidato. Andava de mesa eleitoral em mesa eleitoral, oferecendo sugestões no sentido de aumentar fraudulentamente o número de votos favoráveis a Getúlio Vargas. (‘Imagem eu, um maragato, querendo ensinar o Padre-Nosso ao vigário’, brincava ele com os republicanos, mestres em fraudes daquela espécie.) Os fiscais do candidato oficial, em geral funcionários públicos federais que exerciam essa função a contragosto, faziam vista grossa a todas essas bandalheiras. (VERISSIMO, 1974, p. 40)

Getúlio não é eleito nessa ocasião e só chega ao poder quatro anos depois, no marco temporal figurativizado no ano de 1934. A posição de Getúlio como Presidente da República permite a Tibério uma ascensão econômica e política, resultante das cobranças pelo apoio prestado ao “homenzinho de São Borja”, Getúlio Vargas:

‘O senhor, coronel, é o meu homem de confiança em Antares’. Tibério aproveitou a oportunidade para conseguir com o chefe da nação bons empregos em repartições públicas federais para alguns de seus parentes e amigos. Fez esses pedidos como quem quer dar a entender que ele, Vacariano, não queria nada para si mesmo, pois ‘Deus me livre, Presidente, de abusar duma amizade...’ (VERISSIMO, 1974, p. 43)

A cobrança implícita e a prática da troca de favores, o clientelismo, configuram-se como tema na situação que é metaforicamente resumida pelo narrador como uma “uma luta de apetites, choques de interesses, um torneio de prestígio, um jogo de ‘pistolões’. Muitos dos capitães e soldados da revolução que levava Vargas ao poder, cobravam agora o seu soldo de guerra” (VERISSIMO, 1974, p. 44). Outros tipos de reflexões temáticas acerca do controle e da discriminação social surgem, então, nos embates dialógicos entre os coronéis antarenses:

– *É preciso reformar as velhas estruturas chamadas democráticas liberais.* O Getúlio compreendeu a coisa. Somos um país subdesenvolvido de analfabetos e indolentes. É indispensável unificar e organizar a nação com punho de ferro. Vê o caso da Itália... O Mussolini acabou com a anarquia, implantando a ordem e o respeito à autoridade, e os trens já partem e chegam dentro do horário.

– Não sabia que tinhas aderido ao fascismo – sorriu Zózimo.

– Qual fascismo qual nada! Sou um realista e como tal simpatizo com os regimes autoritários. Sempre simpatizei, tu sabes.

– Mesmo no tempo do Dr. Borges de Medeiros?

– Ó homem, estamos na era do avião e do rádio e tu me vens com o borgismo! Naquela época eu era pouco mais que um rapazola inexperiente. E se me meti na revolução de ‘23 foi só para seguir o meu velho pai. Mas não desconverses. O Hitler reergueu a Alemanha, aboliu todos os partidos (menos o dele, naturalmente), botou pra fora do país os judeus que, como se sabe, são os culpados dessas guerras e intrigas políticas e financeiras internacionais, homens gananciosos e sem pátria.

– Também não sabia que tinhas virado racista.

– Racista eu? Ora, não sejas bobo. Sabes como trato a minha negrada. Eles me adoram. Mamei nos peitos duma negra-mina. Me criei no meio de moleques pretos retintos. Quando leio esses casos de ódio racial nos Estados Unidos, comento a coisa com a Lanja e lhe digo que no Brasil a gente, graças a Deus, não tem esses problemas, pois aqui o negro conhece o seu lugar. (VERISSIMO, 1974, p. 45-46, grifos do autor)

As leituras abstratas temáticas são concretizadas em diferentes investimentos figurativos, caracterizados por traços sensoriais relacionados à tirania, ao racismo, à ganância e demais temas desenvolvidos a partir da oposição fundamental alteridade

vs identidade. O diálogo entre os interlocutores Tibério Vacariano e Zózimo Campolargo reforça, paralelamente, vários investimentos figurativos feitos, principalmente, a Tibério que produz um parecer de tirano, preconceituoso e déspota. A referência ao fascismo, à segregação de raças e às formas de exercer o poder por meio da força, figurativizadas em expressões como “punho de ferro” ou “aqui o negro conhece o seu lugar”, ratificam o teor político-social do romance que, assim, promove discussões envolvendo questões humanistas e sociais.

As disputas políticas, na esfera Federal, ganham corpo na descrição linear dos eventos que se sucedem na narrativa e Tibério Vacariano, embora perdendo proximidade com Getúlio Vargas, mantém-se como articulador político do “homenzinho de São Borja” em Antares, desenvolvendo muitas outras artimanhas para ampliar seu poder político, econômico e social na região. A amizade entre Tibério e Getúlio enfraquece à medida que o poder do “baixinho” também perde força no cenário político nacional, o que atualiza em Tibério a característica figurativa de homem falso e interesseiro.

Distanciando-se do espaço que figura como centro político Federal, Tibério passa a investir um pouco mais em artimanhas que lhe agrega poderes econômicos. Busca com investidores estrangeiros, meios de expandir sua fortuna e poder sob o julgo de estar promovendo o desenvolvimento de Antares. Encontra em um investidor figurativizado como “um jovem industrial chinês, recém-chegado dos Estados Unidos, um certo Mr. Chang Ling, que ele passou logo a chamar de ‘seu Jango Lins’” (VERISSIMO, 1974, p. 63), uma forma de realizar negócios ilícitos, afiançados por relações escusas que mantinha com a esfera política:

Mal viu na sua frente aquele homem franzino, baixo e amarelento – Tibério teve uma inspiração e convidou-o para almoçar no *Bife de Ouro*, juntamente com o seu intérprete, um rapaz brasileiro que sabia inglês, e que andava pajeando Mr. Ling através do emaranhado da selva carioca.

O primeiro prato não havia sido ainda servido e já o Cel. Vacariano, voltando-se para o intérprete, pedia:

– Diga aí pro seu Lins que descobri o lugar ideal para a fábrica dele.

A tradução foi feita. O chinês sorriu e quis saber onde era.

– Conte pro môço – continuou o Cel. Tibério – que sou meio dono duma cidade do Rio Grande do Sul que tem nome de estrela (ouvi dizer que chinês gosta muito de estrela) nas barrancas do Rio Uruguai, justamente na zona da soja [...]

– Diga também que sou plantador de soja, e da boa! E se ele quiser estabelecer o negócio dele em Antares, eu arrumo tudo: o terreno para a fábrica, material de construção a preço baixo e mais ainda: *cinco anos de isenção de impostos municipais!* O prefeito da cidade é meu sobrinho e eu tenho na mão a Câmara de

Vereadores. (VERISSIMO, 1974, p. 63-64, grifos do autor)

As tratativas acordadas com o interlocutor ratificam o poder político no cel. Vacariano, revestindo ou atualizando temas acerca dos diferentes tipos de subornos, corrupções e outras desonestidades e imoralidades que imperam em ambientes de administração pública. Observa-se, dessa forma, no diálogo estabelecido entre Tibério e o chinês, por meio de um interprete, que o coronel busca demonstrar seu poder em diferentes esferas, procurando manipular o chinês com garantias que configuram um poder soberano. A persuasão acontece com base em diferentes investimentos, sendo evidenciada por elementos como “*Bife de ouro*” e/ou expressões como “*cinco anos de isenção de impostos municipais*”; “dono de uma cidade do Rio Grande do Sul”, entre outras que se somam aos demais termos, sintaticamente organizados, configurando uma demonstração de poder de Tibério e de todos que, implicitamente, estão envolvidos nas práticas ilícitas de constituição de capital.

Na sequência das transações que ampliam a riqueza de Tibério, o enunciatário passa a conhecer aquela que figura como uma das mais novas amantes do cel. Vacariano, “Cleópatra”, e junto a ela o tema da luxúria se atualiza, acompanhado da pedofilia, visto que “Cléo” é figurativizada como uma moça de dezessete anos, órfã de pai e dependente de uma ex-amante de Tibério, figurativizada na cafetina Venusta. Esta oferece Cléo como um presente de Natal ao coronel Tibério que desconfia da atitude, mas não deixa de aproveitar a oferta.

Dentre as inserções de Cléo à narrativa, feitas pelo narrador, destaca-se uma em que o Coronel Tibério pensa na amante “com uma saudade tátil” (VERISSIMO, 1974, p. 104). O recurso estilístico usado pelo narrador, associando sensações psicológicas e físicas, agrega em Tibério a característica da insensibilidade, visto que ele se encontra em momento de visita hospitalar à Zózimo, tomado por um câncer no sangue.

A prática do adultério por pessoas de diferentes classes sociais, em especial, por detentores do poder econômico, é comum e se institui, muitas vezes, como mais uma forma de demonstração de poder. O silêncio daqueles que são afrontados por essa prática, como a esposa de Tibério, Briolanja, condiciona-os ainda mais na posição de subservientes, excessivamente condescendentes.

Após uma visita à capital, Tibério e sua mulher Lanja vão à casa dos Campolargos, onde Tibério relata à sua “inimiga íntima” as notícias acerca do cenário

político da capital. No diálogo estabelecido entre eles, Tibério prenuncia o fim da carreira de Getúlio, por meio das seguintes afirmações:

- O governo está enfrentando uma crise brabíssima. Acho que este vai ser ou, melhor, já está sendo o pior ano de toda a vida política do Getúlio.
- Começou com o manifesto dos coronéis – disse Zózimo, enquanto Tibé era sacudido por um repentino acesso de tosse bronquítica, que lhe tingiu a cara dum escuro purpura, fazendo-o lacrimejar. Quando pôde de novo falar, disse com voz meio apagada:
- Deve ter sido duro para o Homem demitir o seu filho político e espiritual do Ministério do Trabalho. A oposição exigiu a cabeça do Jango Goulart... Zózimo lembrou a campanha que desde o início do ano fazia o *Estado de São Paulo*, que chamava Jango de *alter ego* de Getúlio Vargas e acusava-o de chefe do “peronismo brasileiro”. – E por acaso não será? – perguntou Quita. – O Getúlio e o Jango é que encorajam os operários a fazerem greves e ameaças. Não se tem mais sossego neste país. E depois, onde se viu fazer um aumento de 100% nos salários mínimos?
- Ó Quita – interveio Zózimo, com sua habitual cordura. – Como é que os trabalhadores podem viver com esses salários de fome?
- Vivem – replicou a esposa. – Deus é grande. Vivem e se reproduzem como coelhos.
- Bom – continuou Tibério – o que a oposição afirma e certos jornais de responsabilidade glosam, é que o Getúlio mesmo provoca toda essa inquietação social para criar um clima de confusão do qual ele pessoalmente possa tirar proveito.
- Dizem que está procurando pretextos para evitar as eleições presidenciais e continuar no poder. Quitéria ergueu a cabeça:
- A solução mais decente, por legal, foi a que propôs na Câmara a bancada da U.D.N. O *impeachment*. E se a coisa não saiu foi porque os deputados do teu P.S.D., Tibé, se juntaram com os do P.T.B. para derrotar a moção udenista. Te lembras da mensagem que o Getúlio apresentou ao Congresso, em março passado? Foi dum nacionalismo tão exagerado, que assustou meio mundo. Com esse seu antiamericanismo, ele vai acabar levando o Brasil pro lado de Moscou... (VERISSIMO, 1974, p. 72-74, grifos do autor)

A conversa entre os casais, predominantemente conduzida por Tibério e Quita, acrescenta às reflexões temáticas questões envolvendo ideologias que defendem políticas públicas promotoras da equidade social, evidenciando a luta da classe trabalhadora por salários que possibilitem uma vida digna, uma questão não aceita por Quitéria que se isenta de tal responsabilidade, deixando-a aos cuidados de Deus. À figura de Getúlio soma-se, nesse contexto, a alcunha de pai dos pobres, reforçada em outros momentos da trama por atores como Acácia, zeladora da prefeitura, ou a cozinheira da casa de Tibério, Dráusia que ao saber do suicídio de Getúlio, enuncia: “E agora, que vai ser dos pobres?” (VERISSIMO, 1974, p. 85).

O diálogo entre os maiores de Antares revela investimentos figurativos em que se contrapõem regimes econômicos de governo, capitalismo vs comunismo, associando a figura de Getúlio e a de seu herdeiro político, figurativizado em Jango Goulart, a pensamentos antiamericanos, flertando, desse modo, com os pensamentos

socialistas e comunistas. Tais investimentos ganham força à medida que novos fatos surgem na corrida eleitoral para a presidência do Brasil. É também no discurso de Tibério sobre as novidades da capital que o tema do racismo se atualiza, sendo figurativizado na discriminação do ator “Gregório Fortunato”, um negro, chefe da guarda pessoal do Getúlio que, momentos depois do diálogo, é preso, acusado de mandar matar o Maj. Rubens Florentino. Posteriormente, novos investimentos de cunho racista e preconceituoso são observados no coronel, fruto da ideia de uma possível necessidade de transfusão de sangue: “Eu já preveni a Lanja, os meus filhos e o meu médico. Se um dia por desgraça eu precisar duma transfusão, não quero que me metam nas veias sangue de negro, nem de judeu ou de comunista” (*Ibid.*, p. 103). O medo da morte de Tibério é menor que sua ignorância, combatida, algumas vezes, por sua “inimiga íntima”, Quitéria. Esta, em certos momentos fala, de modo franco, direto e até mesmo sarcástico o que pensa a respeito de Tibério e de outras pessoas e questões como a finitude da vida:

– Tibé, tens fama de valente. Vives contando bravatas, proezas em revoluções e duelos... patacoadas! No entanto tens medo de pensar na tua morte, tens horror a encarar a realidade. – Tirou os óculos, limpou-lhes as lentes com um lençinho, e depois prosseguiu – Que esperas mais da vida? Os nossos filhos estão criados, não precisam mais de nós. Mais que isso: não querem saber de nós, de nossas idéias, de nossas manias, de nossa maneira de pensar e viver. Acho que todo homem vê sua cara todas as manhãs no espelho, na hora de se barbear. Que é que o espelho diz? Diz que o tempo passa sem parar. E que essas manchas que a gente tem no rosto (tu, eu, o Zózimo, todos os que chegam à nossa idade), essas manchas pardas são bilhetinhos que a Magra escreve na nossa pele. Eu leio todos os dias esses recados, mas tu, Tibé, tu és analfabeto ou então te fazes de desentendido. Zózimo escutava, de olhos cerrados e lábios entreabertos.  
– O Zózimo não ignora o estado dele – continuou Quitéria. – Nenhum de nós se faz ilusões. Sabemos que todos um dia teremos de morrer. Gente melhor que nós temos morrido. A Virgem Maria, por exemplo, Napoleão Bonaparte... Morrer não é privilégio de ninguém. Todos morrem. Os ricos e os pobres, os inteligentes e os estúpidos. Uma das coisas que aprendi com a velhice foi fazer as pazes com a minha morte. Quando a Moura Torta bater na minha porta eu digo: “Entre, comadre, tome um mate. Ah, não quer? Então vamos embora”. (VERISSIMO, 1974, p. 104)

As referências a pessoas do mundo natural que aludem à santidade, à valentia ou a personagens da literatura que simbolizam a morte preenchem o discurso de Quitéria que, conforme o enunciado enunciado, produz o parecer de uma pessoa que não teme a morte, semanticamente construída em “a indesejada das gentes”. Ademais, a matriarca dos Campolargos demonstra uma visão mais realistas das coisas, ainda que se considere soberana em sua tribo.

As disputas políticas dos partidos ficam mais acirradas e, mesmo contra a vontade dos maiores de Antares, chega ao poder o ator figurativizado como Juscelino Kubitschek, eleito com o apoio dos partidos PSD (Partido Socialista Democrático) e o PTB (Partido Trabalhista Brasileiro). Muitas frases que são referenciadas pela história do mundo natural como *slogan* de personalidades políticas são trazidas nas vozes dos atores, ancorando fatos que aludem os feitos ou as formas de ser e agir de ex-presidentes do Brasil como, por exemplo, o *slogan* de Juscelino, “50 anos em cinco” ou a associação do objeto vassoura à ideia de limpeza proclamada por Jânio Quadros, ator que sucede a Juscelino com a promessa de combater a inflação e varrer toda sujeira do governo federal:

– Pois, coronel, se o senhor pensa assim vai ter uma surpresa. Pretendo usar a vassoura, e com muito vigor. Agora, o meu caro amigo pode discordar de mim na definição da palavra “sujeria”. O que me parece sujo pode parecer-lhe limpo, e vice-versa.

Mas duma coisa pode ficar certo: no meu governo não pretendo ter compadres nem afilhados. Pensarei com a minha cabeça, governarei com as minhas idéias e os meus ideais, serei senhor da minha vontade. Não tenho compromissos com partidos políticos ou grupos econômicos ou financeiros. (VERISSIMO, 1974, p. 111)

As promessas de Jânio Quadros não se concretizaram e sua renúncia provoca o temor dos poderosos antarenses e dos militares que não gostam das ideias esquerdistas de seu sucessor, o ator figurativizado como João Goulart. A posse de Goulart só acontece em meio a uma mudança momentânea de regime político, o parlamentarismo: “No dia 7 de setembro de 1961 o Dr. João Belchior Goulart prestava juramento como Presidente da República e o Brasil adotava o regime parlamentar” (VERISSIMO, 1974, p. 124). Assim, por um curto período de tempo, o espaço figurativizado como Brasil é governado por João Goulart e seu primeiro-ministro, sendo esse tempo marcado por instabilidade e crescimento da inflação.

As notícias sobre as mudanças no cenário político são trazidas quase sempre pela voz do ator figurativizado como o jornalista Lucas Faia que, em determinados momentos da narrativa é alcunhado por outro actante do enunciado, o professor Martim, como “Lucas Lesma”:

*porque – explicam – a lesma é um animal capaz de arrastar-se sobre o fio duma navalha sem se cortar e sem cair para um lado nem para outro. Conta-se que Lucas Faia tem passado a vida a rastejar incólume sobre o gume da espada afiadíssima da política e de mil outras contendas municipais. “Um molusco” – dizem os seus inimigos. “Um espírito conciliador” – corrigem os*

*seus amigos. “Um pulha” – opina Barcelona, agudo como a sua sovela de sapateiro. (VERISSIMO, 1974, p. 158-159)*

A construção figurativa do actante do enunciado, o jornalista Lucas Faia, reveste o tema do jogo de interesses e da falsidade, tendo no seu veículo de comunicação uma forma de manipular ideologicamente seus ouvintes. O jornal de Lucas Faia, ironicamente figurativizado como “A Verdade”, está a serviço de seus acionistas, dentre os quais está Tibério Vacariano que tem também participação em diversos outros empreendimentos na cidade como o Hospital “Salvator Mundi”, do seu médico particular, Dr. Lázaro Bertioga. As notícias enunciadas pelo jornal estão, assim, condicionadas à aprovação de Tibério Vacariano que, no desgosto de qualquer palavra, impõe sua vontade em meio a atitudes truculentas:

Certa manhã: depois de ler um editorial de *A Verdade* no qual Lucas Faia elogiava o Presidente Kubitschek por estar procurando incutir na nação brasileira a idéia de que ela tinha ‘um encontro marcado com o Destino, e um grande papel a representar no palco da História’, Tibério Vacariano tirou-se de seus cuidados e invadiu – o termo é exatamente este – *invadiu* a redação do jornal local, embarafustou de chapéu na cabeça pelo escritório de seu diretor e, sem dizer-lhe ‘Bom dia’ nem o habitual ‘Que tal?’, vociferou: ‘Você também já se vendeu pro Juscelino? Quanto está recebendo dele? Qual encontro com o Destino qual nada! Estamos é com um encontro marcado com a inflação, a bancarrota, a miséria e a anarquia!’ (VERISSIMO, 1974, p. 80, grifos do autor)

As palavras de Lucas Faia irritam Vacariano que investe sobre o jornalista, demonstrando mais uma vez seu modo truculento de agir, o que constitui, conforme aspecto teórico do nível discursivo, uma “isotopia figurativa” (BARROS, 2002, p. 124). As marcas linguísticas “embarafustou”, “invadiu”, “vociferou” intensificam essa construção semântica em Tibério, revestindo o tema da violência.

Os investimentos semânticos feitos em torno do tema da manipulação por meio do ator figurativizado como Lucas Faia/ Lucas Lesma e do poder da comunicação são, no decorrer da narrativa, configurados em imagens que suscitam conhecimentos relativos à cultura popular. Ilustra-se tal pensamento com a figura de uma sereia, instalada por Lucas Faia, na frente de seu jornal, a qual permite leituras amparadas na relação de poder que esse ser mitológico desfruta. Uma das leituras possíveis, feitas com base na relação da figura mítica e o Jornal “A Verdade”, associa o poder da comunicação, presente em jornais, rádios, revista e o poder dessa figura semi-humana, configurado na beleza e na voz. Ambos capazes de atrair e controlar a mente de quem se coloca sob seus domínios, propagando suas ideias e juízos de valor.

A sucessão presidencial ocupa boa parte do enredo do primeiro momento narrativo, sendo os atores atuantes nas disputas eleitorais figurativizados de modo a salientar ditos e fatos que ficaram marcados, biograficamente, nos registros históricos do simulacro da história política brasileira. Por conseguinte, frases como “cinquenta anos em cinco”, atribuída à figura do ex-presidente do Brasil Juscelino Kubitschek, ou características como as de Jânio Quadros, vistas como “truque eleitoreiro”, são lidos na construção semântica desses atores:

Ouvira os mais inquietantes rumores a respeito do Dr. Jânio. Seus inimigos diziam-no um farsante, um demagogo, e havia até quem afirmasse que seu truque eleitoreiro preferido era o de fingir de homem humilde-, ia para os comícios com o colarinho desabotoado, frouxo o nó da gravata, a roupa amassada e lá pelas tantas puxava do bolso um sanduíche embrulhado em papel e punha-se a comê-lo em público, tudo para dar uma impressão de simplicidade, como quem diz: “Não sou nenhum grã-fino, sou como vocês. Votem em mim”. Contava-se também que, quando governador de São Paulo, sempre que no seu gabinete queria livrar-se dum importuno, da pergunta indiscreta dum repórter ou de qualquer outra situação embaraçosa, Jânio Quadros simulava desmaio, tonturas... Era um ator consumado – afirmava-se. (VERISSIMO, 1974, p. 109-110)

Além disso, alguns elementos figurativos como a vassoura são trazidos à baila para alimentar essas comparações envolvendo o modo de ser e agir dos atores e as memórias do enunciatório do texto relativas aos registros históricos dos políticos que passaram pela presidência da República do Brasil.

Observa-se, no longo trajeto de trocas de governantes, uma constante associação à ideologia comunista ou à oposição desta, semanticamente construída na figurativização de um ou outro ator simpatizante com esta ou aquela forma de pensar. Tais leituras podem ser feitas a partir de objetos como livros: “O noticiário informava também que, nos intervalos do interrogatório, Gregório lia o *Fouché* de Stefan Zweig, o seu livro predileto. Além de bandido, pernóstico! – comentou Tibério vacariano” (VERISSIMO, 1974, p. 79); autores: – *Já leu Jorge Amado?* – Por alto. *É bandalho e comunista.* (*Ibid.*, p. 178); espaços:” – Pois eu já não confio mais nos bispos. ... – retrucou Vacariano. – Nem no Papa. Estão todos a soldo de Moscou” (*Ibid.*, p. 221), entre outros elementos que se instalam no texto como parte de figurativizações dos atores da narrativa.

Mesclado aos eventos que descrevem as sucessões presidenciais e outros que contextualizam o papel dos demais atores, percebem-se as constantes atualizações do tema da superstição associada a marca temporal do mês de agosto:

E continuaram a discutir o destino de Getúlio Vargas. E quando de novo se fez silêncio, ouviu-se o uivo triste e agourento do vento de agosto. (VERISSIMO, 1974, p. 81)

[...]

No dia seguinte, no seu editorial assinado, em *A Verdade*, Lucas Faia escreveu que a inesperada notícia da renúncia de Jânio Quadros causara em Antares um impacto quase tão violento como o produzido pela primeira bomba atômica, a que explodira sobre Hiroxima em agosto de 1945. Embora muitas pessoas de bom-senso achassem que o jornalista tinha sido um tanto exagerado na comparação, dum modo geral reconhecia-se que, depois do suicídio de Getúlio Vargas – ocorrido num outro agosto, mês de desgosto – a renúncia de Jânio era o acontecimento mais sensacional e dramático da vida política brasileira dos últimos tempos. (*Ibid.*, p. 116)

[...]

Numa noite de agosto apanhei uma chuvarada, comecei a tossir, fiquei tísica com um febrão danado e uma dor no peito que respondia nas costas. (*Ibid.*, p. 365)

Do mesmo modo que a sexta-feira 13 costuma atrair pensamentos ruins, o mês de agosto tem, na cultura popular, uma relação de infortúnios e maus presságios a ele vinculados, os quais são propagados de geração em geração. Coincidências à parte, alguns atores, cujos papéis se desenvolvem na esfera política, findam sua função no mês de agosto, de modo inesperado. O suicídio de Getúlio, o atentado contra Carlos Lacerda, que resultou na morte do Maj. Rubens Florentino Vaz, a renúncia de Jânio Quadros, entre outros eventos de cunho negativo datam cronologicamente no oitavo mês do ano.

Outra questão observada no romance envolve as associações com a ideologia comunista ou o pensamento capitalista da maioria dos atores, abastecendo os embates discursivos deles como interlocutores. As construções das aproximações ideológicas realizam-se, muitas vezes, com investimentos figurativizados em espaços como Moscou, EUA; personalidades históricas referenciadas no mundo natural como o conservador Abraham Lincoln, o ditador alemão Adolf Hitler ou o cubano Fidel Castro, ou ainda, tempos que singularizam um determinado conflito bélico como a segunda Guerra Mundial, motivada pelo revanchismo, pela luta por territórios e poder supremo. Além de tais associações, em um determinado contexto narrativo, observa-se, na voz de “D. Quita”, a menção ao liberalismo de centro que repudia extremismos ideológicos acentuados, figurativizando nessa classificação o nome de Erico Verissimo:

– *E o nosso Erico Veríssimo?*

– *Nosso? Pode ser seu, meu não é. Li um romance dele que fala a respeito do Rio Grande de antigamente. O Zózimo, meu falecido marido, costumava dizer que por esse livro se via que o autor não conhece direito a vida campeira, é ‘bicho de cidade’. Há uns anos o Veríssimo andou por aqui, a convite dos estudantes, e fez uma conferência no teatro. Fui, porque o Zózimo insistiu. Não gostei, mas podia ter sido pior. Quem vê a cara séria desse homem não é capaz de imaginar as sujeiras e despautérios que ele bota nos livros dele.*

– *A senhora diria que ele também é comunista?*

*D. Quitéria, que mastigava uma broinha de milho – e mais que nunca parecia um pequinês – ficou pensativa por um instante.*

– *O Prof. Libindo costuma dizer que, em matéria de política, o Erico Verissimo é um inocente útil. (VERISSIMO, 1974, p. 178)*

O fragmento transcrito em itálico diz respeito ao diálogo protagonizado entre o professor Martim, responsável por um documento que busca descrever a cidade e os habitantes de Antares, e Quitéria Campolarlo, uma figura que protagoniza, em determinados assuntos, a voz de uma pessoa com uma visão mais sábia sobre a vida, ainda que também se revele como arrogante e soberba. Alguns registros feitos pelo prof. Martim são apresentados na narrativa em forma de *flashback*, retratando a pesquisa realizada por ele e seu grupo de alunos, na cidade de Antares, envolvendo entrevistas feitas com os antarenses sobre seus costumes, crenças, hábitos e modo de pensar. O nome de Erico Verissimo ganha, então, na voz da entrevistada Quitéria Campolarlo, a alcunha de “inocente útil”, um disfarce oportuno a serviço de um enunciador pressuposto que, corajosamente, propõe reflexões sobre o autoritarismo e as imoralidades da luta entre classes e pelo poder, em um tempo que denota, na realidade do mundo natural, um regime de censura ditatorial, onde a liberdade de expressão é cerceada.

Outra questão a ser observada no romance *Incidente em Antares* (1974 [1971]) diz respeito à boa parte da extensa galeria de atores, os quais recebem investimentos figurativos que, na peculiaridade de suas respectivas identificações nominais, provocam leituras envolvendo possíveis relações etimológicas dessas palavras e o papel desenvolvido por esses atores na narrativa. Assim, alguns nomes que identificam os atores mortos-vivos podem suscitar leituras envolvendo analogias cognitivas que tanto podem construir o sentido amparando-se em questões satíricas, como também em alusões histórico-sociais pertinentes ao mundo natural. Exemplificam esse tipo de leitura os nomes do ator “João Paz”, comunista que foi torturado até a morte pela polícia comandada pelo ator figurativizado como o delegado “Inocêncio Pigarço”; “Pudim de Cachaça” e “Alambique”, viciados que tematizam o problema do alcoolismo e, no caso do ator “Pudim de Cachaça”, também há o

revestimento ao tema da violência contra a mulher, motivo de seu envenenamento por sua esposa “Natalina”; “Erotildes”, prostituta que morreu, vítima de tuberculose, negligenciada pelo poder público; o prof. Libindo, cuja proximidade fonética aproxima-o da sua característica figurativa de libertino; ou mesmo os nomes de instituições como os hospitais de Antares “Salvator Mundi” e “Hospital Repouso”; entre outros nomes que, ironicamente, possibilitam analogias com base na formação e significados das palavras.

A extensa narrativa que compreende a primeira parte do romance, “Antares” termina com o recurso de *flashback*, em que o ator figurativizado como professor Martim, em nove capítulos (LXX – LXXIX), relembra suas experiências como pesquisador, retratando com observações, às vezes detalhadas, as peculiaridades, ideologias, hábitos e costumes dos antarenses.

A segunda parte da obra, “O Incidente” tem início no marco temporal da antevéspera do dia 13 de dezembro de 1963, momentos antes daquele que ficaria conhecido como o dia do incidente em Antares, provocado por uma greve geral dos trabalhadores do ex “Povinho da caveira”. A descrição narrativa inicia-se, então, com a tentativa de Tibério Vacariano de estabelecer contato com o governador de Porto Alegre, objetivando conseguir ajuda deste para impedir a greve pré-anunciada. No contexto, à figurativização de Tibério somam-se adjetivos de homem mal-educado e incivilizado, reflexo da forma como o cel. Vacariano faz suas necessidades fisiológicas enquanto aguarda a oportunidade de falar com o governador.

A resposta aos anseios de Tibério, que sugere até uma intervenção militar, não é satisfatória e a greve acaba por acontecer, provocando, a partir de então, problemas de toda ordem, trazidos por sentimentos egoístas, que alimentam as disputas por todo tipo de consumo como forma de resguardar os recursos para tempos difíceis de escassez. Além disso, intensificam-se as promessas, predominantemente feitas pelas mulheres, objetivando a misericórdia divina.

A forma como o narrador referencia o jornalista de Antares, diretor do jornal “A Verdade”, pode ser lida como um modo de relacionar os investimentos figurativos feitos em torno do ator responsável pela veiculação das notícias em Antares e seu modo de ser e pensar, considerando este como interesseiro e aparentemente neutro:

Na redação de *A Verdade*, às quatro da tarde, Lucas Faia preparava o seu editorial para o próximo número, em cuja primeira página negrejaria uma manchete em caixa alta e tipo grosso: *Greve Geral em Antares*.

Lucas Lesma passava repetidamente os dedos pela calva reluzente, mordida a caneta. Que dizer da greve? Em que termos comentá-la? Atacar os grevistas por terem agredido tão violentamente a cidade, trazendo o desconforto e a inquietação para seus habitantes? Esse fora o seu primeiro impulso. Sabia que as classes produtoras de Antares haviam de aplaudir seu editorial..., Mas a idéia de que os trabalhadores pudessem empastelar a redação de seu jornal fazia-o hesitar. Lucas Lesma suava copiosamente, de quando em quando passava pela face acobreada de caboclo o lenço encardido. Mas... se os militares dessem um golpe de Estado e derrubassem o governo de Goulart... em que posição ia ele ficar por não se ter manifestado no devido tempo *contra* aquela greve? Diabo de profissão! (VERISSIMO, 1974, p. 196, grifos do autor)

As escolhas do narrador para referir-se ao jornalista, “Lucas Faia” e, no parágrafo seguinte, “Lucas Lesma”, carregam consigo sentidos ligados à profissão e ao caráter do jornalista. Enquanto “Faia” reflete a identificação figurativa do sobrenome desse jornalista, a alcunha Lesma está impregnada de sentido advindo da forma que o animal tem, a qual o possibilita andar incólume pelo fio de uma navalha afiadíssima. Desse modo, indiretamente, o narrador aproxima tal característica do diretor de “A Verdade”, o que pode ser traduzido como uma menção a alguém que consegue manter-se neutro sem tomar partido de nenhum lado, no acirrado campo da política, bem como em outras tantas contendas municipais.

Nesse novo momento do romance, alguns atores ganham destaque, à medida que se instaura o sentimento de medo de uma tomada do poder por um governo socialista. Assim, ganha os holofotes aquele que é figurativizado como o líder dos operários grevistas, Geminiano Ramos, homem que tem no seu percurso narrativo a missão de enfrentar os poderosos de Antares, em especial, a figura do prefeito, o Maj. Vivaldino Brazão, e do cel. Vacariano. Este, no ápice das discussões sobre o direito de enterrar os sete mortos, é desarmado por Geminiano que também lhe dá um tapa, atirando-o ao chão, humilhação que acende no cel. Tibério a ira e o desejo de vingança.

O levante dos mortos se dá na calada da noite, principiado pela matriarca dos Campolargos, “D. Quita”. Seu caixão é violado por um “profanador de cemitério”, em virtude dos comentários sobre as joias que, supostamente, estariam com ela: “Um anel com um diamante do tamanho dum grão-de-bico. Um broche de rubis. Um colar de pérolas legítimas. Uns brincos não sei bem de quê... parece que de esmeralda. E uma pulseira de ouro maciço. Jóias de família” (VERISSIMO, 1974, p. 226).

O poder figurativizado nas joias de Quitéria lhe é roubado antes mesmo de ela ser deixada na porta do cemitério. A frustração e o susto do ladrão, ao ver Quitéria de olhos abertos, trazem para a narrativa a comicidade em meio ao neofantástico. Os mortos-vivos são apresentados ao enunciatário pelo segundo defunto, libertado de seu esquife por Quitéria, o ator figurativizado como Cícero Branco, um advogado que em vida esteve ao lado dos corruptos e malfeitores de Antares, dentre os quais, seus clientes mais íntimos eram o prefeito e o cel. Vacariano. Cícero apresenta um a um, revestindo-os figurativamente, de modo a antecipar aquilo que mais tarde, no decorrer do desenvolvimento dos fatos que se sucederam após o levante dos mortos insepultos, viria a ser revelado, com vários detalhes, pelo advogado e também pelos próprios defuntos, no coreto da cidade, sob olhos e ouvidos de toda gente.

Assim, o enunciatário passa a conhecer o advogado Cicero Branco, segundo defunto a levantar-se do caixão aberto por Quitéria, e assume a condição de apresentador dos demais atores que completam o grupo dos sete cadáveres mortos no mesmo dia. Entram em cena, então, o sapateiro José Ruiz Barcelona, “anarco-sindicalista” que morreu vítima de um ataque cardíaco; o pianista Menandro Olinda que reveste o tema da depressão, causa de sua atitude suicida; o pacifista João Paz, considerado comunista pelo delegado Inocêncio Pigarço que o tortura até a morte, na delegacia da cidade; o ator Pudim de Cachaça que tematiza o alcoolismo e morre envenenado pela mulher; e Erotildes, uma prostituta que morre vítima de tuberculose, ignorada pelo médico Dr. Lázaro, revestindo o tema da ausência de cuidados do poder público com as pessoas que vivem à margem da sociedade.

Após a devida apresentação, os mortos-vivos decidem rever seus parentes e amigos para cobrar-lhes o direito de serem sepultados, sabendo que tal medida não havia sido tomada em razão da greve deflagrada pelos operários, envolvendo vários profissionais, dentre estes, os coveiros.

Nesse contexto, a imagem de um objeto que simboliza a marcação do tempo, os relógios, ganha os holofotes sob o julgo de questões acerca das preocupações que cercam os vivos como os compromissos condicionados a horas, minutos e segundos e as metas que se estipulam para a vida, envolvendo a ideia de um caminho a ser percorrido que vai do nascimento à morte. A figura do relógio reveste então o tema da passagem do tempo que, após a morte, parece perder todo valor, considerando a infinitude do tempo, a eternidade, como uma das condições imaginadas para a vida pós-túmulo.

Na sequência dos episódios que se desenvolvem a partir do levante dos mortos insepultos, o humor ganha espaço, sendo figurativizado em situações nas quais os defuntos vão ao encontro de seus respectivos parentes, amigos ou mesmo, inimigos. Em tais espaços, alguns deles enfrentam a realidade da traição de seus entes queridos que acabam por atualizar temáticas como a ganância, a falsidade e a luxúria. Estas são percebidas em dois momentos: na descrição do encontro entre Quitéria, as filhas e seus respectivos maridos, no calor das discussões sobre a divisão das joias que a matriarca desejava ter levado consigo para além-túmulo; e no flagrante que o advogado Cícero Branco faz em sua casa, figurativizado na cena protagonizada por Efigênia, sua viúva, e um rapaz mais jovem que ganha de Cícero a alcunha de Romeu:

Quitéria Campolargo aparece subitamente à porta da sala e diz:

– Não se incomodem, meninos e meninas. Só vim buscar as minhas jóias.

A filha mais moça solta um grito. A mais velha cai de joelhos e brada:

– A mamãe foi enterrada viva!

– Socorro! – grita o farmacêutico, que sai correndo da sala, rumo do jardim, enquanto a mulher do comerciante rola no chão debatendo-se em guinchos, num ataque de histeria.

– O mau cheiro – diz a velha Quita – é muito do meu cadáver, mas é mais dos pensamentos de vocês, seus trapaceiros ordinários! Pedi para ser enterrada com estas jóias e vocês não cumpriram a minha ordem. Faz tempo que estou ouvindo essa discussão indigna, ali atrás da porta. Ninguém até agora teve para comigo nenhuma palavra de respeito, de carinho ou de saudade. Está todo mundo com o sentido no meu testamento.

O dentista acha-se estendido no chão, sem sentidos. O veterinário e o comerciante paralisados de espanto, incapazes duma palavra ou dum gesto. A defunta aproxima-se da mesa e vai pondo as jóias uma a uma dentro do escrínio, depois põe a caixa debaixo do braço, dirige-se para o lavabo social, despeja todo o seu conteúdo no vaso sanitário, puxa a corrente da descarga, longamente, muitas vezes, depois volta para a sala e exclama:

– Pronto! A divisão está feita. O Rio Uruguai herdou as minhas jóias. [...]

– Bom dia, Efigênia – diz Cícero com irônica brandura. – Lembra-se de mim? O Ciei...Ela está como que siderada. O rapaz também desperta, e dando por aquela presença estranha no quarto, salta da cama, alarmado, e cola-se à parede, numa atitude defensiva. Só então Efigênia reconhece o marido. ‘Cícero! Meu Deus..., mas você morreu!’ – e põe-se a gritar e a rolar sobre o leito como uma possessa, a puxar os cabelos e ao mesmo tempo a rir e soluçar, ficando nas posições mais grotescas até que, exausta, deixa-se cair em decúbito dorsal, os peitos arfando, as mãos crispadas sobre o lençol, o olhar fixo no teto, enquanto de sua boca entreaberta se escapa um estertor líquido.

Cícero volta-se para o rapaz que, pálido, agora treme da cabeça aos pés.

– Apresento-me. Dr. Cícero Branco. Corno póstumo. Não, minto. Eu já era enganado por minha mulher, quando vivo. Existe nesta cidade uma apreciável cadeia de cartas anônimas que me mantinha informado das atividades adulterinas dessa distinta dama, com detalhes de lugar, hora e nome do macho. E você? Acho que não o conheço... ou conheço? Pare de tremer, menino! Não lhe vou fazer nenhum mal físico ou moral. Se o meu mau cheiro o incomoda, molhe um lenço na água-de-colônia que está ali em cima do toucador e tape o nariz com ele.

Efigênia continua estendida na cama. Cícero estuda o rapaz com um cuidado de artista plástico.

– Louro, hem? Quase imberbe. Musculatura... passável. Um Apoio de pêso-galo. Estudante, presumo. Pois é. Minha mulher gosta de meninos. Tem a sua grande safra anual durante as férias de verão, quando os estudantes de Antares voltam de Porto Alegre e outros centros. – Olha para os órgãos genitais do rapaz. – Bom, para ser franco, a natureza não foi lá muito generosa com você. O *David* de Miguel Ângelo sofre da mesma exiguidade viril. Mas a sua juventude, a sua cara de anjo devem garantir o seu sucesso com certas mulheres que já entraram na menopausa. (VERISSIMO, 1974, p. 268-270, grifos do autor)

Os flagrantes de desrespeito, ausência de afeição e de adultério observados por Quitéria e Cícero Branco trazem para narrativa uma mistura de humor trágico-cômico que, logo em seguida, mescla-se às denúncias enunciadas por Cícero Branco. Este, em consequência de sua morte, passa a exercer o papel de advogado representante dos mortos-vivos e, nessa condição, assume posição contrária àquelas tidas em vida e se investe de acusador, denunciando todas as falcatruas e atos ilícitos de seus clientes poderosos de Antares, Vivaldino Brazão e Tibério Vacariano.

Tais denúncias, expostas no espaço figurativizado como o coreto da praça de Antares, simulam uma espécie de show teatral, com direito a aplausos e vaias de atores que se dividem em grupos, conforme figurativizações feitas pelo narrador, de plateia opositoras, ficando como apoiadores dos mortos os mais jovens que se empoleiravam nas árvores e telhados próximos ao coreto, e do lado dos vivos, além dos próprios acusados e cúmplices, os solidários e falsos moralistas que, por algum motivo, optam por se manter distante da verdade e dos problemas causados pelas condutas ilícitas e autoritárias daqueles que exercem o poder de modo arbitrário, despótico e injusto.

Em *Incidente em Antares* (1974 [1971]), as figuras de linguagem estão presentes tanto nas escolhas discursivas do narrador como também nos discursos dos atores que, em alguns contextos, fazem uso de recursos estilísticos para ampliar os sentidos, alcançando significados que vão além daqueles interpretados com base na palavra isolada. Exemplifica-se tal observação com o excerto que reproduz o diálogo entre o ator João Paz e o advogado Cícero Branco:

– Não desconverse. Você sabe muito bem que não morri de pneumonia no hospital, mas fui, isso sim, assassinado na prisão. Você nega isso?  
 – Não.  
 – E você também sabia muito bem que eu não cometi nenhum crime.  
 – Um momento! Não tenho o dom da ubiquidade nem o da onisciência. Nem o próprio prefeito sabe de tudo quanto se passa na sua delegacia. Houve uma

denúncia... O delegado Inocêncio é um fanático da justiça e um técnico... Ele afirma que você é o chefe em Antares do 'grupo dos onze'. Queria saber o nome dos outros dez guerrilheiros potenciais. Interrogou você pelos métodos normais, aceitos pelas nossas leis, mas você recusou falar...

– Como é que eu ia confessar uma coisa que não sabia? Nunca tive nada a ver com esse grupo, se é que ele existe mesmo em Antares.

– Seja como for, o Inocêncio Pigarço não teve outra alternativa senão recorrer aos seus 'métodos especiais'.

– Por que não diz a palavra exata: *tortura*?

– Ora, como advogado, cultivo quando me convém o hábito do eufemismo. (VERISSIMO, 1974, p. 247, grifo do autor)

No discurso de Cícero, é possível notar a defesa de um ponto de vista que busca um parecer de inocência para ele e para o delegado. Seu argumento de que não tem “ubiquidade”, “nem o dom da “onisciência”, condição esta do narrador, distancia ambos, ele e o delegado, da cena do crime, buscando ratificar o parecer de inocentes. Ademais, a metalinguagem observada no discurso de Cícero ao afirmar que cultivava “o hábito do eufemismo”, quando lhe convém, dialoga com o conhecimento dos enunciatórios, do e no texto, quanto à fama que têm os profissionais do direito de usar palavras rebuscadas, ou usá-las de modo ardiloso, para atingirem seus objetivos.

A metalinguagem também aparece em outros momentos como um recurso utilizado pelo narrador, na construção figurativa de alguns atores da trama, como, por exemplo, o professor Libindo: “- *Credo quia absurdum est* – intervém o Prof. Libindo, num tom de voz em que se pode ver o tipo itálico da citação latina” (VERISSIMO, 1974, p. 318).

Os intertextos bíblicos também estão a serviço do revestimento semântico da luta tematizada entre o bem e o mal, o céu e o inferno, a vida e a morte. Em *Incidente em Antares* (1974 [1971]), o tema da morte é figurativizado em meio a muitos tabus. Por essa ótica, o emprego do neofantástico, na organização sintático-semântica do texto, explora saberes que advêm da cultura popular, envolvendo incertezas sobre o que vem após a morte e/ou a fé baseada em testemunhos bíblicos. Dialogando com esse intertexto, a história da mulher do ator João Paz, figurativizada como Ritinha, traça um paralelo entre Maria, mãe de Jesus, e seu papel na trama. Boa parte da história de Ritinha é enunciada pelo padre Pedro-Paulo que, na aventura descrita da fuga de Ritinha de Antares, em seu diário íntimo, faz tal associação:

*Meu coração batia quase tão rápido como o do barco. Medo? Sim, mas quero crer que não por mim, mas pela mulher grávida que estava conosco, e também pelo dono do barco. Ocorreu-me um simile que o Pe. Gerônimo acharia profano: a fuga da Virgem Maria com o Menino para o Egito. (VERISSIMO, 1974, p. 436)*

As relações intertextuais no romance *Incidente em Antares* (1974 [1971]) encontram-se espalhadas pela narrativa e, ao lado dos procedimentos enunciativos, contribuem para a construção dos sentidos, ampliando o alcance de leituras múltiplas do objeto discursivo, reconhecendo as estratégias que as instâncias enunciativas utilizam para relacionar certos percursos temáticos figurativos a princípios e ideologias que estão muito arraigados nas convicções humanas e sociais.

Em meio às construções figurativas engendradas no texto, observa-se que os percursos narrativos de atores como Ritinha, Erotildes e Rosinha buscam sensibilizar o enunciatário, provocando-lhe anseios por justiça e dignidade.

Somados às questões interpretativas, verifica-se que inúmeros investimentos semânticos são feitos às categorias discursivas, caracterizando-as conforme um determinado discurso. À luz de tal perspectiva, nota-se, desde as primeiras linhas da narrativa, a presença de lados opostos, demarcados de vários modos, desde espaços considerados sagrados, que cuidam do imaterial, como uma igreja, “onde os conservadores sentavam-se nos bancos da direita, à frente do altar-mor, e os liberais nos da esquerda” (VERISSIMO, 1974, p. 12), até aqueles que se preocupam com a matéria, disponibilizando tratamento e/ou cura, sem se importar com o posicionamento político-partidário do paciente

O desfecho da história figurativizada, então, no incidente, traz para as possibilidades interpretativas do enredo uma importante reflexão sobre o papel da literatura enquanto objeto discursivo, promovedor de discussões acerca dos problemas existentes no simulacro da realidade que, no texto, é figurativizada por elementos espaciais, temporais e actoriais. Dentre os revestimentos temáticos, o “movimento” denominado como “Operação Borracha”, comandado pela elite antarense, objetiva provocar a descrença no episódio a que Antares foi palco na sexta-feira 13 de dezembro de 1963:

– Mas professor, milhares de pessoas viram e ouviram os defuntos, inclusive eu, minha mulher e meus filhos...

O professor sorriu:

– Poderemos confiar *sempre* no testemunho de nossos sentidos? Devemos dar crédito ilimitado à nossa memória?

– Que vamos fazer, então? – perguntou o proprietário, duma casa de jóias.

– Eis o que proponho – respondeu o amigo de Platão, Sócrates e outros filósofos da antiguidade. – Organizar uma campanha muito hábil, sutilíssima, no sentido de *apagar esse fato* não só dos anais de Antares como também da memória de seus habitantes. Sugiro (aqui entre nós) um nome para esse

movimento: *Operação Borracha*, alguns sorriram. Outros menearam a cabeça, incertos. Passou pela mente de Vivaldino Brazão a cadeia carnívora que o devorara em sonhos. O genro veterinário de D. Quita, esse pensava nas possibilidades da sua Operação Escafandro. O helenista prosseguiu:

– Podemos contar com vários aliados nessa campanha, a saber: o tempo, que tem uma função de borracha e de água, pois aos poucos vai apagando e lavando tudo... Um negociante de lãs, remexendo-se na sua cadeira, objetou:

– O diabo é que o tempo leva tempo para passar.

– Mas passa – replicou o professor. – Pensem ainda em outros aliados naturais: o Bom-Senso Humano. Nenhuma pessoa em sã razão poderá aceitar o fato de que mortos em estado de putrefação pudessem mover-se, falar, pensar, ter memória... Em suma, temos a nosso favor não só a Ciência como também a Experiência Humana. O mundo inteiro se negará a dar crédito a essa... essa lenda macabra!

Lucas Faia suava abundantemente, menos de calor que de ansiedade, pois já compreendera que a publicação de seu grande artigo estava irremediavelmente condenada. (VERISSIMO, 1974, p. 461-462)

A pretensão de apagar da memória dos antarenses o episódio que escancarou toda a podridão dos vivos poderosos de Antares tematiza um tipo de violência psicológica praticada por governantes ditadores que confiam na impunidade e enxergam o povo, tal como enuncia o Maj. Vivaldino Brazão: “Um monstro com muitas cabeças, mas sem miolos. E esse ‘bicho’ tem memória curta” (VERISSIMO, 1974, p. 390). Coadunado ao pensamento de Vivaldino, caminha a máxima de que “A impunidade é segura, quando a cumplicidade é geral<sup>86</sup>”. Em virtude disso, vê-se que a impunidade é tolerada e conta com parceria daqueles que direta ou indiretamente tiram proveito dela, cuidando daquilo que deve ou não ser memorizado pelos que não são tomados como seus cúmplices.

A memória, celeiro de experiências construída sob todas as formas de existir e interagir com o meio, é assunto do artigo de Jerusa Pires Ferreira, *Cultura é memória* (1994/95), em que pondera sobre os estudos importantes sobre o tema, vinculados a estudiosos da linguagem como Yuri Lotman, para esclarecer questões relacionadas à formação da cultura, amparada na memória individual e coletiva de um grupo de falantes.

Explanando sobre os estudos de Lotman, Ferreira (1994/95, p. 117) apresenta várias definições para o termo *cultura* e, dentre elas, a de que a cultura “é informação, codificação, transmissão, memória [...] somente aquilo que foi traduzido num sistema de signos pode vir a ser patrimônio da memória”. No subitem “Cultura e memória ou

---

<sup>86</sup> FONSECA, Mariano José Pereira da. Coleção completa das máximas, pensamentos e reflexões do Marquez de Maricá. p. 20. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000017605&bbm/7112#page/36/mode/2up> Acesso em: 07 de mar. 2022.

cultura é memória”, a autora alude às concepções dos semioticistas Boris Andreevich Uspênki e Yuri Lotman, reinterpretados por Paul Zumthor, para ponderar, de acordo com um “princípio da tipologia da cultura”, sobre o modo como o esquecimento se torna “um mecanismo explorado por uma instituição hegemônica, tendo em vista excluir da tradição os elementos indesejáveis da memória coletiva” (*Ibid.*, p. 117). É, nesse ponto que as reflexões de Ferreira se relacionam com a máxima de Fonseca, a fala de Vivaldino e os objetivos enunciados pelo professor Libindo acerca do movimento, secretamente nomeado “Operação Borracha”. A intenção de apagar da memória do povo de Antares tudo o que foi dito pelos mortos insepultos, no coreto da cidade, desnuda-se em seu objetivo principal, a impunidade.

Além destes, delatados pelos mortos-vivos como responsáveis por práticas viciadas da política e condutas de violência psicológica e física, outros ganham os holofotes enquanto agentes da miséria moral já anunciada, anonimamente, pela figura do “Anjo da verdade”, codinome das irmãs Balmacedas. Vale ressaltar que, nos dois grupos, alguns cidadãos de Antares, como o cel. Tibério, garantem a presença.

A construção semântica do trio Balmaceda levanta, para a análise temático-figurativa da obra, novas observações, abarcando analogias entre ideias que se contrapõem no nível mais profundo e abstrato do texto, desenvolvidas a partir da oposição verdade vs mentira. Esta ganha, no nível discursivo, revestimentos figurativos aproximando seus respectivos significados a valores culturais reconhecidos pelos enunciatários. Assim, os conceitos de verdade e mentira podem ser examinados em figurativizações que aproximam seus sentidos de figuras consideradas, do ponto de vista espacial e espiritual, superiores, como anjos, e inferiores, como mortos. Tais sentidos são produzidos a partir de elementos que fazem referência a Deus e ao Diabo, ao céu e ao inferno, a anjos e a demônios, entre outros presentes em discursos como o de Valentina, esposa do Juiz Quintiliano do Vale, quando acusada pelo “Anjo da verdade” de infiel.

No embate dialógico estabelecido com seu marido, Quintiliano, acusado pelos mortos de compactuar com todas as falcatruas cometidas pelos próceres de Antares, Valentina confronta os valores das denúncias feitas pelos mortos-vivos às do “Anjo da Verdade”, afirmando: “Uma coisa aprendi esta noite. É que o depoimento dum morto não tem valor nenhum, mas uma carta anônima do Anjo da Verdade pode conter uma revelação capaz de mudar uma vida... muitas vidas” (VERISSIMO, 1974, p. 430). A ironia contida no discurso da mulher de Quintiliano brinca com as relações

estabelecidas entre a figura de um anjo, ser celestial que se supõe primar pelo bem, e da imagem surreal de um morto-vivo que aterroriza os vivos e implica a ideia de irrealidade.

O codinome das irmãs Balmacedas, “Anjo da Verdade”, produz o parecer que visa a assegurar um efeito de sentido produzido por tal figura celestial, ampliando a credibilidade das supostas verdades estabelecidas por elas nas cartas que escrevem aos cidadãos antarenses. Por outro lado, a imagem de um morto-vivo contém o valor de irrealidade, fantasia, o que acaba pondo em dúvida sua existência, assim como toda e qualquer ação que este possa ter, o que se torna conveniente e útil aos agentes da Operação Borracha para transformar o incidente no que Libindo Olivares sugere, antes mesmo da ideia dessa Operação: “Minha explicação é outra. A nossa cidade está sob a influência duma alucinação coletiva” (*Ibid.*, p. 311).

Assim como a sexta-feira 13 marca, de modo funesto, o dia do levante dos sete mortos em Antares, o enterro de todos eles acontece às vésperas de um “sábado – verdadeira aleluia para os antarenses” (*Ibid.*, p. 447), novo investimento temporal figurativo que pode ser lido com base em intertextos bíblicos, somando-se a tantos outros que orbitam as temáticas a respeito de crenças cristãs e/ou supersticiosas, ambas exaustivamente figurativizadas na narrativa.

Outro tema que se desenvolve em uma isotopia figurativa no romance é o da desigualdade social. Escancarada na figurativização da condição de vida de vários atores pertencentes a grupos que vivem à margem da sociedade, como os da “favela da Babilônia”, é também percebida nas relações sociais dos antarenses, considerando, assim, uma hierarquia que se perpetua para além-morte. Exemplificase tal observação em episódios como o das apresentações dos defuntos, conduzida pelo ator figurativizado como o advogado Cícero Branco que, intercalado por descrições enunciadas pelo narrador, reforça o desenvolvimento da temática da desigualdade:

– D. Quitéria, com o devido respeito à sua pessoa, conheço tão bem a história da sua família, que poderia escrever sobre os Campolargos um livro de arrepiar os cabelos. Seu tio e sogro Benjamim não era nenhum santo. Aí nesse cemitério estão enterradas umas oito ou dez pessoas que ele mandou matar ou matou com as suas próprias mãos. Quanto a roubalheiras, peculatos e abigeatos, os Campolargos só perdem para os Vacarianos...

– Bastai – exclama a velha.

– Basta! Se não estamos sepultados, enterremos pelo menos o passado de nossas famílias. Tira a lanterna bruscamente da mão do advogado e faz incidir seu raio luminoso sobre os outros cinco caixões ali enfileirados.

- Quem são esses?
  - Gentinha sem importância, com exceção de dois...
  - Por que não os tiramos para fora desses... dessas caixas?
  - Estou lhe prevenindo que não são pessoas da sua classe... – Bobagem! Morto não tem classe. Além disso, estou curiosa para ver as caras desses vivos, quero dizer, desses mortos.
- Quitéria senta-se na cabeceira do próprio esquife, o rosário sempre entre os dedos e começa a balbuciar uma oração muito antiga, que no tempo de menina aprendeu de sua avó numa noite de tempestade.
- O Dr. Cícero começa a abrir o primeiro dos outros féretros. Em poucos momentos tem a seu lado o vulto dum homem mais alto que ele. Ambos entram numa altercação em surdina. Cícero ilumina com a luz da lanterna a cara do terceiro defunto e depois a própria.
- Você também por aqui?
  - Pois é. Coisas da vida. Depois eu explico. Me ajude a abrir os outros quatro caixões.
- O próximo, de qualidade ordinária, é feito de tábuas rústicas, pregadas. O advogado apanha do chão o pé-de-cabra que o ladrão deixou cair, e começa a forçar as tábuas da tampa, enquanto o outro homem desatarraxa o esquife seguinte. Dentro de poucos minutos D. Quitéria Campolargo tem diante de si, naquela faixa de sombra mais escura que a noite, seis vultos. – Bom! – diz o Dr. Cícero.
- Enfileirem-se contra o muro, que eu quero fazer as apresentações...
  - Quem é você para me dar ordens? – protesta o homem alto de voz grave e áspera.
  - Ó criatura! – replica o advogado. – Você não compreende que estamos todos mortos e que essas suscetibilidades dos vivos acabaram-se para nós? Mas se você ainda vai atrás de palavras, reformulo o meu pedido: “Façam a fineza de se enfileirarem naquele muro por alguns instantes ...” Todos obedecem e ficam de costas para o muro do cemitério, como diante dum pelotão de fuzilamento. [...] (VERISSIMO, 1974, p. 234-235)
- O sapateiro solta uma risada líquida, que soa como um gargarejo:
- Está bom, D. Quitéria, não vou discutir com a senhora. Estamos todos agora no mesmo barco.
  - Mas graças a Deus em camarotes separados – replica a velha.
  - Prometo-lhe não me esquecer de minha condição de passageiro de segunda ou terceira classe – sorri sardônico o sapateiro. (*Ibid.*, p. 244)

Os investimentos semânticos são escolhidos ora pelo interlocutor advogado, ora pelo narrador onisciente e vão, desde o tipo de caixão de cada defunto, até a tratativas que colocam em evidência a classe social a que pertence cada um dos mortos-vivos. Somam-se aos investimentos de teor econômico, outros de caráter ordinal e relacionados à natureza, observados na sequência do levante e apresentação dos mortos, quando estes partem rumo à cidade:

– Avante! – comanda o advogado. Oferece o braço à matriarca dos Campolargos, que o recusa, altiva, pondo-se a caminhar lentamente, lançando o pânico entre as formigas, cujas fileiras disciplinadas ela varre com a fímbria do vestido. Cícero Branco marcha um passo atrás dela. Joãozinho e Barcelona ladeiam o maestro, como uma guarda de honra. Erotildes e Pudim de Cachaça, deixam-se ficar naturalmente para trás, fechando a marcha. (VERISSIMO, 1974, p. 255)

A recusa da matriarca dos Campolargos, D. Quita, e a forma como ela afugenta as formigas, seres de cuja representatividade inferem trabalho e organização, ratificam em Quitéria o tema da soberba, decorrente da oposição semântica alteridade vs identidade, compartilhada com outros atores, em especial com o cel. Tibério Vacariano.

O primeiro destino dos mortos-vivos, após os devidos esclarecimentos do porquê não foram sepultados, é o encontro com seus afetos, desafetos e objetos de devoção, caso este do prof. Menandro Olinda, com seu piano. Nos reencontros, é possível observar a diferença entre os que deixaram saudade e os que parecem não fazer falta. Erotildes, Joãozinho Paz e, até mesmo, Pudim de Cachaça integram o primeiro grupo, diferenciando-se dos demais que amargam o dissabor de presenciar suas respectivas ausências sendo celebrada por seus entes queridos.

As cenas descritas do reencontro de Quitéria com suas filhas e genros, na casa em que morava, e de Cícero com sua viúva e o amante dela, ironicamente figurativizado como Romeu, dão à narrativa certa comicidade que se mescla ao neofantástico e, ao mesmo tempo, proporciona reflexões acerca da ganância e da luxúria. A decisão de Quitéria em despejar no vaso sanitário as joias que desejava ter levado para o túmulo, destinando ao rio figurativizado como Uruguai parte de sua herança, objetiva pôr fim na disputa destas por seus familiares, castigando-os por não cumprirem seu desejo de levar para o túmulo seus adornos valiosos. No entanto, a matrona não impede que a cobiça desabite sua gente e, no decorrer dos dias que se seguem, estes empenham-se em recuperar tais objetos de valor.

No caso do advogado Cícero Branco, as imagens descritas com detalhes pelo narrador onisciente conectam ideias amparadas em fenômenos sobrenaturais, como a existência de espectros fantasmagóricos idealizados na forma dos mortos-vivos, a racionalidades que se justificam, por exemplo, na ausência de reflexo de um defunto no espelho, considerando a presença destes noutra dimensão e, portanto, a ausência desse reflexo em objetos do mundo real como um espelho:

O Dr. Cícero Branco encontra-se agora dentro de sua própria residência, cujas janelas estão ainda fechadas. Silêncio e penumbra. No pequeno vestibulo da entrada, põe-se diante do espelho oval do cabide, mas o vidro não lhe reflete a imagem. Mesmo assim ele ajeita a gravata e limpa com as pontas dos dedos a poeira de suas lapelas de seda. [...]  
 – Bom dia, Efigênia – diz Cícero com irônica brandura. – Lembra-se de mim?  
 O Ciei...

Ela está como que siderada. O rapaz também desperta, e dando por aquela presença estranha no quarto, salta da cama, alarmado, e cola-se à parede, numa atitude defensiva. Só então Efigênia reconhece o marido. 'Cícero! Meu Deus... mas você morreu!' – e põe-se a gritar e a rolar sobre o leito como uma possessa, a puxar os cabelos e ao mesmo tempo a rir e soluçar, ficando nas posições mais grotescas até que, exausta, deixa-se cair em decúbito dorsal, os peitos arfando, as mãos crispadas sobre o lençol, o olhar fixo no teto, enquanto de sua bôca entreaberta se escapa um estertor líquido.

Cícero volta-se para o rapaz que, pálido, agora treme da cabeça aos pés.

– Apresento-me. Dr. Cícero Branco. Corno póstumo. Não, minto. Eu já era enganado por minha mulher, quando vivo. Existe nesta cidade uma apreciável cadeia de cartas anônimas que me mantinha informado das atividades adúlteras dessa distinta dama, com detalhes de lugar, hora e nome do macho. E você? Acho que não o conheço... ou conheço? Pare de tremer, menino! Não lhe vou fazer nenhum mal físico ou moral. Se o meu mau cheiro o incomoda, molhe um lenço na água-de-colônia que está ali em cima do toucador e tape o nariz com êle.

Efigênia continua estendida na cama. Cícero estuda o rapaz com um cuidado de artista plástico.

– Louro, hem? Quase imberbe. Musculatura... passável. Um Apolo de pêso-galo. Estudante, presumo. Pois é. Minha mulher gosta de meninos. Tem a sua grande safra anual durante as férias de verão, quando os estudantes de Antares voltam de Porto Alegre e outros centros. – Olha para os órgãos genitais do rapaz. – Bom, para ser franco, a natureza não foi lá muito generosa com você. O David de Miguel Ângelo sofre da mesma exigüidade viril. Mas a sua juventude, a sua cara de anjo deve garantir o seu sucesso com certas mulheres que já entraram na menopausa. (VERISSIMO, 1974, 269-270)

A persuasão do enunciatário do texto é, também, em narrativas com elementos fantásticos, construída por meio de detalhes verossímeis que fazem da cena uma sequência de quadros imaginativos, enriquecidos com pressupostos que buscam explicar tanto o sobrenatural quanto as possibilidades do real, dito e/ou insinuado pelo texto. Tal questão, já salientada nesta tese, nas palavras de Calvino (2004, p. 9), esclarece que a racionalidade, presente na explicação de alguns fatos da narrativa, garante uma dose essencial de lógica na persuasão do enunciatário.

Exemplifica-se a reflexão de Calvino com eventos figurativizados, por exemplo, na ausência de reflexos dos mortos-vivos em espelhos ou no mau cheiro exalado por eles, situações que se relacionam com a lógica, ainda que tais acontecimentos figurem no plano do neofantástico .

As categorias de pessoa, tempo e espaço, responsáveis por despertar a sensorialidade do enunciatário do e no texto, recobrem os temas, produzindo um vasto leque de reflexões que, em determinados momentos narrativos, convergem para um ponto incomum das questões amplamente discutidas na obra. Dessa forma, em *Incidente em Antares* (1974 [1971]), os espaços podem ser examinados a partir de valores desencadeados por percepções acerca da liberdade de expressão, uma luta velada do enunciador pressuposto, vista como pano de fundo do enredo.

Ao comparar os espaços por onde circulam os atores, tem-se, na primeira parte da obra, um cenário mais abundante de ambientes, com inúmeros elementos que asseguram ancoragens históricas do simulacro da história do Brasil, o que requer do enunciatário do texto, um fôlego mais amplo na memorização dos fatos narrados. Já, na segunda parte da obra, paradoxalmente maior em números de páginas, os espaços onde se desenvolvem as cenas são reduzidos à cidade de Antares, podendo, metaforicamente, serem lidas pelas ideias de silêncio e liberdade. A primeira, figurativizada pelo cemitério e pela condição dos mortos sepultados; a segunda, configurada na cidade e em seu coreto, donde os mortos-vivos denunciam toda espécie de corrupção, imoralidades e violências praticadas por cidadãos antarenses que se julgam acima do bem e do mal. A leitura de um cerceamento da liberdade de expressão, semanticamente construída na imagem do cemitério de Antares, pode ser observada enquanto mecanismo que busca despertar a consciência dos vivos, enunciatários pressupostos, para o poder da voz, combatendo à repressão silenciadora de boa parte do corpo social.

A liberdade, entre todas as formas justas de ser e interagir, torna-se então a palavra incompleta na boca de uma criança que deseja ler e é reprimida pelo pai, sob pena de violência física e psicológica:

Cedo, na manhã seguinte, empregados da prefeitura vieram limpar a calçada dessa feia mácula, e quando começaram a raspar do muro o palavrão, aos poucos se foi formando diante deles um grupo de curiosos.  
Aconteceu passar por ali nessa hora um modesto funcionário público que levava para a escola, pela mão, o seu filho de sete anos. O menino parou, olhou para o muro e perguntou:  
– Que é que está escrito ali, pai?  
– Nada. Vamos andando, que já estamos atrasados...  
O pequeno, entretanto, para mostrar aos circunstantes que já sabia ler, olhou para a palavra de piche e começou a soletrá-la em voz muito alta: ‘Li-ber. ...’  
– Cala a boca, bobalhão! – exclamou o pai, quase em pânico. E, puxando com força a mão do filho, levou-o, quase de arrasto, rua abaixo. (VERISSIMO, 1974, p. 484-485)

O pequeno fragmento que finaliza o romance permite múltiplas leituras desenvolvidas, sobretudo a partir dos termos *liberdade* e *repressão*, dentre as quais, algumas podem estar relacionadas a elementos espaciais, como “muro da prefeitura”, “caminho da escola”, “rua abaixo”. Tais expressões afloram sentidos ligados à importância de algumas instituições na sociedade e à direção determinada pelo pai ao filho; outros sentidos conectam-se à representatividade dos atores, figurativizados na cena, como “empregados da prefeitura”, “grupo de curiosos”, “modesto funcionário

público”, “filho de sete anos” atribuindo certa insignificância, dada a ausência de nomes próprios e papéis que estes ocupam no tecido social. Ambos os sentidos apontados mostram a importância de cada escolha feita pelas instâncias enunciativas para a construção dos sentidos do texto.

Além disso, observa-se, na imposição do silêncio feita pelo sujeito figurativizado como o pai do menino, que, ao decepar a palavra “Li-ber”, (pré)enunciada pelo filho, coloca em relevo, para o enunciatário, o não dito que, duplamente, ganha força em seu aspecto. Nesse contexto e, a propósito do mesmo assunto, retoma-se a reflexão de Orlandi (1995, p. 12), quando afirma que “há uma dimensão do silêncio que remete ao caráter de incompletude da linguagem: todo dizer é uma relação fundamental com o não dizer”. Assim, o silenciamento, muitas vezes, põe em evidência o indizível.

Recordam-se também as reflexões de Fiorin, em seu artigo *Língua, Discurso e Política* (2009), quando argumenta sobre o *poder* impositivo da Língua que classifica os referentes da realidade dos falantes. Uma forma de *poder* que tem, de certo modo, a linguagem como contraventora, considerando o fato de que ela envolve contextos, entonações, recursos estilísticos, entre outros elementos, internos e externos do discurso, para (re)categorizar e (res)significar os referentes, produzindo efeitos de sentido que nem sempre estão abalizados no léxico. A palavra *liberdade*, por exemplo, é definida em sua primeira acepção, no dicionário Aulete, como: “Possibilidade de agir conforme a própria vontade, mas dentro dos limites da lei e das normas racionais socialmente aceitas<sup>87</sup>”. Assim, o significado proposto pela língua é controverso, na medida em que põe limites a algo que não deveria ser limitado, considerando-se a virtualidade de sentidos que o signo comporta. Essa palavra, ainda que mutilada, no contexto discursivo, alcança várias interpretações acerca de seus possíveis significados, envolvendo quem a enuncia e também quem a decepa, mescladas às manifestações do *poder* e a questões políticas.

Anteriormente classificada como um “palavrão” pelo narrador, o termo *liberdade* versa sobre ideias que o colocam no rol de palavras imorais, não devendo ser escrita e/ou pronunciada e, na incompletude do dizer do interlocutor, ganha força, no que tange a seu caráter significativo, rompendo a barreira do silêncio imposto, alçando voos temático-figurativos nas leituras permitidas pela obra.

---

<sup>87</sup> Aulete (versão @auletedigital) Disponível em: <https://aulete.com.br/liberdade> Acesso em: 20 ago. 2022.

Na esteira de tal raciocínio, cabe lembrar que o romance *Incidente em Antares* (1974 [1971]) permite uma ampla possibilidade de leituras, amparadas na organização sintático-semântica do texto e em seu caráter polissêmico e plurissignificativo, cuja linguagem explora universos distintos, despertando, por meio da figurativização dos elementos, a percepção sensível do mundo pelo enunciatário. Assim, as reflexões propostas por todas as vozes que abastecem o romance ampliam as leituras realizáveis do objeto discursivo e, dentre elas, a que observa como as formas de se exercer o poder agem sobre o corpo social, influenciando o desenvolvimento e o rumo da história da humanidade, de modo a construir democracias ou manter regimes autocratas.

A longa narrativa do derradeiro romance de Erico Verissimo permite aos enunciatários do texto inúmeras leituras, guiadas pelo estudo semiótico discursivo que busca desnudar o texto em seus diferentes níveis. Examina-se, então, na profundidade do texto, a significação de elementos, conforme oposição semântica mínima; no percurso narrativo, o foco permanece no(s) sujeito(s) actantes, no desenvolvimento e transformações dele(s) na trama; e, na camada mais superficial do texto, observam-se os elementos temáticos-figurativos, responsáveis pela sensorialidade do objeto discursivo, percebidos, algumas vezes, como marcas singulares no conjunto da obra. Tais marcas tornam-se, muitas vezes, referência de um conceito, de uma forma estética, de um enunciador pressuposto, etc. Explica-se essa observação por meio das escolhas discursivas que se configuram, por exemplo, em expressões como as enunciadas pela actante do enunciado Quitéria Campolargo, ao dialogar com o cel. Tibério Vacariano, sobre a passagem do tempo:

– Tibé, tens fama de valente. Vives contando bravatas, proezas em revoluções e duelos... patacoadas! No entanto tens medo de pensar na tua morte, tens horror a encarar a realidade. – Tirou os óculos, limpou-lhes as lentes com um lencinho, e depois prosseguiu. – Que esperas mais da vida? Os nossos filhos estão criados, não precisam mais de nós. Mais que isso: não querem saber de nós, de nossas idéias, de nossas manias, de nossa maneira de pensar e viver. Acho que todo homem vê sua cara todas as manhãs no espelho, na hora de se barbear. Que é que o espelho diz? Diz que o tempo passa sem parar. E que essas manchas que a gente tem no rosto (tu, eu, o Zózimo, todos os que chegam à nossa idade), essas manchas pardas são bilhetinhos que a Magra escreve na nossa pele. Eu leio todos os dias esses recados, mas tu, Tibé, tu és analfabeto ou então te fazes de desentendido. (VERISSIMO, 1974, p. 104)

As palavras de Quitéria sobre o envelhecimento, “essas manchas pardas são bilhetinhos que a Magra escreve na nossa pele”, envolvem reflexões conotativas,

aludindo conhecimentos amparados em questões estéticas e na personificação da morte, “a Magra”. O enunciado busca conectar o significado da passagem do tempo ao evento da velhice e à chegada da morte, tematizando a virtude da sensatez, figurativizada no último estágio do processo de desenvolvimento humano. As ponderações acerca da maturidade observada na velhice implicam pensamentos e valores presentes no senso comum, compreendendo a sabedoria como um deles, normalmente gerada como fruto do decurso dos anos experienciados. A organização sintático-semântica do discurso dessa actante do enunciado mostra-se como um mote, produzindo significados e sentidos que vão ao encontro de valores culturalmente reconhecidos pelos enunciatários, podendo conferir ao dito um aspecto emblemático, estabelecendo-o como uma referência da obra, do ator, ou do enunciador pressuposto.

A forma de enunciar certas concepções sobre eventos comuns à vida humana faz do romance um celeiro de citações emblemáticas que ganham os holofotes, na medida em que as afirmações contidas nelas são ratificadas em situações do dia a dia e/ou em meditações científicas e culturais. Assim, pode-se destacar alguns fragmentos de relevância ao que se afirma:

Ora, um boato é uma espécie de enjeitadinho que aparece à soleira duma porta, num canto de muro ou mesmo no meio duma rua ou duma calçada, ali abandonado não se sabe por quem em suma, um recém-nascido de genitores ignorados. Um popular acha-o ‘engraçadinho’ ou monstruoso, toma-o nos braços, nina-o, passa-o depois ao primeiro conhecido que encontra, o qual por sua vez entrega o inocente ao cuidado de outro ou outros e assim o bastardinho vai sendo amamentado de seio em seio ou, melhor, de imaginação em imaginação, e em poucos minutos cresce, fica adulto – tão substancial e dramático é o leite da fantasia popular – começa a caminhar pelas próprias pernas, a falar com a própria voz e, perdida a inocência, a pensar com a própria cabeça desvairada, e há um momento em que se transforma num gigante, maior que os mais altos edifícios da cidade, causando temores e às vezes até pânico entre a população, apavorando até mesmo aquele que inadvertidamente o gerou. (VERISSIMO, 1974, p. 115-116) [...]

– Ora, menino, um ser humano não é uma moeda apenas, com verso e reverso. É um poliedro, com milhares de faces. E há milhares de maneiras de ver uma pessoa, um ato, um fato [...]. (*Ibid.*, 247)

No primeiro fragmento, o tema da mentira recebe uma roupagem que o figurativiza, de modo a descrever como as notícias falsas ganham forma, fama, força, tempo e espaço, descontroladamente, na boca dos que a perpetuam, sem a mínima responsabilidade para com aqueles prejudicados por elas. A descrição narrativa da forma como a mentira é recoberta por roupagens múltiplas tem na expressão

aspeada, “engraçadinho”, a produção de sentidos que se amparam tanto no significado literal da palavra, “leve, desprezioso, simpático<sup>88</sup>”, como no figurado, que busca conquistar a qualquer preço, apelando para aspectos notadamente prejudiciais à vítima da farsa.

Sob a ótica da análise da constituição humana, pode-se relacionar o segundo fragmento ao primeiro, considerando a mentira como parte da aparência, a face que pode ser maquiada de diversos modos, consoante aos meios e interesses; e o íntimo, o reverso, onde reside as verdades do ser.

Os fragmentos supracitados são apenas alguns dos muitos lidos no romance e observados enquanto enunciados, engendrados de maneira tal que se pode reconhecê-los em outros textos, dada a veracidade e a competência de seus significados e efeitos de sentidos, envolvendo temas acerca da ética e da universalidade do ser humano.

Outras expressões são também examinadas enquanto marcas ímpares, observadas dentre as escolhas discursivas do enunciador que pode, diante disso, ampliar o significado e o sentido do discurso. Algumas são consideradas inovações lexicográficas, resultante do processo de formação das palavras, consubstanciadas em termos como *tanatocracia*, um neologismo formado a partir do elemento “tanato<sup>89</sup>+ “cracia<sup>90</sup>”. A junção dos elementos formadores do novo termo linguístico permite, no contexto narrativo, a leitura de um governo dos mortos, figurativizado pelos sete defuntos insepultos de Antares.

Além das expressões que singularizam o texto, outra questão observada na obra é a que conduz o olhar do analista para as marcas de pontuação. Estas, cujos empregos gramaticais variam conforme as funções a elas destinadas, desempenham em certos acontecimentos a incumbência de assegurar a autoria do discurso enunciado. Assim, parênteses balizadores referenciam o sujeito do discurso, como se constata na expressão “(sic)” em: “P. « Juan Bautista Otero [...] chegou ao Povinho da Caveira onde pediu e obteve permissão do dono daquelas terras, um certo Sr. Francisco Bacariano (sic) para fazer casamentos” (VERISSIMO, 1974, p. 7, grifo do

<sup>88</sup> Disponível em: <https://aulete.com.br/engra%C3%A7adinho> Acesso em: 29 de mar. 2022.

<sup>89</sup> Ilem. com que começam algumas palavras e que indica referência à morte. F. gr. *Thanatos* (morte). Disponível em: <https://aulete.com.br/tanato> (Grifos do autor). Acesso em: 29 de mar. 2022.

<sup>90</sup> “el. comp. 'poder', 'força'; 'domínio, influência ou supremacia de certo grupo'; 'sistema político ou modo de governo': aristocracia (< gr.), burocracia (< fr.) [...]. Disponível em: <https://aulete.com.br/-cracia> (Grifos do autor). Acesso em: 29 de mar. 2022.

autor). O termo, originário do Latim, assegura a transcrição literal da fala do sujeito enunciador que, neste caso, troca o fonema /v/ por /b/ na figurativização nominal do cel. Tibério Vacariano. Em outros casos, os parênteses permitem acréscimo de explicações sobre termos regionais: “pedaços de carne sêca (aqui chamada ‘charque’) com farinha de mandioca (*Ibid.*, p. 4, grifo do autor); informações de cunho científico, (Tratava-se evidentemente de um exemplar da *Ardea cyanocephala*.) (*Ibid.*, p. 5, grifos do autor); aspectos sonoros, envolvendo a prosódia das palavras: “Mas não vai ser. Ganha o Gen. Dutra. Aposto um Poleango. (Era assim que Tibério pronunciava, como muitos outros gaúchos, *Polled Angus*.)” (*Ibid.*, p. 56, grifos do autor); sarcasmos e ironias: (‘Que diria o falecido Xisto se me visse trabalhando pela candidatura dum republicano?’ [...] (‘Imaginem eu, um maragato, querendo ensinar o Padre-Nosso ao vigário’, brincava ele com os republicanos, mestres em fraudes daquela espécie.)” (*Ibid.*, p. 40); juízos de valor, em meios a argumentos que, paralelamente, acentuam figurativizações de atores como Tibério:

O Hitler reergueu a Alemanha, aboliu todos os partidos (menos o dele, naturalmente), botou pra fora do país os judeus que, como se sabe, são os culpados dessas guerras e intrigas políticas e financeiras internacionais, homens gananciosos e sem pátria. (VERISSIMO, 1974, p. 46)

A fala do cel. Vacariano, ao enaltecer os feitos de um ator, cuja figurativização faz referência a uma personalidade histórica do mundo natural, marcada por ações atrozes e desumanas, ratifica em Tibério o caráter de quem se coloca acima de tudo e de todos, face de um poder ditatorial. Além disso, os parênteses utilizados no texto sinalizam informações como datas, siglas e frases intercaladas do próprio narrador que, desse modo, enuncia ações de mais de um ator:

Numa reunião informal, a que compareceram os grandes da terra, o Prof. Martim Francisco explicou (Lucas Faia mandou taquigrafar a fala do professor e reproduzi-la integralmente no número de *A Verdade* do dia seguinte) que a intenção da equipe era a mais séria e honesta possível, e que o estudo seria feito de acordo com as técnicas estatísticas mais modernas de amostragem, baseadas na teoria da probabilidade. (VERISSIMO, 1974, p. 128, grifo do autor).

As leituras desenvolvidas em *Incidente em Antares* (1974 [1971]) são múltiplas, não só pelo caráter robusto da obra, de quase 500 páginas, mas também por seu conteúdo polissêmico e plurissignificativo que se mostra aberto ao campo interpretativo das linguagens. Desse modo, ao examinar a superfície linguística do

objeto discursivo, por meio de seus elementos temático-figurativos, responsáveis por despertar a sensorialidade dos enunciatários, o analista é instigado a refletir sobre inúmeros aspectos teóricos e reflexões propostas pelos discursos consubstanciados no texto. No percurso reflexivo, é possível observar uma gama de concepções a respeito de pontos que perpassam a obra, referenciando princípios e valores constituídos pelo tecido social, semanticamente construídos na figura da sociedade antarense, metáfora social do simulacro da nação brasileira.

Destarte, acredita-se que os significados e as relações de sentidos edificados a partir das leituras realizadas do romance não são finitos, dado que o objeto discursivo permite, a cada nova leitura, observações calcadas em fatos que conectam tempos distintos, podendo o passado, cronologicamente marcado na publicação da obra, se conectar com o presente e, até mesmo, com a imagem do futuro.

Na esteira desse raciocínio, reconhecem-se outras possibilidades de análises desse objeto semiótico, ciente do vasto campo analítico que o modelo instituído por Greimas, o percurso gerativo do sentido, concebe, sob focos diversos aos que se delimitaram neste estudo. Contudo, ainda que as possibilidades de pesquisa permaneçam abertas, em face do dinamismo próprio do pensar sobre os fenômenos das construções languageiras, espera-se que as análises aqui apresentadas tenham alcançado concepções válidas e coerentes, mediante o que se constrói no e pelo texto.

Como mencionado, não se pretende, nesta pesquisa, esgotar os caminhos da análise semiótica discursiva, bem como é válido reconhecer que outras abordagens teóricas também podem contribuir com perspectivas de investigação diversas nas obras selecionadas para esta tese. Ressalta-se que, para o momento, compreende-se que os pontos levantados nas análises deram conta de responder às perguntas que orientam a dinâmica deste estudo, restando, para o próximo subitem, analisar as recorrências temáticas compartilhadas entre os romances referenciados.

#### 4.1.4 Recorrências temáticas

Os romances de cunho político de Erico Verissimo, *O Senhor Embaixador* (1965), *O prisioneiro* (1967) e *Incidente em Antares* (1971), apresentam temas comuns para além do traço peculiar que os agrupa. Tratam-se de temáticas alicerçadas em fenômenos sociais como a crença supersticiosa, ou em outros problemas de ordem diversas, como a traição, a luxúria, a violência, etc. Percebê-las, na camada mais superficial do texto, requer uma leitura atenta aos elementos figurativos que dão concretude ao discurso e que revestem os temas alinhavados no objeto discursivo.

Fiorin (2018, p. 91) explica que “os discursos figurativos têm uma função descritiva ou representativa, enquanto os temáticos têm uma função predicativa ou interpretativa. Aqueles são feitos para simular o mundo; estes, para explicá-lo”. Por esse prisma, tema e figura podem ser entendidos como uma dupla responsável por estabelecer as conexões intertextuais e interdiscursivas mais abundantes entre as linguagens consubstanciadas no texto.

Assim, no exame da camada mais superficial do discurso das respectivas obras, constata-se algumas recorrências temáticas, semanticamente revestidas de modos distintos, permitindo ao enunciatário dos textos leituras plurissignificativas, tendo em vista a bagagem experiencial de cada enunciatário e os efeitos de sentidos alcançados pelo texto.

Na esteira dos raciocínios apresentados, nota-se que um dos primeiros temas analisados na superfície textual dos romances supracitados é o da crença supersticiosa, figurativizada, majoritariamente, por meio de símbolos numéricos que referenciam marcas temporais, quantidades, ordem, entre outros sinais representativos de presságios agourentos, cuja explicação tem bases em questões advindas do simulacro do mundo natural.

Em *O Senhor Embaixador* (1985 [1965]), o número cinco tem presença constante nas superstições do ator figurativizado como o Embaixador sacramentinho, Gabriel Heliodoro Alvarado. Embora devoto da *Virgem de Soledade*, figura emblemática de uma crença que condena superstições, o ator vive amedrontado pelas coincidências do cinco em sua vida, cujo parecer para ele é disfórico. De outro modo, o número cinco é lido em Gabriel como número da perfeição, decorrente das associações que se estabelecem entre as partes do corpo (cabeça e quatro membros)

e a ideia de perfeição do universo, respaldada nos estudos de Chevalier e Gheerbrant (2002).

No segundo romance, *O prisioneiro* (1987 [1967]), as relações supersticiosas são estabelecidas a partir da figura do “porteiro noturno”, espécie de vidente que faz uma leitura esotérica da ficha do ator figurativizado como tenente, do 435, prenunciando os acontecimentos não auspiciosos na vida do oficial, previstos para a data em que este voltaria para sua terra natal. Além disso, outros elementos como a lembrança da estudante budista suicida produzem conotações agourentas no tenente.

Em *Incidente em Antares* (1974 [1971]), também as datas ganham os holofotes na leitura temática da superstição, iniciando-se no marco temporal do dia enunciado como “aziago” pelo narrador, sexta-feira 13, cujos significados e sentidos produzidos pela data envolvem intertextos bíblicos, decorrentes do simulacro do mundo natural.

A discriminação é outro tema bastante explorado nas obras, sendo observada em suas variações, evidenciando o sexismo, o machismo, o racismo, a discriminação religiosa e, não menos importante, a social. As coberturas figurativas dos vários tipos de discriminação se dão de maneiras distintas, às vezes, por meio de elementos como um esquife que, em *Incidente em Antares* (1974, p. 235), alude, no contexto em que ele é apresentado, à condição econômica de seu hospedeiro. Por conseguinte, os elementos figurativos permitem interpretações que ampliam os significados literais das palavras, possibilitando um vasto campo de leituras. Dentre elas, há de se salientar as vinculadas, por exemplo, ao sexismo que, nos romances, agrupa as mulheres em papéis menores; ou à violência praticada por atores figurativizados como ditadores, oficiais das forças armadas, guerrilheiros, coronéis, etc., reunidos na figurativização de intolerantes.

A discriminação leva, muitas vezes, à prática da violência, estabelecendo-se como outra temática lida na superfície dos textos, sendo uma das mais intensas em suas figurativizações, dadas as minúcias dos eventos descritos pelas instâncias enunciativas. Em *O Senhor Embaixador* (1985 [1965]), uma descrição feita por Clare Ogilvy, interlocutora do discurso, sobre o ator figurativizado como General Hugo Ugarte, reveste o tema da violência do seguinte modo:

Submetia seus prisioneiros a torturas requintadas, algumas delas de sua própria invenção como a famosa agulha elétrica que ele fazia um dentista da polícia pôr em contato com os nervos dos dentes da vítima, que em muitos

casos confessava até o que não sabia — isso quando não desmaiava de dor. (VERISSIMO, 1985, p. 50)

Em *O prisioneiro* (1987 [1967]), o tema da violência é previsível, visto que o palco da narrativa se estabelece em um cenário de guerra. Contudo, a violência praticada por diferentes atores chega a ganhar coberturas masoquistas, como a que se figurativiza na cena envolvendo um soldado e uma prostituta que se queima na chama da vela, divertindo-se, inocentemente, na sua condição de leprosa. Noutros casos, constatam-se pensamentos suicidas, figurativizado, por exemplo, em Glenda Doremus e Pancho Vivanco, em *O Senhor Embaixador*, ou concretizado pelo pai do tenente, a estudante budista, atores de *O prisioneiro*, ou ainda por aqueles semanticamente construídos nas figuras do maestro Menandro Olinda e de Getúlio Vargas, de *Incidente em Antares*.

Em outros cenários, a violência se configura em torturas psicológicas, desencadeadas por chantagens, manipulações e determinações. Em *Incidente em Antares* (1974 [1971]), a violência atinge graus elevados, observados nas várias descrições figurativas das práticas dessa natureza, comandadas, predominantemente, pelas famílias dos Vacarianos e Campolargos, na disputa pelo poder em Antares.

Outro tema compartilhado entre os romances é o das traições, praticadas por diferentes atores e com diferentes roupagens, mas, predominantemente, na forma da infidelidade conjugal, efetivada por todos os protagonistas das referidas obras. Além destes, outros atores revestem o tema da traição, dialogando com o tema da luxúria, semanticamente construída em meio a elementos espaciais como “o leito napoleônico e quarto de banho” ou figuras como a “flor de lotus” e a “Salamanca do Jarau”.

A verdade e seu oposto, a mentira, também marcam presença nas três obras, enquanto temas figurativizados por elementos que ora apelam para a aparência dos atores, comparando-os a objetos com imagens manipuladas, ora provocam leituras sobre a essência deles, enunciando seus pensamentos e convicções.

As leituras temáticas decorrentes dos revestimentos sensoriais são abundantes e, em sua maioria, desenvolvem-se a partir de oposições semânticas constituídas no nível mais profundo e abstrato do texto.

Tendo em vista o caráter político-social do *corpus* literário balizado para esta pesquisa, é legítima a ideia de que as diferentes temáticas desenvolvidas na camada mais superficial do discurso conservem, em maior ou menor grau, relações diretas e

indiretas com tal característica. Por conseguinte, o tema do poder – econômico, físico, político e ideológico – recebe inúmeros investimentos figurativos, majoritariamente, lidos nos atores que executam papéis de autoridades nos respectivos domínios que representam. Desenvolvido a partir da oposição semântica alteridade vs identidade, o exercício do poder pode estar vinculado a um regime de governo, a uma esfera armamentista, ou a um sistema político-social, cujas condições econômicas imperam, configurando o que se denomina como coronelismo<sup>91</sup>.

De outro modo, pode se ler o exercício do poder como uma prática que evidencia o caráter daqueles que o detêm. Ilustra-se tal pensamento com o fragmento extraído de *O prisioneiro* (1987 [1967]), em que o narrador descreve as ações do tenente:

Perdido nesses pensamentos, entrara na cidadela. Queria ver pela derradeira vez os seus jardins. Ficara por um instante parado diante do pagode de fachada coberta de ladrilhos escarlates, apreciando a sua esbelta graça que de certo modo lhe lembrava a figura de K. Foi então que ouviu um riso de mulher e viu uma estudante sair do templo. Era pouco mais que uma menina. Por cima das calças compridas de seda negra, vestia uma túnica branca de gaze, aberta dos lados, da cintura para baixo. Os cabelos longos e negros caíam-lhe sobre os ombros. Que trazia ela nas mãos? Talvez uma bolsa com livros... Não. Uma lata. Caminhou até ao centro do passeio, sentou-se no chão à maneira oriental, abriu a lata, ergueu-a sobre a cabeça e despejou todo o seu conteúdo líquido sobre os cabelos, os ombros, o torso, os braços e as pernas. Ele achou estranho o cerimonial. E quando de súbito compreendeu o que ia acontecer, era tarde demais. A estudante havia já riscado um fósforo e de seu corpo brotou uma labareda, acompanhada de uma explosão opaca, e ela começou a arder como uma boneca de pano. Ele ficara paralisado de surpresa e horror, querendo mas não podendo desviar o olhar daquela tocha humana.

O tenente conseguiu mover o braço, trazer o pulso à altura dos olhos. Não pôde, entretanto, ver com clareza a posição dos ponteiros do relógio. Tinha nove anos. Era uma noite quente de agosto. A mariposa esvoaçava ao redor da chama da vela. O menino teve a intuição do que ia acontecer, passou-lhe rápida pela cabeça a idéia de salvar o inseto, mas seus braços não fizeram o gesto coerente com essa intenção. Porquê? De certo modo ele queria ver o espetáculo. Olhava perplexo para a mariposa, desejava que ela se aproximasse mais e mais da chama, e quando isso aconteceu e o inseto se incendiou e caiu ao pé do castiçal, ele sentiu um estranho gozo, que era a um tempo dor, pena e remorso. (VERISSIMO, 1987, p. 44)

Por meio de um salto cronológico, o narrador passa de uma descrição do evento que figurativiza o suicídio da estudante budista para um tempo outrora, na vida do tenente, que presencia a morte de uma mariposa e mantém-se inerte na sua frieza e

---

<sup>91</sup> Sistema político-social vigente no Brasil interiorano do fim do Império e da Primeira República, com base na oligarquia agrária dos coronéis latifundiários. Disponível em: <https://aulete.com.br/coronelismo> Acesso em: 12 de abril 2022.

covardia, assim como se manteve na iminência dos suicídios da estudante, do pai e de todos aqueles que perderam a vida no palco da guerra instituída por seus pares.

A figurativização do caráter do tenente caminha na mesma perspectiva dos demais atores que, nas diferentes obras, praticam e/ou testemunham atrocidades e desumanidades sem demonstrar qualquer empatia pelas vítimas.

Na peculiaridade do traço que agrupa os romances verissiano, vale ratificar as formas com que são figurativizados os sistemas e regimes de governos, opostos em suas respectivas concepções e marcantes como representação do poder ideológico. Ambas as oposições, ditadura vs democracia e comunismo vs capitalismo, presentificam discursos de diferentes atores nos romances analisados.

O capitalismo, presumido em um ambiente democrático, é expressivo na figurativização de atores que, geralmente, detêm o poder econômico, como em Don Dionísio, pai de Pablo Ortega, de *O Senhor Embaixador* (1985 [1965]), ou nos representantes da potência norte-americana, em *O prisioneiro* (1987 [1967]), ou ainda, naqueles, semanticamente construídos nos moldes do coronelismo, que exercem influência em corporações e demais esferas governamentais, exemplificados na narrativa de *Incidente em Antares* (1974 [1971]).

Já o comunismo, próprio de regimes totalitários, como nas ditaduras, é figurativizado a partir da perspectiva de atores que assumem a luta contra os representantes da burguesia e do capitalismo, compreendido na figura do professor Leonardo Gris, em *O Senhor Embaixador* (1985 [1965]); dos rebeldes vietnamitas, em *O prisioneiro* (1987 [1967]); e da classe operária, em *Incidente em Antares* (1974 [1971]).

Dessa forma, pode-se dizer que as recorrências temáticas percebidas nos romances decorrem e/ou orbitam aquela que, nas respectivas obras, é lida na camada mais profunda e abstrata do texto, em que se constrói ou inicia a construção do sentido, podendo ser entendida como uma chave de leitura de cada objeto discursivo.

Nos romances analisados, essa chave é lida em oposições semânticas observadas no nível fundamental que, no nível discursivo, manifestam-se de formas diversas. Os níveis do percurso gerativo do sentido, modelo de análise instituído por Greimas, assim se articulam na mesma direção, tendo como guia a máxima proclamada por Barros ao afirmar que a semiótica “procura descrever e explicar o que o texto diz e como faz para dizer o que diz”. (1990, p. 7, grifos da autora),

Em face do que foi apresentado, com ênfase nos resultados obtidos pelas análises empreendidas, é chegado o momento de se passar às últimas considerações desta tese.

## V CONSIDERAÇÕES FINAIS

Refletir sobre os fenômenos de natureza científica, concebendo-se a amplitude semântica desse termo presente nas interrelações humanas, é buscar compreender os caminhos percorridos pelo raciocínio (nem sempre) lógico, a fim de encontrar possíveis respostas para questões de natureza vária. Contudo, é preciso ter consciência de que as respostas não se esgotam nem apresentam uma finitude de “explicação completa e suficiente, // porque jamais toca a essência mais íntima do mundo, jamais vai além da representação, antes, basicamente, somente conhece a relação de uma representação com outra” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 73). Não obstante, enveredar-se por um caminho, guiado pela razão, em busca dos sentidos construídos nos objetos com que os homens se veem às voltas, ratifica o papel da ciência no (des)envolvimento da humanidade, visto que amplia o modo de ver e sentir as coisas do mundo.

O exame dos fenômenos linguísticos é uma das formas de ampliar a visão e a capacidade de análise das linguagens, sobretudo, pelo viés literário. A literatura, vista por Todorov (2006, p. 53) como “matéria do poeta”, explora, abundantemente, não só os recursos linguísticos de uma língua, mas também dinamiza estudos em diferentes corpora, e distintas perspectivas teóricas. Dentre elas, observa-se a semiótica discursiva, mirada de orientação científica que se (pre)ocupa com os sentidos construídos no e pelo texto, como um caminho frutífero ao alcance de algumas respostas e explicações possíveis sobre os acontecimentos languageiros que perpassam as relações humanas.

Reconhecida por suas relações com a linguística, desde a década de sessenta do século XX, na pertinência e relevância dos estudos realizados, principalmente, pelo lituano, naturalizado francês, A. J. Greimas, a semiótica discursiva tornou-se um dos principais meios pelos quais se atinge a compreensão e a interpretação da linguagem consubstanciada no discurso. Este, conforme Harkot-de-La-Taille, (2016, p. 51), mostra-se como um “lugar pulsante, vivo, de movimento, que se estabelece pela ação, do destinatário-sujeito, de atribuir sentido ao texto, de retirá-lo da “situação dicionária” e instaurar um processo de significação”. Desse modo e, guiado pelo modelo de análise instituído por Greimas, o percurso gerativo de sentido, o texto é desnudado em três camadas, pelas quais se pode examiná-lo em sua profundidade, com vistas

à(s) oposição(ões) semântica(s) e respectivos valores eufóricos ou disfóricos; em seu programa narrativo, envolvendo estados e mudanças de estados do(s) sujeito(s) instaurado(s) no texto; e na camada mais sensorial do discurso, em que reside o amplo leque de escolhas discursivas, projetadas pelo enunciador no enunciado.

Valendo-se de uma comparação estilística, consideram-se tais escolhas como o principal ingrediente da receita, sendo elas responsáveis por levar o texto a seu ápice, no que tange à sensibilização, manipulação e persuasão do enunciatário do e no texto.

Avaliar os elementos temático-figurativos do(s) texto(s) é também se colocar como enunciatário capaz de interagir, frente aos enunciados, conectando saberes intertextuais e interdiscursivos que ampliam as leituras dos discursos, ratificando a linguagem enquanto organismo vivo, dinâmico e fundamental para o avanço das ciências humanas e sociais.

A extensa seara de produções verissiana é rica em discursos que oportunizam análises distintas, à luz das concepções da semiótica discursiva. Os romances elencados para esta pesquisa – *O Senhor Embaixador* (1965), *O prisioneiro* (1967) e *Incidente em Antares* (1971) – são, entre tantos do autor gaúcho, um modo de reconhecer parte das suas produções, de grande valor literário, como uma ferramenta de diálogo entre tempos, espaços e, principalmente, atores do processo de construção da história registrada pela linguagem.

Além disso, o estudo dos romances verissianos, de grande valor histórico político-social e literário, vem ao encontro das aspirações de pesquisadores como Carlos Alberto Minchillo e Guilhermino César, quando reclamam o apagamento do autor gaúcho, na galeria de pesquisa realizadas em distintas instituições educacionais brasileira, sob a suspeita de possíveis questões políticas.

Por conseguinte, trabalha-se em favor do reconhecimento desses registros de cunho político que põem em discussão questões voltadas à forma com que a sociedade se constrói e se organiza, devendo ter por princípio a justiça e a equidade social. Para tanto, o exame das construções languageiras que refletem tais aspectos sociais, envolvendo a política e os vários modos de se exercer o poder, expande a capacidade de observação da história, podendo, diante disso, ampliar a consciência histórico-social de todo aquele que não menospreza as experiências sociais discursivizadas na literatura.

As análises das obras de cunho político, do romancista cruz-altense, à luz do terceiro nível do percurso gerativo do sentido, atentam-se para as opções e à forma

como as instâncias enunciativas constroem o texto, por meio de mecanismos que distanciam ou aproximam o enunciador do enunciado. Outrossim, provocam reflexões acerca de temas que envolvem diversos tipos de problemas recorrentes na sociedade, em especial, o de caráter político-social. Este, configurado pelas distintas formas de se exercer o poder que se sustenta por meio da força física, econômica, política e ideológica, mostra-se como um grande eixo da engrenagem desenvolvimentista da humanidade, o que ratifica a ideia proclamada por Aristóteles sobre o homem ser uma criatura política, estando “em sua natureza o viver em sociedade” (1991, p. 212).

O exame da camada mais superficial do texto, que provoca o imediato acesso ao sentido, em *O Senhor Embaixador* (1965), coloca em relevo algumas discussões acerca de como a política, predominantemente, consubstanciada em esferas institucionais, é estruturada e orquestrada por autoridades que, estabelecidas no poder, ignoram os princípios e os valores que devem reger a vida em sociedade. Assim, esses sujeitos, acreditando na impunidade e manipulando os que se encontram sob seus domínios, gozam das benesses que as práticas corruptas, imorais e desumanas lhes proporcionam.

As arbitrariedades cometidas por tais autoridades, simpatizantes do comunismo ou do capitalismo, defensores de ditaduras ou de pseudodemocracias, evidenciam o que Fiorin, no artigo já abordado, *Língua, Discurso e Política* (2009), constata sobre o domínio do poder: “o poder é onipresente. Feita uma revolução para acabar com ele e implantar um regime de liberdade, ele reaparece com as mesmas arbitrariedades e com a mesma linguagem, só que agora com o sinal invertido”.

O entendimento de Fiorin encontra ecos em escolhas discursivas das instâncias enunciativas, dentre elas, a que intitula a coluna jornalística dirigida por Miss Potomac, outra interlocutora do discurso do romance verissiano em questão, como “*Diplomatic Carousel*”. O título, que traduzido para o português é compreendido como “Carrossel Diplomático”, pode ser lido, de modo estilístico, na oposição semântica de alto vs baixo, produzindo efeitos de sentido que ratificam as análises de Fiorin a respeito das mudanças observadas apenas na inversão de sinal. Sendo assim, as arbitrariedades de toda ordem não deixam de acontecer, apenas passam a ser praticadas pelos que, antes, as denunciavam.

Por conseguinte, articula-se, uma vez mais, aos apontamentos de Fiorin, no que se refere à análise dos discursos opostos, revolucionários e de manutenção da ordem, em *O Senhor Embaixador* (1965). O semioticista, no tocante aos discursos, explica

que há, na tessitura textual, uma operação de deslocamento semântico, a qual “desvela a ideia de que todo poder tem como suprema finalidade conservar-se no poder. Por isso, ele abandona os ideais de liberdade com que se instalara”.

As leituras possíveis e autorizadas<sup>92</sup>, em *O Senhor Embaixador* (1965), caminham em várias direções, que refletem não só a luta pelo poder de governantes e afins, como também a manutenção do poder em meio às relações configuradas em diferentes esferas sociais e familiares. Diante disso, escancara, para o enunciatário, as inúmeras formas e meios pelos quais os sujeitos, ainda que, às vezes, figurativizados como superiores podem vir a ser manipulados por outros construídos semanticamente na condição de inferiores.

O segundo romance de cunho político de Erico Verissimo desperta a sensorialidade do enunciatário por meio de uma gama de figuras que evocam os horrores praticados nos conflitos bélicos. As formas de manifestação do *poder*, na segunda obra verissiana de teor político, são observadas, majoritariamente, nas ações de atores figurativizados como representantes das forças armadas que, adornados por patentes distintas e sob o prisma de que os fins justificam os meios, subjagam seus subordinados, oprimindo-os em seus dilemas e suprimindo-lhes a liberdade.

Guiados pela fome de impor suas verdades, os sujeitos figurativizados como superiores revelam uma das faces mais inescrupulosas de uma guerra: a indiferença; sentimento esse evidenciado, muitas vezes, em atos de notória desumanidade. Na esteira desse raciocínio, as instâncias enunciativas encarregam-se de dar cobertura temática às formas de inferiorização e coisificação do outro, transformando-os em números, sem nomes, facilmente substituíveis por outros que possam desempenhar a mesma função e/ou papel social.

Em *Incidente em Antares* (1971), derradeiro romance do autor cruz-altense, as discussões sobre as manifestações de *poder*, envolvendo a política, valem-se de alegorias que se encarregam de mesclar o simulacro da realidade, permeado de denúncias, ao neofantástico e, ao mesmo tempo, satírico. Um modo de enunciar aquilo que, dentro do contexto histórico-social do enunciador pressuposto, compreende o proibido e indizível.

---

<sup>92</sup> “um texto pode suscitar uma infinidade de leituras sem, contudo, permitir uma leitura qualquer” Umberto Eco, em *Os limites da interpretação* (2015, p. 114).

A política, cuja ideia de *poder* é intrínseca, nesse romance, é predominantemente descrita em vozes marcadas pela força do coronelismo, não àquele ligado a patentes de forças armadas, mas o dos que exercem influência nessas corporações e demais esferas governamentais. Por tal ótica, veem-se os infundáveis abusos de poder cometidos e/ou ordenados por sujeitos construídos semanticamente como soberbos e inescrupulosos.

Nos três romances de Erico Verissimo, viesados politicamente, as máscaras sociais são esfaceladas, desvelando problemas de cunho ético e moral, característicos àqueles que se julgam acima do bem e do mal. Assim, falhas de caráter e a vasta gama de transgressões à lei e à moralidade são figurativizadas e dispostas sintaticamente nos objetos discursivos examinados.

Por força do sentimento provocado pela catarse, no enunciatário, algumas descrições figurativas que recobrem temas como o da violência – moral, física, psicológica, econômica, entre outras – fomentam sentimentos perturbadores, possibilitando reflexões sobre as condutas humanas que marcham contrariamente ao desenvolvimento da humanidade, regrado pela justiça e pela equidade social. O poder, elemento inerente à política, nesse íterim, deve ser bem administrado e, para tanto, lidar com suas formas, enquanto dominante ou dominado, requer um aprimoramento das capacidades interpretativas da realidade representada, muitas vezes, no simulacro concebido no universo literário.

As leituras múltiplas e polissêmicas desse universo fomentam reflexões sobre as (inter)ações do homem com o meio e seus semelhantes, reconhecendo sua existência como parte *sine qua non* do processo de evolução da humanidade.

Reafirma-se mais uma vez que o poder, visto como substantivo, elemento universal, obtido e reconhecido sob diversas formas, é característica intrínseca da política e esta, no seu significado mais amplo, perpassa as inúmeras relações discursivas, envolvendo tanto o aspecto racional quanto o emocional dos sujeitos que se inter-relacionam. Assim, o contato entre sujeitos é sempre um ato político que, na maioria das vezes, ressoa em um dominante e um dominado.

As escolhas figurativas que recobrem os temas, em especial os de natureza política, nos romances analisados, colocam em relevo as inúmeras formas do exercício do poder, considerando desde aqueles estabelecidos em ambientes familiares, como os que fomentam as relações dos atores “Ortega y Murat”, em *O Senhor Embaixador* (1965), até às esferas sociais, nas quais a troca de governantes

é resultante de processos ditatoriais e influências econômicas, pautadas no clientelismo que reaparece, acentuadamente, em *Incidente em Antares* (1971).

De modo conexo à cobertura figurativa feita aos atores que desempenham papéis de autoridade, em diferentes ambientes, os elementos espaciotemporais também recebem investimentos que contribuem para a construção do domínio no qual se estabelecem tais sujeitos. Em contrapartida, os dominados, semanticamente construídos assim, sensibilizam o enunciatário, despertando neste, sentimentos disfóricos que se originam de sensações de opressão, medo, tristeza, revolta, entre outras que são, de certo modo, necessárias às reflexões em favor do reconhecimento dos direitos e deveres de todos.

Como já se afirmou, as possibilidades de leituras discursivas do texto são muitas, entretanto o tempo e o espaço, necessariamente limitados para um trabalho desta natureza, requerem um ponto-final ou, talvez, reticências, viabilizando reflexões que venham contribuir, à guisa de acrescentar e/ou refutar as formuladas e/ou referenciadas aqui, à luz do mesmo ponto teórico. Por conseguinte, ratifica-se o papel da ciência enquanto peça essencial no complexo *modus operandi* de elaboração do pensamento, por meio das linguagens verbais, não verbais e sincréticas, que representam o mundo por ângulos distintos, em favor da produção do(s) significado(s) e sentido(s)...

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco/ Poética**. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. — 4. ed. — São Paulo: Nova Cultural, 1991. — (Os pensadores; v. 2)

ARISTÓTELES. **Política**. São Paulo, SP: Martin Claret, 2007. Disponível em: <https://lelivros.love/book/baixar-livro-a-politica-aristoteles-em-pdf-epub-e-mobi/> Acesso em: 02 de out. 2021.

AULETE, Caldas. @aulete digital – **Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa**: Dicionário Caldas Aulete, versão on-line: Disponível em: <https://www.aulete.com.br/>

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Editora Ática, 1990.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do Discurso: Fundamentos semióticos**. São Paulo: Editora Humanitas, 2002.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Uma reflexão semiótica sobre a &quot; Exterioridade & quot; discursiva. **ALFA: Revista de Linguística**, São Paulo, v. 53, n. 2, 2009. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/2120>. Acesso em: 8 de out. 2021.

BARZOTTO, Leoné Astride. **Fantástico & Neofantástico - Realismo Mágico & Real Maravilhoso: uma conversa**. (Arquivo cedido pela autora).

BENVENISTE, E. **Problemas de linguística geral**. Tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Nacional Editora, 1976.

BENVENISTE, E. **Problemas de linguística geral II**. Tradução Eduardo Guimarães. São Paulo: Pontes, 1989.

BERTASO, José Otávio. **A Globo da Rua da Praia**. São Paulo: Globo, 1993.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. São Paulo: Editora Edusc, 2003.

PAGÁN, Carmen E. **Encyclopædia Britannica**. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Joseph-McCarthy> Acesso em: 25 de out. 2021.

BORDINI, M da Glória. Incidente em Antares: a circulação da literatura em tempos difíceis. **Revista USP**, [S. l.], n. 68, p. 274-281, 2006. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i68p274-281. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13499>. Acesso em: 7 jul. 2021.

BOBBIO, Norberto, MATTEUCCI, Nicola & PASQUINO, Gianfranco (Editores). **Dicionário de Política**. 11ª Edição. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/> Acesso em: 25 de out. 2021.

CALVINO, I. Introdução. *In*: \_\_\_\_\_. **Contos fantásticos do século XIX**: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. Organização de Ítalo Calvino. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 9-18.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 51-80.

CANDIDO, Antonio. **Erico Verissimo de trinta a setenta**. *In*: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). **O Contador de Histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo**. Porto Alegre: Globo, 1972.

CARVALHO, Anneliese Maria Bento Gama de. *In*: **A relação entre o plano da expressão e o plano do conteúdo no processo de referenciação e produção de sentidos no texto publicitário**. Signum: Estudos da Linguagem, [S.l.], v. 11, n. 1, p. 56. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/3080>. Acesso em: 04 de jun. 2022.

CASHMORE, Ellis; MICHAEL, Banton. **Dicionário de Relações Étnicas e Raciais**. Tradução Dinah Kleve. São Paulo: Summus, 2000. p. 292. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=YDCm6WqtFBwC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 29 de set. 2021.

CHAVES, Flávio Loureiro; colaboradores, Antonio Candido /e outros/. **O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo**. Porto Alegre: Globo, 1972.

CHAVES, Flávio Loureiro. **Erico Verissimo: Realismo e Sociedade**. Porto Alegre: Globo, Instituto Estadual do Livro, Secretaria de educação e Cultura do Rio Grande do Sul, 1976.

CHAVES, Flávio Loureiro. **Erico Verissimo: O escritor e seu tempo**. Porto Alegre: Escola técnica/UFRGS, 1996.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

Conhecendo Museus é fruto da parceria entre a Empresa Brasil de Comunicação (EBC), a Fundação José de Paiva Netto (FJPN) e o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). Disponível em: <https://youtu.be/Bqzw6Ozo6EM>. Acesso em: 29 de dez. 2020.

DARÓZ, Carlos. **Armas químicas e biológicas**. Disponível em: <http://darozhistoriamilitar.blogspot.com/2013/10/armas-quimicas-e-biologicas.html>. Acesso em 15 de nov. 2021.

DIAS, Maria Heloísa Martins. **A Presença de Elementos Míticos na Narrativa de Teolinda Gersão.** Disponível em: <http://www.hottopos.com/notand7/heloisa.htm>. Acesso em 10 de nov. 2021.

DISCINI, Norma. Siel/ 2020. Disponível na plataforma <https://www.youtube.com/watch?v=ebkb26plG50>,  
<https://youtu.be/ebkb26plG50?t=868422437>.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação** / Umberto Eco; tradução Pérola de Carvalho. – São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio: o dicionário da língua portuguesa.** 7. ed. Curitiba: Ed. Positivo: 2008.

FENSKE, Elfi Kürten (pesquisa, seleção e organização). **Erico Verissimo - a saga dos homens do Rio Grande do Sul.** Templo Cultural Delfos, janeiro/2012. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2012/01/erico-verissimo-saga-dos-homens-do-rio.html> Acesso em: 30 de dez. 2020.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso.** São Paulo: Contexto, 2018.

FIORIN, José Luiz. **Em busca do sentido: estudos discursivos.** São Paulo: Contexto, 2019.

FIORIN, José Luiz. **Sendas e veredas da semiótica narrativa e discursiva.** DELTA: Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada, (1999). 15(1), 00. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-44501999000100009>. Acesso em: 25 abril, 2020.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação: As categorias de pessoa, espaço e tempo.** São Paulo: Ática, 1999.

FIORIN, José Luiz. **Modalização: da língua ao discurso** (unesp.br). ALFA: Revista de Linguística. São Paulo: UNESP, v.44. 2000. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4204/3799>. Acesso em: 29 de março 2021.

FIORIN, José Luiz. **Língua, discurso e política.** *Alea: Estudos Neolatinos* [en línea]. 2009, 11(1), 148-165[fecha de Consulta 27 de Agosto de 2022]. ISSN: 1517-106X. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33013421012>

FONSECA, Mariano José Pereira da. **Coleção completa das máximas, pensamentos e reflexões do Marquez de Maricá.** Rio de Janeiro: Laemmert. 1850 [?] [prefácio do editor] p. 20. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7112> Acesso em: 29 de março 2021.

GREIMAS, Algirdas Julien. J. **Sobre o sentido: ensaios semióticos.** Trad. de Cezar, A. C. C. *et al.* Rio de Janeiro, Editora Vozes Ltda, 1975.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da Imperfeição.** Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica Estrutural**. Trad. Haqira Osakape e Izidoro Blikstein. São Paulo, Cultrix, Ed. da Universidade São Paulo, 1973.

GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Trad. Alceu Dias Lima *et al.* 2. ed., 3ª reimpressão, São Paulo: Contexto, 2021[1979].

GUINDANI, Gabriela Ruwer. **Com passaporte em mãos, rumo à ilha de Sacramento**: um estudo sobre as personagens da obra O Senhor Embaixador. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRS, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/184315>. Acesso em: 19 de ago. 2021.

HARKOT-DE-LA-TAILLE, Elizabeth. **Sentir, saber, tornar-se**: estudo semiótico do percurso entre o sensório e a identidade narrativa. São Paulo: Humanitas. FAPESP, 2016.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Houaiss eletrônico. Versão monousuário 1.0. [Rio de Janeiro]: Objetiva, 2009.

FERREIRA, J. P. OS OFÍCIOS TRADICIONAIS - CULTURA É MEMÓRIA. **Revista USP**, [S. l.], n. 29, p. 102-106, 1996. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i29p102-106. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25645>. Acesso em: 19 mar. 2022.

LEFFA Vilson J. **Aspectos da leitura**: Uma perspectiva psicolinguística. Porto Alegre: Sagra/DC Luzzatto, 1996. Disponível em: [http://www.leffa.pro.br/textos/trabalhos/aspectos\\_leitura.pdf](http://www.leffa.pro.br/textos/trabalhos/aspectos_leitura.pdf). Acesso em: 10 de jan. 2017.

LEFFA Vilson J. **Interpretar não é compreender**: um estudo preliminar sobre a interpretação de texto. In: Vilson J. Leffa; Aracy Ernst. (Org.). *Linguagens: metodologia de ensino e pesquisa*. Pelotas: Educat, 2012, pp. 253;269.

MARCON, D.; ARENDT, J. C. “Erico Veríssimo não é um romancista de 30”: entrevista com Flávio Loureiro Chaves. **Cadernos Literários**, [S. l.], v. 23, n. 1, p. 119–128, 2016. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/cadliter/article/view/5484>. Acesso em: 26 abril 2020.

MARTINS, Geraldo Vicente. **O último Greimas e o elogio da literatura**. Estudos Semióticos. [on-line], volume 13, n. 2 (edição especial), pp. 96; 101. São Paulo, 2017. Disponível em: [www.revistas.usp.br/esse](http://www.revistas.usp.br/esse) Acesso em: 29 de março 2021.

MINCHILLO, Carlos Alberto Cortez. **Erico Verissimo, escritor do mundo**: cosmopolitismo e relações interamericanas. 2013. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. doi:10.11606/T.8.2013.tde-14082013-095744. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-14082013-095744/publico/2013\\_CarlosAlbertoCortezMinchillo\\_VCorr.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-14082013-095744/publico/2013_CarlosAlbertoCortezMinchillo_VCorr.pdf). Acesso em: 1º de ago. 2021.

NÖTH, Winfried. **Semiótica e semiologia: os conceitos e as tradições. Com ciência**, Campinas. Disponível em: <http://www.comciencia.br/comciencia/index.php?section=8&edicao=11&id=82>. Acesso em: 26 de abril 2020.

NÖTH, Wilfred. **Panorama da semiótica: de Platão a Peirce**. São Paulo: ANNABLUME, 1995. (Coleção E;3). Disponível em: [panorama-da-semiotica-de-platao-a-peirce-pg-78-a-148-noth-winfried.pdf](http://panorama-da-semiotica-de-platao-a-peirce-pg-78-a-148-noth-winfried.pdf) (usp.br). Acesso em: 28 de maio 2020.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1995. Disponível em: <https://teoriadaliteraturaifb.files.wordpress.com/2014/07/texto-8-benedito-nunes-o-tempo-na-narrativa.pdf>. Acesso em: 20 de set. de 2021.

OLIVEIRA, Catarina. **Lenin**. Disponível em: <https://www.infoescola.com/biografias/lenin/>. Acesso em: 25 de out. 2021.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas, SP. UNICAMP, 1995.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 5 ed. Campinas: Pontes, 2003.

PANSARELLI, Daniel. Para uma história da relação ética-política. **Revista Múltiplas Leituras**, v.2, n.2, p. 9-24, jul. /dez. 2009. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/ML/article/view/1264/1279>. Acesso em 04 de dez. 2022.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PIETROFORTE, Antônio Vicente Seraphim. **Análise textual da história em quadrinhos: uma abordagem semiótica da obra de Luiz Gê**. [S.l: s.n.], 2009.

POTT, Airton e SILVA, Miguel Rettenmaier da. **As vozes nas marginais de Fantoques: roupagens verbais e imagéticas de Erico Verissimo**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo, v. 16, n. 2, p. 287-299. Disponível em: [http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_ea\\_roda/article/view/15220](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/15220). Acesso em: 30 de dez. 2020.

RILHO, Ana Helena Diniz Soares; SILVA, Márcia Ivana Lima e UNGARETTI, Regina Leitão (orgs.). **Memorial Erico Verissimo**. Porto Alegre: Backstage, 2014.

RITTER, Eduardo. **Jornalismo e literatura: a tribo jornalística de Erico Verissimo**. Porto Alegre: Unijuí, 2016.

ROCHA, Ruth. **Marcelo, Marmelo, Martelo**. RIO de Janeiro - RJ: Salamandra, 1976.

SANTOS, Luan e ENDRES, Marcela. **Dicionário de nomes próprios**. Disponível em: <https://www.dicionariodenomespropios.com.br/> Acesso em: 26 de abril 2020.

SANTOS, Donizeth, O projeto literário de Erico Verissimo. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea** [en linea]. 2014, (44), 331-363 ISSN: 1518-0158. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323132708017>. Acesso em 26 de nov. 2019.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. Tradução: Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blinkstein. 32ª edição. São Paulo: Editora Cultrix, 2012.

SHIMODA, Lucas Takeo. **O conceito de conotação em Greimas**. Cadernos de Semiótica Aplicada Vol. 11.n.2, dezembro de 2013. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/6547/4835>. Acesso em: 06 de março 2022.

SILVA, José Pereira da. **Ensaio de fraseologia**. (No prelo) Disponível em: [http://www.josepereira.com.br/\\_/Ensaios\\_de\\_Fraseologia.pdf](http://www.josepereira.com.br/_/Ensaios_de_Fraseologia.pdf). Acesso em: 26 de abril 2020.

SILVA, Ignácio Assis. **Figurativização e metamorfose: o mito de Narciso**. São Paulo: UNESP, 1995.

SILVA, Maria das Graças Gomes Villa da. **Erico Verissimo: O Senhor Embaixador, O Prisioneiro e Incidente em Antares: um estudo sobre o horror**. São Paulo: Abralic, 2008. p. 01-06.

SOARES, Márcia Miranda. **Federalismo e Políticas Públicas**. Brasília: Enap, 2018. Disponível em: [https://www.mprj.mp.br/documents/20184/1330165/Federalismo\\_e\\_Políticas\\_Publicas.pdf](https://www.mprj.mp.br/documents/20184/1330165/Federalismo_e_Políticas_Publicas.pdf) Acesso em: 27 de ago. 2022.

STRECK, Lenio; VIEIRA, Gustavo Oliveira; GONZAGA, Sergius. O Senhor Embaixador. TVE/RS, "**Direito & Literatura**". 64º programa. Porto Alegre, 07-03-2010. Disponível em: <https://vimeo.com/17802454>. Acesso em: 20 mar. 2021

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. Memória, cultura e poder na sociedade do esquecimento. **Augusto Guzzo Revista Acadêmica**, São Paulo, n. 6, p. 14-18, may 2003. ISSN 2316-3852. Disponível em: [http://www.fics.edu.br/index.php/augusto\\_guzzo/article/view/57](http://www.fics.edu.br/index.php/augusto_guzzo/article/view/57). Acesso em 07 mar. 2022. doi: <https://doi.org/10.22287/ag.v0i6.57>.

TATIT, Luiz. **Análise Semiótica Através das Letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Sobre a filosofia e seu método**. São Paulo: Hedra, 2010. Disponível em: <https://zoboko.com/download/5owg2m4r/sobre-a-filosofia-e-seu-metodo?hash=e30a2a2f327c426e6a5ce1b03e169757>. Acesso em: 20 de jul. 2022.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2005. Disponível em:

<https://heliohintze.com.br/admin/modSite/arquivos/post/616d4727763ba8efede1a43794cd72e6.pdf>. Acesso em: 20 de jul. 2022.

TERRA, Ernani. **Leitura do texto literário**. São Paulo: Revista Metalinguagens, v.5, n.1, p. 13-25, 2019.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Trad. Caio Meira. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas** [tradução Leyla Perrone-Moisés]. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VELHO, Ana Paula Machado. A SEMIÓTICA DA CULTURA: apontamentos para uma metodologia de análise da comunicação. **Revista de Estudos da Comunicação**, [S.l.], v. 10, n. 23, nov. 2009. ISSN 1982-8675. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4564303/mod\\_resource/content/1/semiotica\\_cultura.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4564303/mod_resource/content/1/semiotica_cultura.pdf). Acesso em: 01 maio 2020.

VERISSIMO, Erico. **O prisioneiro**. Porto Alegre: Globo. 1970 [1967].

VERISSIMO, Erico. **O prisioneiro**. Porto Alegre: Globo. 1987 [1967].

VERISSIMO, Erico. **Incidente em Antares**. Porto Alegre: Globo, 1974 [1971].

VERISSIMO, Erico. **O Senhor Embaixador**. São Paulo: Abril Cultural, 1985 [1965].

VERISSIMO, Erico. **Solo de clarineta: memórias**. 2º vol. Porto Alegre: Globo, 1995 [1972].

VERISSIMO, Erico. **Fantoches e outros contos**. São Paulo: Globo, 1997 [1932].

VICENTINI, A. Regionalismo literário e sentidos do sertão. **Sociedade e Cultura**, [S.l.], v. 10, n. 2, 2008. DOI: 10.5216/sec.v10i2.3140. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/fcs/article/view/3140>. Acesso em: 5 jan. 2022.

XATARA, C. M. Tipologia das expressões idiomáticas. **ALFA: Revista de Linguística**, São Paulo, v. 42, n. 1, 1998. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4274>. Acesso em: 5 jan. 2022.

XATARA, C. M. **Reconhecimento de expressões idiomáticas**: para uma tradução adequada. In: IDIOMA, Rio de Janeiro, nº. 24, 1º. Sem.: 47-52, 2013. Acesso em: 5 jan. 2022.