

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LETÍCIA MARINA KOLB

O VALOR DA POESIA E DO LUCRO NA OBRA *VAMOS COMPRAR UM POETA*, DE
AFONSO CRUZ

CURITIBA

2025

LETÍCIA MARINA KOLB

O VALOR DA POESIA E DO LUCRO NA OBRA *VAMOS COMPRAR UM POETA*, DE
AFONSO CRUZ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, como requisito à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Augusto Nery

CURITIBA

2025

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Kolb, Leticia Marina

O valor da poesia e do lucro na obra *Vamos comprar um poeta*, de Afonso Cruz. / Leticia Marina Kolb. – Curitiba, 2025.

1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Augusto Nery.

1. Cruz, Afonso, 1971-. 2. Orlandi, Eni Puccinelli, 1942-.
3. Literatura infanto-juvenil portuguesa. 4. Análise do discurso.
5. Arte e literatura. I. Nery, Antonio Augusto, 1931-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras.
III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **LETÍCIA MARINA KOLB**, intitulada: **O VALOR DA POESIA E DO LUCRO NA OBRA VAMOS COMPRAR UM POETA, DE AFONSO CRUZ**, sob orientação do Prof. Dr. ANTONIO AUGUSTO NERY, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 18 de Dezembro de 2025.

Assinatura Eletrônica

21/01/2026 14:48:05.0

ANTONIO AUGUSTO NERY

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

23/01/2026 10:28:16.0

ROSANA APOLONIA HARMUCH

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA)

Assinatura Eletrônica

23/01/2026 23:12:45.0

PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

*Ao meu pai, a pessoa mais acolhedora que conheço, e a primeira a quem eu recorro
em momentos de dor e de alegria.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Antonio Augusto Nery. Nossa profissão é belíssima, e você a exerce brilhantemente, com humanismo, dedicação, competência e verdade. Obrigada pela orientação atenta, cuidadosa, e, ao mesmo tempo, por ter permitido que eu fizesse um trabalho que sinto como tão meu (com todos os méritos e deficiências que isso implica).

Agradeço à professora Patrícia da Silva Cardoso, pelas aulas espetaculares, das quais nunca me esquecerei, e pelas inúmeras, valiosas e assertivas contribuições para o aperfeiçoamento deste trabalho.

Agradeço à professora Rosana Apolonia Harmuch, pela leitura minuciosa e pelas proveitosas orientações, que me permitiram fazer uma leitura mais densa das obras com as quais trabalhei.

Agradeço à minha eterna amiga Janaína More, que me apresentou a Análise de Discurso e que desde o início me auxiliou de tantas maneiras que eu jamais serei capaz de retribuir, mas prometo tentar fazê-lo, até ficarmos duas velhinhas (fortes!) que discutem literatura até tarde (para mim, 21h30!).

Agradeço ao meu aluno Matheus Eberspächer, por ter tirado um tempo do seu (sempre movimentado!) dia para me trazer uma obra que mudaria os meus dias e que me motivaria a escrever este trabalho. Obrigada também pelas conversas literárias e filosóficas, sempre tão instigantes!

Agradeço à minha psicóloga, Luciana Alonso, profissional humana e competente, que me tanto me ensina sobre força e resiliência.

À minha família, em especial aos meus pais, Kolb e Suzane, por tantas lutas e por todo o amor, e à minha irmã Fernanda, pelo carinho, otimismo e incentivo.

Ao meu companheiro de vida, Eduardo. O seu apoio, o seu bom-humor e a sua generosidade fazem toda a diferença na minha vida.

Agradeço aos meus sóis, Beatriz e Lucas, pela paciência durante a elaboração deste trabalho e por me proporcionarem grandes aprendizados e as maiores alegrias do cotidiano.

**Nunca se abandona
a poesia
nem num parque,
nem na vida**

Eu limpava os espelhos na esperança de me sentir assim, tentava desembaciar a vida, como o poeta dizia que tínhamos de fazer, passar a mão pela realidade até vermos um sorriso. Sei que é um trabalho árduo, há demasiado vapor a tornar a vida pouco nítida, desfocada. Mas vou insistir.

O poeta dizia que os versos libertam as coisas. Que quando percebemos a poesia de uma pedra, libertamos a pedra de sua “pedridade”. Salvamos tudo com a beleza. Salvamos tudo com poemas.

Afonso Cruz, *Vamos comprar um poeta* (trechos)

RESUMO

Esta dissertação propõe uma investigação sobre as representações da arte e do artista tendo em vista a obra *Vamos comprar um poeta* (2020), do escritor português Afonso Cruz (1971), e sobre como elas dialogam com as recentes transformações que impactam a visão acerca da utilidade da arte e do artista. O principal objetivo é a compreensão dos discursos críticos voltados à contestação das estruturas sociais. Para alcançar esse objetivo, elegeu-se como abordagem metodológica a Análise de Discurso (AD), a partir da perspectiva adotada pela linguista brasileira Eni Orlandi (1942), responsável por introduzir a AD no Brasil com base nos estudos do filósofo e linguista francês Michel Pêcheux (1938-1984). Essa teoria permite explorar como os discursos presentes na literatura refletem, perpetuam ou desafiam questões sociais, políticas e ideológicas. Além disso, este estudo investiga o uso de metáforas e a interdiscursividade na obra de Cruz, examinando de que forma outros discursos, como os midiáticos, políticos e culturais, são incorporados e reinterpretados no contexto literário. Essa abordagem interdisciplinar contribui para uma análise mais ampla da forma como as estruturas sociais são questionadas na obra em análise. A pesquisa adota uma perspectiva crítica e interdisciplinar que reconhece a literatura como uma prática social, buscando, assim, evidenciar a interseção entre estética e política na interpretação do texto. Como conclusão deste estudo, prova-se que a obra de Cruz exterioriza o poder redentor da arte para a sociedade contemporânea, propondo a circulação discursos que questionam as bases da ideologia dominante submetida à lógica de mercado.

Palavras-chave: Afonso Cruz; arte; consumismo; literatura infantojuvenil portuguesa; Análise de Discurso; Eni Orlandi.

ABSTRACT

This dissertation proposes an investigation into the representations of art and the artist in children's and young adult literature, considering the book *Let's buy a poet* (2020), by the Portuguese writer Afonso Cruz (1971), and how it dialogues with the recent transformations that impact the vision of the usefulness of art. The main objective is to understand the critical discourses aimed at challenging social structures. To achieve this purpose, Discourse Analysis was chosen as the methodological approach, rooted in the perspective adopted by the Brazilian linguist Eni Orlandi (1942), who was responsible for introducing DA in Brazil grounded on the studies of the French philosopher and linguist Michel Pêcheux (1938-1984). This theoretical framework provides an investigation on how the discourses presented in literature reflect, perpetuate or challenge social, political and ideological issues. In addition, this study aims to investigate the use of metaphors and interdiscursivity in Cruz's work, examining how other discourses, such as media, political and cultural ones, are incorporated and reinterpreted within the literary context. This interdisciplinary approach contributes to a broader analysis of how social structures are questioned in *Let's buy a poet*. The research adopts a critical and interdisciplinary perspective that recognizes literature as a social practice, thus seeking to highlight the intersection between aesthetics and politics in text interpretation. In conclusion, this study proves that Cruz's work expresses a belief in the redemptive power of art in contemporary society, through discourses that question the foundations of the dominant ideology subjected to market forces.

Key words: Afonso Cruz; art; consumerism; Portuguese children's and young adult literature; Discourse Analysis; Eni Orlandi.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 AFONSO CRUZ E AS DISCUSSÕES SOBRE A ARTE E O ARTISTA NA OBRA <i>VAMOS COMPRAR UM POETA</i>	15
2.1 O AUTOR E SUA OBRA	15
2.1.1 Afonso Cruz: um multiartista	15
2.1.2 Representações da arte e do artista na obra <i>Vamos comprar um poeta</i> : a glorificação do consumo <i>x</i> a arte como espaço de utopia e contestação	20
2.2 A ARTE E O ARTISTA NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA	33
2.2.1 O papel da arte como expressão e contestação social	33
2.2.2 Cultura ou commodity? Autenticidade e mercantilização da arte e do artista	43
3 A LITERATURA INFANTOJUVENIL E A ANÁLISE DE DISCURSO APLICADA À OBRA <i>VAMOS COMPRAR UM POETA</i>	54
3.1 NARRATIVAS INFANTOJUVENIS E A CONSTRUÇÃO DO LEITOR CRÍTICO	54
3.1.1 Desafios teóricos e didáticos da literatura infantojuvenil.....	54
3.1.2 Um panorama da literatura infantojuvenil em Portugal — do período pós-Revolução dos Cravos aos dias de hoje	65
3.1.3 Os jovens, a literatura (utilitarista?) e o entorno (capitalista e altamente tecnológico)...	69
3.2 APLICAÇÃO DA ANÁLISE DE DISCURSO À OBRA <i>VAMOS COMPRAR UM POETA</i>	74
3.2.1 A escolha pela Análise de Discurso (AD)	74
3.2.2 Sobre a aplicação da AD na obra <i>Vamos comprar um poeta</i>	83
3.2.3 O valor do lucro: metáforas econômicas e a colonização do discurso social.....	88
3.2.4 O valor da poesia: o artista como metáfora da resistência cultural	105
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	118
REFERÊNCIAS	123

1 INTRODUÇÃO

Ao longo da era moderna até a contemporaneidade, o campo das artes tem passado por profundas transformações que impactam tanto a posição dos artistas quanto a maneira como a sociedade concebe as obras de arte. Essas mudanças só podem ser adequadamente compreendidas no contexto do capitalismo contemporâneo, pois há de se considerar que a relação que se estabelece com o mundo artístico é profundamente influenciada pelas estruturas sociais, econômicas e políticas que regem as sociedades. Parafraseando Eagleton (1993), compreender as complexas mudanças no cenário artístico requer considerar que essas transformações não têm suas origens apenas dentro do domínio das artes, mas estão interligadas com os novos fitos que estas assumem nas sociedades contemporâneas.

Na obra tema deste estudo, intitulada *Vamos comprar um poeta* (2020), o escritor português Afonso Cruz (1971) convida o leitor a refletir sobre essa intrincada relação entre as artes e as demandas capitalistas, em uma distopia na qual não apenas a arte, mas o próprio artista torna-se um item de consumo. Lançado em Portugal pela Editorial Caminho no ano de 2016, o livro foi publicado no Brasil pela primeira vez em 2020, pela Editora Dublinense, e faz parte da Coleção Gira, cujo propósito é trazer ao Brasil obras escritas em português não brasileiro, sem intervenções ou "traduções", fortalecendo e ampliando a divulgação dessa literatura nos países lusófonos. A curadoria da coleção foi feita pelo professor, tradutor e escritor Reginaldo Pujol Filho. Hoje já em sua 8ª edição, *Vamos comprar um poeta* conquistou muitos leitores no país: de acordo com uma notícia publicada em 01 de julho de 2024, até essa data foram mais de 50 mil cópias vendidas. Gustavo Faraon, editor da Dublinense, atribui o sucesso da novela ao proselitismo poético da obra, “porque chegou ao país num período de ataques à cultura, quando os livros se tornaram ‘símbolos de resistência’” (O Globo, 2024).

O romance de Cruz se destaca na literatura contemporânea portuguesa por sua crítica ácida e bem-humorada ao consumismo exacerbado e à mercantilização da arte e da subjetividade humana. A ficção não só reflete sobre a condição da arte e do artista na sociedade atual, mas também dialoga com questões culturais, políticas e éticas de um mundo globalizado. A narrativa, classificada como infantojuvenil e contada a partir da perspectiva de uma narradora-protagonista que, à época da compra do poeta, tem entre 13 e 14 anos, apresenta um

universo quantofrênico¹, em que as todas os aspectos da vida seguem, de forma implacável, a lógica de mercado. Os patrocínios aparecem por toda parte, desde roupas até cabos de facas, e mesmo as manifestações afetivas são submetidas a cálculos quantitativos:

Hoje comi trinta gramas de espinafre, o quilo custa dois euros e trinta, é fazer as contas, precisamos de trinta centimos por dia para ter alguma vitamina k, diz um estudo. O pai exerceu vinte gramas de força na porta da cozinha e disse muito alto, antes de nos deixar na cara um ou dois miligramas de saliva, ou beijos, se quiserem ser poéticos: crescimento e prosperidade.
Eu respondi na mesma moeda (Cruz, 2020, p. 7).

Naquele universo, as facetas sensíveis, humanas e não contáveis são desvalorizadas. Alguns personagens, por fé ou convicção, acreditam que a troca de afetos entre pessoas pode gerar algum tipo de retorno, mesmo que este não possa ser quantificado em termos materiais, não se traduza em números, não seja passível de dedução fiscal e não resulte em ganho financeiro tangível: “O pai diz que são fantasmas, são coisas que não existem, matéria imaterial, mas há estudos que confirmam a hipótese de haver benefício em depositar uns mililitros de saliva na maçã do rosto de outra pessoa, por mais estranho e grotesco que isso nos possa parecer” (Cruz, 2020, p. 7).

O ambiente distópico criado pelo autor lança luz sobre temas caros à contemporaneidade, como consumismo, materialismo e utilitarismo, os quais, ao serem exagerados, desvelam de forma ainda mais explícita os valores que preponderam e que guiam as ações e reações dos personagens. Como bem define Menezes (2021):

O universo construído por Afonso Cruz proporciona, por meio da experiência de leitura, um estranhamento ou um mal-estar no leitor: aquele que desde a Revolução Francesa integra as civilizações urbanas e industriais, nesta narrativa contemporânea e inusitada, é levado às últimas consequências. Agora, o sujeito tem sua identidade esfacelada pelo sistema regido pelo cálculo, pelo lucro, pela produção em massa, pela troca de mercadorias, pela divulgação de marcas inscritas no próprio corpo do ser. Destituídos de uma subjetividade, as personagens que circulam nesta narrativa não só falam, como agem e sentem de acordo com o ideal capitalista na sua face mais predatória e cruel (Menezes, 2021, p. 130).

Tem-se, ao longo do livro, a narração de cenas cotidianas de uma família com quatro membros, nenhum nomeado: a garota que conta a história, seu pai, sua mãe e um irmão. A menina relata como a vida desse quarteto será modificada quando da chegada de um novo

¹ O termo “quantofrenia” foi cunhado pelo sociólogo russo-americano Pitirim Alexandrovich Sorokin (1889-1968) para se referir à exagerada tendência de quantificar e medir a realidade por meio de algarismos, especialmente nas ciências sociais. O estudioso alertava acerca do perigo de recorrer a essa prática, dado que reduzir a realidade a números mascarava a riqueza e complexidade dos fenômenos sociais.

membro ao seio familiar: um poeta. Este, surpreendentemente, é apresentado como uma mercadoria disponível para compra. O desejo de “adquiri-lo” é manifestado pela narradora-personagem durante um jantar em família. Essa escolha desencadeia um debate, com seu pai questionando por que não adquirir um artista (pintor), enquanto sua mãe argumenta contra essa última ideia, alegando que pintores fazem muita sujeira, já poetas podem ser entretidos com cadernos e canetas. De toda forma, é perceptível a visão de que escultores, pintores, poetas etc., são seres cuja perspectiva única e muitas vezes peculiar do mundo é valorizada como uma excentricidade que beira o cômico. No entanto, essa diversão não se traduz em lucro tangível ou utilidade prática, tornando a arte um componente ambíguo dessa civilização consumista e tecnocrática (se artistas são inúteis, por que essa “mercadoria” não caiu em desuso, numa sociedade tão pouco afeita à arte?). Ao mesmo tempo que está à venda, o artista é visto com desconfiança e mesmo desdém, por ser uma “inutilidade”.

A linguagem presente na obra é outro ponto digno de análise, tendo recebido especial atenção na segunda parte do capítulo 3 deste trabalho. Inicialmente, depara-se com uma linguagem dura, técnica, de forma tal que o léxico econômico invadiu todas as esferas da vida: a doméstica, a escolar, a amorosa e até a religiosa (“Por Mamom²!” é a expressão frequentemente expelida pelos personagens, numa clara analogia à atual “Por Deus!”). Sugere-se, aliás, que até os sons ambientes estão impregnados dessa mesma lógica: “O meu irmão assobiava uma melodia horrorosa, que era muito usada antigamente quando se abria uma máquina registradora de uma marca já esquecida” (Cruz, 2020, p. 43). Essa linguagem vai se tornando mais lírica e filosófica, e isso ocorre de forma gradativa, em consonância com o amadurecimento da narradora e com o impacto que a figura do poeta trará para aquele núcleo familiar — o qual, de início, parece muito bem ajustado àquela sociedade quantofrênica. O próprio desejo pela presença de um artista já é um indício para o leitor de que algo não está tão bem assentado naquele universo (ou, ao menos, que a garota deseja, num típico anseio adolescente, chamar a atenção, por meio da aquisição de uma “mercadoria” exótica), e a arte será o instrumento por meio do qual os vazios e insatisfações irão rebentar, provocando transformações e, para alguns personagens, uma percepção bastante nova sobre o entorno.

Tendo em vista as diferentes naturezas das questões levantadas pela obra, esta proposta de análise envolveu uma abordagem metodológica interdisciplinar, que integra princípios dos Estudos Culturais, Econômicos e Literários. Ainda, no intuito de compreender mais

² Em hebreu, “mamom” significa dinheiro. De acordo com o Novo Testamento, o termo refere-se à riqueza material ou a qualquer entidade que prometa riqueza; é frequentemente associado à busca gananciosa por lucro.

profundamente as ricas nuances discursivas presentes no livro de Cruz, utilizou-se como metodologia de investigação a Análise de Discurso (AD), a partir da perspectiva adotada pela linguista brasileira Eni Orlandi (1942). Com base nos estudos do filósofo e linguista francês Michel Pêcheux (1938-1984), Orlandi foi a responsável por introduzir a AD no Brasil, tendo publicado mais de trinta obras sobre o tema.

Com essa base teórica, buscou-se analisar não apenas as dimensões estéticas, mas também o alcance ideológico e crítico da obra, considerando conceitos como pertencimento identitário e conscientização política. Partiu-se da hipótese de que os discursos que Cruz faz circular buscam evidenciar o poder redentor da arte e, ao mesmo tempo, estremecer as bases da ideologia dominante numa sociedade em que todos os aspectos da vida foram submetidos à lógica de mercado. A AD foi o instrumento mobilizado para colocar essa tese à prova, o qual permitiu desvelar como os sentidos foram produzidos e transformados ao longo da narrativa de Cruz e a que conclusões se pode chegar quanto à visão que foi construída acerca da arte e do artista. Para tal, a análise apoiou-se no conceito de formação discursiva (FD) e no confronto que o livro estabelece entre duas dessas FDs: aquela na qual amparam-se os personagens de forma geral, e outra sustentada pela figura do poeta.

Por fim, esta pesquisa visou a aprofundar o debate sobre o papel da literatura como espaço de contestação das estruturas sociais, no intuito de obter uma compreensão mais profunda das dinâmicas sociais e culturais contemporâneas.

Assim, considerando que as modificações do capitalismo desempenham papéis centrais nas representações da arte e dos artistas na literatura infantojuvenil em língua portuguesa, o objetivo geral deste estudo foi responder à seguinte pergunta: **De que forma as representações da arte e do artista na obra *Vamos comprar um poeta* reforçam, perpetuam ou questionam a visão utilitarista da arte, de modo a servir (ou não) como um espaço de contestação e crítica das estruturas sociais?**

De forma mais específica, buscou-se: i. realizar uma revisão da literatura para mapear as principais transformações na sociedade contemporânea, especialmente aquelas relacionadas às artes e ao capitalismo; ii. demonstrar de que forma as representações da arte e do artista podem servir como espaços de contestação das estruturas sociais estabelecidas; iii. problematizar o conceito de literatura infantojuvenil, bem como a classificação etária da obra em análise, e apresentar uma retomada histórica dessa literatura em Portugal a partir do período pós-Revolução dos Cravos até os dias de hoje; iv. examinar, por meio da AD, como a obra *Vamos comprar um poeta* contribui para uma reflexão mais profunda sobre as relações entre arte, capitalismo e identidade individual na contemporaneidade; v. analisar a maneira com que

a figura do poeta na obra escolhida desafia ou reforça as percepções convencionais sobre o papel do artista na sociedade contemporânea.

Os procedimentos metodológicos para a coleta, seleção e análise do material partiram, de início, da definição do foco da pesquisa, resumido na pergunta que sintetiza o objetivo geral. O passo seguinte foi a coleta de dados: além da obra específica, a pesquisa também considerou outros documentos, como livros teóricos, análises críticas, resenhas, entrevistas etc.

Iniciou-se então a análise preliminar dos materiais coletados, que delinearam as categorias de análise, seguida da seleção de referencial teórico. Com base nas categorias identificadas com maior recorrência, foram eleitos os principais conceitos e autores-chave para a construção teórica da pesquisa.

A partir disso, seguiu-se para a aplicação dos princípios da AD na análise do texto, o que envolveu a identificação e exame das estruturas discursivas, modos de significação e estratégias retóricas presentes na obra de Cruz. O objetivo foi compreender como os discursos ali presentes contribuem para a construção e reconstrução de significados e ideologias e ainda de que forma esses discursos se relacionam ao contexto social, político e cultural em que a obra foi produzidas e é lida.

Deu-se início então a um aprofundamento da análise, por meio da identificação de contradições e conflitos, revelando as tensões e complexidades subjacentes às representações da arte na literatura infantojuvenil. Também se fez a interpretação crítica desses achados, focando em como os discursos podem influenciar ou desafiar as percepções e atitudes dos jovens leitores em relação a questões sociais e culturais.

Por fim, a partir das análises apresentadas, foram propostas algumas conclusões acerca de como este estudo é capaz de contribuir para uma compreensão mais ampla das dinâmicas sociais, culturais e para a promoção da mudança social.

Com base nesses objetivos, o trabalho foi dividido em quatro capítulos. Após a explanação inicial acerca da proposta para esta dissertação, a análise foi estruturada da seguinte forma:

No capítulo 2, o foco foi direcionado ao autor de *Vamos comprar um poeta*, o português Afonso Cruz (1971), e na discussão suscitada pelo livro no que concerne à arte e à figura do artista. Para isso, considerou-se importante fazer uma breve retomada histórica relativa às concepções acerca da arte e de sua utilidade, para então partir rumo às discussões mais recentes sobre o tema, construindo, assim, um esteio a fim de analisar como as transformações na contemporaneidade ressoam nas representações ligadas ao mundo artístico na obra de Cruz. Nessa etapa, também se tratou acerca dos paradoxos constantemente

referenciados no livro (como o que envolve o valor cultural em contraposição ao valor mercadológico), e de conceitos-chave para o universo artístico (como o da autenticidade).

No capítulo 3, aliou-se a escolha epistemológica, qual seja: a teoria da Análise de Discurso (AD), sob a perspectiva de Eni Orlandi (explicando os principais pontos teóricos que foram trabalhados e os motivos pelos quais se optou por esse caminho), ao debate sobre a literatura infantojuvenil e seu papel na formação do jovem leitor crítico.

Na primeira parte do capítulo 3, o enfoque foi a literatura infantojuvenil em língua portuguesa. Primeiramente, foram promovidas algumas reflexões sobre as categorizações, contribuições e desafios que envolvem esse conceito. Em seguida, foi feito um breve resgate histórico a fim de ilustrar a importância que essa literatura adquiriu nas últimas décadas. Por fim, buscou-se refletir sobre a presença dela no contexto atual, altamente tecnológico, e sobre o poder que essa literatura exerce — ou pode exercer — no questionamento das estruturas sociais.

Já na segunda parte do capítulo 3, a análise voltou-se ao contexto narrativo da obra de Cruz, com a seleção de trechos aos quais se aplicou a teoria da AD. A atenção foi direcionada à forma com que se dá a sobrevivência da arte, esfera “pouco útil” numa sociedade que tanto preza pelo consumo, pela objetividade e pelos dividendos. Primeiramente, o objetivo foi apurar como o valor do lucro é exaltado e o que essa valoração diz a respeito daquela — e da atual — sociedade. Em seguida, partiu-se para a análise do valor da poesia, profundamente transformado no decorrer da obra graças às influências que o poeta fará reverberar naquele mundo até então “economicamente harmônico”.

Embora esses dois campos — poesia e lucro — estejam em constante contato e atrito ao longo do enredo, considerou-se que, para fins didáticos, a reflexão poderia ser aprofundada se compartimentada em dois blocos de análise. No primeiro, tratou-se dos aspectos relacionados à colonização do discurso social pela linguagem econômica, com o intuito de compreender como esses recursos linguísticos contribuem para a representação do mundo capitalista na literatura infantojuvenil. No segundo, evidenciou-se a forma com que se propôs o resgate do valor da poesia, de tal sorte que a própria linguagem foi sendo gradativamente alterada à medida que a vida se poetizava, graças à presença do poeta.

No capítulo 4, as considerações finais trazem uma recapitulação sucinta da discussão e as principais conclusões que dela advieram, além de possíveis contribuições deste trabalho.

A justificativa para a escolha do tema aqui proposto reside na notável carência de estudos que explorem a intersecção entre literatura infantojuvenil, arte, consumo, cultura e capitalismo, temas que devem ser levados ao público jovem, pois uma formação literária crítica

tem o poder de capacitá-lo a compreender e analisar de maneira cada vez mais hábil as mensagens que a literatura transmite e a correlação delas com a realidade. A narrativa de Cruz é repleta de temáticas contemporâneas cruciais no que diz respeito à percepção sobre a arte, o artista e sobre a relação que com eles se estabelece, o que contribui para alargar o entendimento das atuais dinâmicas culturais e sociais e das forças que sobre elas operam.

Além disso, ao investigar de que forma as representações na literatura juvenil podem servir como espaços de contestação e crítica das estruturas sociais, pretende-se oferecer resultados que permitam salientar como a arte literária tem o poder de desempenhar relevante papel na reflexão e no questionamento de temas valiosos à sociedade, sendo um artefato tecnológico com “qualidades políticas”, uma vez que, em alguma medida, tem poder de influenciar o modo de vida social (Cupani, 2011). Ademais, a relevância se estende ao campo dos estudos literários, uma vez que contribui para o avanço científico das pesquisas que envolvem literatura infantojuvenil e estudos transdisciplinares.

Por fim, no contexto pessoal, esta pesquisa encontra respaldo na experiência profissional da autora, que atuou durante vários anos como professora de Língua Portuguesa e Literatura do Ensino Fundamental 2 e do Ensino Médio, o que proporcionou uma visão prática dos desafios enfrentados na promoção da literatura como ferramenta para o desenvolvimento crítico e cultural de jovens estudantes, num contexto que tanto valoriza o consumo e que muitas vezes trabalha a favor da alienação no que diz respeito ao valor da arte para a existência.

2 AFONSO CRUZ E AS DISCUSSÕES SOBRE A ARTE E O ARTISTA NA OBRA *VAMOS COMPRAR UM POETA*

2.1 O AUTOR E SUA OBRA

2.1.1 Afonso Cruz: um multiartista

Escolhe um autor como escolhes um amigo.

Wentworth Dillon (1637-1685)

Afonso Cruz nasceu em Figueira da Foz, Distrito de Coimbra, uma cidade litorânea localizada na região central de Portugal. Iniciou sua carreira literária após os 30 anos, e de forma ocasional: seu blog com comentários políticos chamou a atenção de uma jornalista, que o convidou a ser redator publicitário. Antes de ter a literatura como principal ofício, o escritor trabalhou como ilustrador, produtor de filmes de animação, designer e músico — faz parte da banda de blues “The Soaked Lamb”. A doutora em Educação pela USP, Sabrina da Paixão Brésio (2025), analisando um dos livros mais recentes de Cruz, intitulado *O vício dos livros* (2024), criou uma ótima alcunha para definir o autor: *multiartista*.

As mais de 30 obras publicadas — entre romance, poesia, teatro, ensaio e não-ficção — já foram traduzidas para mais de 20 idiomas e receberam (ou foram finalistas) de diversos prêmios literários importantes, entre os quais se destacam: Prêmio da União Europeia para Literatura, pelo livro *A Boneca de Kokoschka* (2010); Prêmio Literário Maria Rosa Colaço, pela novela infantojuvenil *Os livros que devoraram meu pai* (2011); Prêmio *Time Out* - Livro do Ano, e Melhor Livro do Ano por leitores do jornal *Público*, pelo romance *Jesus Cristo Bebia Cerveja* (2012); Grande Prêmio de Conto Camilo Castelo Branco, pela obra *Enciclopédia da História Universal* (2012); Prêmio da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil do Brasil (FNLIJ), pelo também infantojuvenil *O Pintor Debaixo do Lava-loiças* (2011), o qual ainda recebeu o Selo Cátedra 10, da UNESCO, em 2016. Essas condecorações deixam evidente a atual grande projeção de Cruz no cenário literário português e mundial. Em 2013, o escritor foi eleito pelo *Jornal Expresso*, de Portugal, como um dos 40 nomes que marcarão a cultura e de quem muito se ouvirá falar nos próximos anos (Jornal Nascer do SOL, 2017).

Cruz tem uma interessante história sobre o início de sua carreira como escritor, revelada no curso “Escrita de narrativa original do princípio ao fim”, ministrado na plataforma

portuguesa de cursos on-line intitulada Domestika³ (Cruz, 2025). Embora seu primeiro livro, o romance *A Carne de Deus* (2008), tenha sido publicado aos seus já 37 anos, a literatura fez parte da sua vida desde a infância, graças à influência da avó e do pai: “Tive a sorte e o privilégio de ter uma biblioteca em casa” (Cruz, 2025). Essa relação com a literatura ganharia ainda mais peso quando, aos 12 anos, leu da biblioteca de seu pai o livro de contos — não indicado para sua idade à época — *O sonho de um homem ridículo* (1877), de Fiódor Dostoiévski (1821-1881), a partir do qual iniciou sua trajetória de leitura com obras mais densas.

Apesar de ter lido muitos livros em sua juventude, não sonhava em ser escritor. Sua vida profissional teve início por meio de outra de suas habilidades: o primeiro emprego foi produzindo desenhos animados. As viagens também passaram a fazer parte de sua vida e, embora não as considere necessárias a um escritor, declarou que elas o “caracterizam” e são grande fonte de inspiração para seus escritos (já percorreu mais de sessenta países). Em entrevista para o *Jornal Rascunho* (2017), ao ser indagado sobre o impacto de suas andanças pelo mundo em sua literatura, Cruz declara que essa influência se deu:

De todas as maneiras possíveis. As experiências, quaisquer que sejam, são fundamentais para o nosso crescimento e para a consequente partilha. Todas as ideias são viagens. Saímos do nosso ponto de vista fixo e andamos à volta de um objecto ou conceito. Não há forma de conhecimento que não seja uma viagem. Umas literais, outras subjectivas (Cruz, 2017).

Nesse meio tempo, lançou um blog de crítica social e política e, como dito, por causa dele foi convidado a ser redator de publicidade; então, pela primeira vez, começou a trabalhar com palavras, e não imagens. Àquela altura, criou mais um blog privado, em que escrevia textos curtos (sem a ambição de publicá-los), os quais mais tarde seriam a fonte que daria origem à *Enciclopédia da História Universal* (2009), um de seus mais conhecidos livros, em que apresenta eventos históricos ficcionais, citações inventadas de autores também fictícios (e que citam uns aos outros) e até uma bibliografia falsa. Uma mudança passa a se operar em sua vida, e Cruz se afasta cada vez mais da animação para se dedicar à ilustração, em especial de livros de outros autores, e à sua banda, até que gradativamente a produção literária ocupe a maior parte de seu tempo.

Quanto àquelas que considera suas principais influências no seu processo de escrita, o

³ Optou-se por aproveitar a oportunidade de estudar um escritor contemporâneo para trazer a biografia narrada pelo próprio autor. As outras biografias encontradas são por demasiado sucintas, e a do blog oficial de Cruz teve sua última atualização feita em 2008.

autor português cita, na Filosofia (uma de suas paixões): 1) o poeta persa Rumi, cuja frase “É pela ferida que entra a luz” sempre o marcou; 2) Lao Tze, que o despertou para a filosofia oriental e que foi muito relevante especialmente em sua juventude; 3) o alemão Nicolau de Cusa, autor de *A douta ignorância* e do conceito da coincidência de opostos; 4) a filósofa francesa Simone Weil de Cruz, cujo livro *A gravidade e a graça* apresenta uma lógica que, embora não literária, Cruz considera muito influente em sua literatura. No campo do desenho, menciona Hugo Pratt, ilustrador de histórias em quadrinhos, que não desenhava de forma canônica, o que fascinou Cruz e alterou seu modo de ilustrar. Na literatura: 1) o russo Fiódor Dostoiévski, o primeiro grande escritor lido pelo português, que foi uma “espécie de revelação” e que alterou seu hábitos de leitura; 2) a poetisa norte-americana Emily Dickinson, cuja frase “A confiança no amanhecer altera o crepúsculo” passou a fazer parte da vida do escritor; 3) o grego Nikos Kazantzákis, autor de obras polêmicas pela forma com que abordava o catolicismo, como por exemplo em *Ascese, os Salvadores de Deus*, no qual caracteriza o mundo criado por Deus como pobremente construído e aponta o ser humano como o possível salvador da divindade e responsável por corrigir o que Deus não soube fazer; 4) o escritor cult Kurt Vonnegut, especial por seu humor, pela “sua maneira de estar na vida” e pela forma com que pensa o tempo, como um bloco, de forma que o tempo não passa, o tempo é.

Por se tratar de um contemporâneo, ainda não é tão rica a bibliografia acadêmica sobre Afonso Cruz, embora o número de notícias (especialmente acerca do lançamento de livros) e de entrevistas seja bastante expressivo, dada a sua grande visibilidade. De qualquer maneira, destacam-se alguns importantes estudos que já se debruçaram sobre a produção literária desse escritor.

“Autor de obra literariamente poderosa no horizonte da nova narrativa portuguesa, que irrompeu de forma soberanamente original na cena literária portuguesa” (Real, 2012, p. 176). É assim que o reconhecido filósofo, escritor e crítico literário Miguel Real (1953), no livro *O romance português contemporâneo 1950-2010* (2012), destaca a relevância de Afonso Cruz na atualidade. O crítico também explicita a forma com que os conhecimentos filosóficos do escritor ressoam na sua produção literária:

Afonso Cruz estatui-se como um dos mais intelectuais dos novíssimos autores, subvertendo o realismo atualmente dominante na literatura portuguesa. Porém, adverso à manifestação de um intelectualoidismo retórico, a cultura filosófica dos seus livros subordina-se ao efeito de criação ficcional, compondo um universo fantasioso de citações pelo qual, cruzando a história da alquimia, do esoterismo e do espiritualismo, interpreta o mundo de um modo contraditório e paradoxal (Real, 2012, p. 177).

Esse apontamento quanto à presença de uma cultura filosófica em seus livros é também perceptível no romance em análise, especialmente no apêndice, muito embora seja preciso ressaltar que Real (2012) tomou, como base de sua análise, livros de Cruz anteriores à publicação da obra aqui analisada (lançada, como já apresentado, em 2016). De qualquer forma, é notável como muitas das características que elenca acerca da prosa de Cruz estão amplamente presentes na distopia. Uma delas refere-se justamente à importância que a cultura e a arte assumem nas obras do literato:

[...] o húmus que vivifica e alimenta os seus livros é, indubitavelmente, o da cultura, isto é, o autor assume expressamente um tom profundamente subjetivo e pessoal, reduzindo o texto à memória do que esteticamente vivenciou em termos de Arte, e não de Arte e Cultura portuguesas, mas universais. Nos seus livros, não se trata da descrição da realidade social ou individual, mas de instaurar o elemento transfigurador entre o olhar que vê, a memória que perdura e a caneta que escreve: a Cultura, ou a vivência pessoal de uma experiência estética universal que, cristalizada na memória em forma de livros e sentenças filosóficas, se recia ou transfigura em forma de texto (Real, 2012, p. 176-177).

Outro estudo que ressalta esse caráter multifacetado da literatura de Cruz está presente numa tese de doutoramento da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em que Sofia Escourido (2020) analisa obras de três autores portugueses contemporâneos: Patrícia Portela, Joana Bértholo e Afonso Cruz. Afirmo a estudiosa:

A literatura produzida por Afonso Cruz é repleta de entrecruzamentos com a música, as artes plásticas (com especial relevo para a fotografia e a ilustração), a filosofia, a história e a própria memória cultural e civilizacional — uma construção de ideias a partir dessa memória colectiva que é a das civilizações e das sociedades —, tudo lugares por onde descobre histórias para contar. É nestes lugares estéticos que Afonso Cruz encontra aquela substância de que são feitas as suas personagens, lhes arquitecta as vidas e as conjuga de um modo narrativo que as torna tão humanamente possíveis e narrativamente sustentadas que algumas acabam até por passar por vários livros do autor — uma estratégia que dá coesão e consolida este universo literário tão particular (Escourido, 2020, p. 452).

A mesma autora indica uma chave de leitura para adentrar a criação ficcional do escritor português: “Reconhecer que Afonso Cruz está a realizar (consciente ou acidentalmente), numa espécie de jogo mais ou menos obsessivo, um exercício pela variação e possibilidade é uma chave importante para entender o universo literário do autor” (Escourido, 2020, p. 452). De fato, Cruz apresenta uma literatura que convoca o leitor a pensar outras possibilidades para o mundo. Ao construir a distopia analisada neste estudo, ele faz esse chamado, quando, imerso num universo materialista em que a arte foi praticamente suplantada, o leitor é impelido a testemunhar as graves implicações que daí advêm, e então pensar em rotas

que apontem a construção de alternativas mais venturosas (ou, no mínimo, menos aterradoras).

Argolo (2020) trata sobre essa mesma questão em resenha publicada no *Jornal Rascunho* com o sugestivo título “Aula de poesia, em prosa”. Ele destaca o caráter irônico e distópico do romance *Vamos comprar um poeta*, que é “ao mesmo tempo uma fábula, uma distopia, um manifesto pela valorização da poesia, uma reflexão sobre sua função social [...] Curioso como uma prosa tão agradável dá conta de ser uma potente aula de poesia” (Argolo, 2020). Nessa resenha, também se sublinha a forma com que Cruz trabalha a ironia nesse universo distópico:

Nesse outro mundo criado pelo autor, ele é irônico ao descrever uma sociedade pouco dada à ironia. Ao mesmo tempo que abraça o senso comum sobre poetas e poesia, de que são pessoas descoladas da vida vivida, que têm um olhar otimista e bonitinho para as coisas do mundo, oferece sua combatida utilidade para os humanos, de aprofundamento e expansão das experiências — como se isso fosse inútil (Argolo, 2020).

Apesar do uso constante da ironia e de apresentar uma sociedade em que a quantificação obsessiva parece ter suplantado a subjetividade humana, a narrativa exprime uma tese otimista: mesmo nas condições mais adversas, o vazio deixado pelo sumiço da arte não a deixará perecer. No apêndice da obra, em que se estabelece um rico diálogo com outros pensadores e figuras históricas por meio de sagazes reflexões sobre a importância da cultura, das artes e das “inutilidades”, Cruz ressalta sua confiança no poder da ficção:

A ficção salva-nos. Literalmente. Por imaginarmos, conseguimos saber o que fazer, conseguimos ter as ferramentas ou opções necessárias ao ato. Os animais nascem com a verdade, com uma sólida realidade que lhes deixa um reduzido espectro de aprendizagem; nós nascemos com menos verdade, com menos realidade, mas com possibilidades, com as armas imponderáveis da ficção: criamos. Um garfo ou um alicate têm uma utilidade evidente e nesse sentido valerão sempre mais do que um verso, mas um garfo ou o alicate precisaram de ser inventados. E, para isso, foi preciso imaginá-los, criá-los. Quando olhamos à nossa volta e vemos cadeiras, mesas, camisas, escovas, colheres, lâmpadas, canetas, livros, o que estamos a ver não é algo que nasce connosco, é algo que nasceu da imaginação, da ficção, das ideias. Esse mundo que nos rodeia é produto da cultura.

Uma sociedade pode ser melhor se a imaginarmos melhor (Cruz, 2020, p. 87).

Nesse mesmo sentido, Silva (2013) conclui que “Afonso Cruz pertence a uma casta rara de ficcionistas: os que acreditam genuinamente no poder da efabulação literária”. Ainda sobre esse otimismo, Jouve (2012), ao discorrer a respeito dos discursos sobre a leitura e o sentido da vida, relembra a tese do crítico literário romeno Thomas Pavel (1941) acerca da origem e evolução do gênero romance. A tese do romeno é a de que

o objeto de atenção do romance é sempre o mesmo: o homem individual apreendido em sua dificuldade de habitar o mundo. A esse respeito, duas tradições se enfrentam ao longo de sua história: a do idealismo, persuadido de que o indivíduo pode dar um sentido a sua vida submetendo-a a um absoluto; a do cetismo, convencido da imperfeição do homem e da inutilidade dos esforços que ele empreende para escapar de sua triste condição (Jouve, 2012, p. 41).

É certo que o romance português aqui analisado encaixa-se na primeira dessas tradições, visto que ali, mesmo em um ambiente totalmente avesso à arte, esta acabará por revelar seu caráter redentor. A própria caracterização do poeta reforça esse ideário. Suas características físicas remontam a um perfil bastante estereotipado de artista, com sua corcunda, suas roupas desmazeladas, seu livro embaixo do braço e sua postura altamente distraída e contemplativa. Não só a aparência, mas também o comportamento do vate é clichê: ingênuo, bondoso, avesso a conflitos e questionador do sistema, característica esta que, como se sabe, está longe de ser um atributo inerente à classe artística: “muitas vezes, infelizmente, vimos pensadores e artistas mostrarem-se indiferentes a escolhas desumanas ou até moralmente cúmplices de ditadores e regimes autoritários” (Ordine, 2016, p. 26). O fato é que o vate de Cruz encarna o que há de mais elevado em termos de representatividade artística, sem contradições, tornando-se um personagem raso, o que suscita a pergunta: isso ocorre por uma construção idealizada do vate ou pode ser justificado pela opressão que este sofre? É possível que não haja uma única resposta para essa questão, mas o que se pode afirmar é que o romance celebra, sem maiores problematizações, o poder redentor da arte, sem jamais dele desconfiar.

Essa aderência à tese de que a arte é panaceia para um mundo quantofrênico, no entanto, mostrar-se-á por vezes cavilosa. Isso pois, embora a distopia instigue o leitor a concluir que houve uma inversão na hierarquia de prioridades ao se eleger o mercado como “farol” de orientação, esse mesmo leitor será igualmente persuadido a acatar argumentos que legitimam uma lógica mercantilista, debate esse aprofundado no capítulo 3.

2.1.2 Representações da arte e do artista na obra *Vamos comprar um poeta*: a glorificação do consumo x a arte como espaço de utopia e contestação

O que seria uma ideia utópica para uma pessoa muitas vezes é um pesadelo inimaginável para outra. Imagine acordar um dia e descobrir que todos os aspectos do seu ser se tornaram sujeitos à compra, que sua vida em si se tornou a melhor experiência de compra.

Jeremy Rifkin, *A era do acesso* (2001)

No livro tema deste trabalho, Afonso Cruz retrata, com humor e espírito crítico, uma sociedade distópica em que a arte e o artista têm suas existências condicionadas à lógica de mercado. Como expõe André Argolo (2020), em sua resenha sobre a obra,

Afonso Cruz nos escreveu de uma sociedade — quanta imaginação! — que busca ser muito precisa em tudo o que faz, em números e medidas principalmente, e que também busca especificar as coisas do mundo pelas marcas comerciais, qualificação que transcende a imprecisão do adjetivo, ao contrário, é muito objetiva, eficaz (Argolo, 2020).

Esse universo quantofrênico é apresentado a partir da perspectiva de uma adolescente. A opção de Cruz pelo narrador em 1ª pessoa traz desdobramentos importantes e implica particularidades merecedoras de comentários. Como bem pontua Andruetto (2012),

Escrever um texto implica, de cara, tomar uma decisão sobre o ponto de vista, e é justamente a escolha de um ângulo de observação que dá a uma série de feitos o caráter de história [...]. A eficácia de uma história se assenta, em boa medida, na proibição, na escolha, no recorte e na renúncia. Optar, então, por um narrador é ao mesmo tempo uma decisão e uma renúncia, aceitação dos limites e das leis do narrar, porque é precisamente a sujeição a uma lei que fará que uma história possa nascer do caos (Andruetto, 2012, p. 147).

A mesma autora lembra que dessa escolha — talvez a mais interessante no processo de escrita, segundo ela — derivam todas as outras. Mais do que simplesmente representar o ponto de vista a partir do qual a história será narrada, a opção por um tipo de narrador imprimirá à narrativa um determinado “tom”, definido como:

o estado íntimo e o grau de subjetividade com o qual quem escreve uma história pretende que o narrador narre o narrado. O tom: estado, sutileza, espiritualidade, que o narrador imprime de modo sutil, quase invisível, como uma chuva de pó sobre o narrado.

O tom está sempre em estreita relação com o narrador escolhido e com o ponto de vista e se manifesta — como tudo em um texto — nas palavras escolhidas e no que elas têm de especial, particular, combinatório (Andruetto, 2012, p. 175).

É por meio da perspectiva de uma jovem garota que a sociedade distópica será pouco a pouco revelada, ou seja: diferentemente do narrador onisciente da 3ª pessoa, que possui, a modelo de um deus, um saber total sobre o mundo que narra, a garota detém um saber e um poder parciais ante os fatos. Ao mesmo tempo, abre-se a possibilidade de ser estabelecida uma conexão mais íntima e emocional entre a narradora e o leitor, graças ao “acesso direto” aos pensamentos, dilemas, dramas e emoções por ela vivenciados:

O olho de quem narra se detém no particular, porque a ficção é o reino do detalhe. É

um olho que dá conta do que olha, sem julgar, sem explicar. Um olho que põe sob a lupa da vida dos outros para dar conta do seu modo de ver e de ser. Quem narra se detém no particular porque na generalização entram a teoria, o dever ser e os preconceitos, e a literatura é, nem mais nem menos, o lugar do que é, e não o do que deveria ser (Andruetto, 2012, p. 100)

É justamente por meio da narração dos detalhes aparentemente banais do cotidiano da adolescente que se pode conhecê-la mais profundamente. É bem verdade que, por vezes, o narrador em 1ª pessoa pode ser alvo de desconfiança, a começar pelo fato de que os recortes que nos apresenta podem velar interesses não compartilhados com o leitor. Na obra de Cruz, isso se verifica bem no capítulo intitulado “Jantar”, quando a protagonista narra a “tradução” dos versos do poeta, sem que se possa acessar a mente deste para confirmar se esse traduzir faz jus ao original.

Por outro lado, a idade precoce da menina torna razoável supor que ela não tem o ardil e o traquejo suficientes para enganar tanto assim o leitor — além de nada indicar na obra que ela assim o queira. Ademais, a perspectiva de uma adolescente — a qual ainda está a apreender o mundo em que vive e, portanto, possivelmente mais propensa à rebeldia de questioná-lo — também permite ao leitor acompanhar com olhos menos viciados e mais questionadores o ambiente apresentado. A predisposição juvenil ao drama ou às hipérboles também acaba por expor de forma mais incisiva as contradições e estranhezas já normalizadas no cotidiano. Por fim, embora, nesse tipo de narração, não se tenha acesso à mente de outros personagens, cria-se um bom vislumbre da sociedade em que a garota vive, graças às constantes referências a conversas e embates que ela trava com os seus, deixando entrever o que move as ações e reações dos sujeitos e o que é repellido ou exaltado naquele universo.

Essa jovem narradora, por um capricho ou uma inquietação (ou ambos), desencadeará o conflito a partir do qual a história se desenvolve. A situação inicial de aparente tranquilidade do núcleo familiar que protagoniza o romance sofrerá seguidos reveses justamente após mais um ato banal naquela sociedade: uma compra, solicitada pela adolescente. O que explicará os estremecimentos é a natureza do “bem” adquirido, muito mais peculiar desta vez: um poeta.

Num universo obcecado pela exatidão, pelos números e pelo consumo, é até estranho que os artistas, cujas identidades são tão afeitas às subjetividades, ainda persistam. Essa sobrevivência, porém, foi parcialmente absorvida pelo sistema, e eles agora se encontram em lojas, como itens de consumo.

Com exceção dos artistas, os personagens da obra não demonstram nenhum pudor na louvação ao consumo, pelo contrário: exaltam sua contribuição para o sistema e preocupam-se quando não podem fazê-lo. Sugere-se, aliás, que mais do que um hábito, consumir virou uma

espécie de obrigação moral do cidadão:

Ficávamos todos em casa, que estávamos num período de poupança, ou aperto de cinto (perdoem-me o termo técnico) e não havia possibilidade de ir gastar dinheiro para a rua, por mais que o desejássemos, e devo confessar que **a nossa necessidade mais elementar de consumo estava ao rubro, havia mais de trinta e duas horas que não consumíamos nada e não contribuíamos para a economia circular livremente**, nem para o crescimento, nem para a prosperidade [...].

A mãe passou a tarde de um lado para o outro, a maior parte do tempo a limpar o pó dos números encadernados da revista *Dinheiro É Felicidade* (Cruz, 2020, p. 34, grifo nosso).

Os personagens, com a permanente preocupação e, acima de tudo, com o sempre fiel “compromisso com o sistema”, encaixam-se bem na definição do chamado “sujeito do desempenho”, o qual está

livre da instância externa de domínio que o obriga a trabalhar ou que poderia explorá-lo. É senhor e soberano de si mesmo. Assim, não está submisso a ninguém ou está submisso apenas a si mesmo. É nisso que ele se distingue do sujeito de obediência. A queda da instância dominadora não leva à liberdade. Ao contrário, faz com que liberdade e coação coincidam. Assim, o sujeito de desempenho se entrega à *liberdade coercitiva* ou à *livre coerção* de maximizar o desempenho (Han, 2024, p. 27-28).

Como bem define o filósofo sul-coreano Byung-Chul Han (2024), a sociedade do desempenho na qual transita esse sujeito é a da autoexploração. O sistema capitalista, eficazmente, alterou a forma com que se lida com a exploração: se antes esta era uma demanda exterior ao indivíduo, hoje ela parte deste, que não precisa mais de uma cobrança externa: é ele mesmo quem se cobra. Quando é incapaz de responder à altura da performance idealizada, o resultado é uma autoagressão no nível psíquico. No universo de Cruz, a autocobrança está quase sempre ligada ao bom desempenho financeiro, que garante o consumo, celebrado como a “devida contribuição” dada ao sistema.

Relevante perceber que essa exaltação vai de encontro à origem do conceito do termo consumo. O economista estadunidense Jeremy Rifkin (2001) oferece uma sucinta, mas esclarecedora retomada histórica acerca das transformações pelas quais a acepção desse vocábulo passou nos últimos séculos:

Precisamos lembrar que o consumo, até o início do século XX, só tinha uma conotação negativa. Consumir significava desperdiçar, saquear, exaurir e depauperar. Na virada do século XIX, a tuberculose era chamada também, nos Estados Unidos, de “consumption” (consumo). A introdução e o uso disseminado de produtos comprados em loja, com nome de marca, e o aumento da propaganda de massa e de campanhas de marketing serviram para glorificar o ato de consumir (Rifkin, 2001, p. 114).

Essa gradual mudança de percepção, segundo Rifkin, explica-se pelo fato de que o

capitalismo soube se reinventar, passando a englobar também valores — defendidos pela classe artística — que condenavam o modo de vida capitalista:

Se o capitalismo mais antigo, orientado para a produção, tivesse reprimido a criatividade, a autorrealização e o desejo de prazer e de atuar, o novo capitalismo voltado para o consumo iria liberar essas necessidades psicológicas limitadas usando as artes para ajudar a criar uma vasta cultura de consumo (Rifkin, 2001, p. 116).

Na década de 20 do século passado, a expressão “cultura do consumo” começa a ser ouvida, e há então um movimento para “encaixar” a arte nessa lógica de mercado:

Os anunciantes surrupiavam os melhores escritores, artistas e intelectuais da época e os incumbiam da tarefa de ligar o significado cultural aos produtos comerciais. A criatividade, a autorrealização, uma noção de comunidade e a elevação espiritual — todas as coisas normalmente buscadas no âmbito cultural — rapidamente podiam ser compradas no mercado, na forma de produtos e serviços atribuídos à cultura. No processo, o valor utilitário de bens e serviços tornou-se tangencial ao seu valor psicológico (Rifkin, 2001, p. 116).

Na década de 60, quando Andy Warhol (1928-1987), um dos principais artistas da Pop Art, escolheu as populares latas de sopa Campbell para divulgar seus trabalhos artísticos, ficou ainda mais evidente como foi possível canalizar a energia psíquica do público, que migrou da esfera cultural para a do mercado comercial: “a arte, que se opunha aos valores de mercado, passou a ser o maior apóstolo e o principal comunicador de seus valores” (Rifkin, 2001, p. 117).

Surge então, como uma tendência capitalista atual, a transição de uma economia industrial para uma economia da experiência, com o consumo de bens prestes a alcançar um ponto de saturação, o que caracteriza o novo desafio enfrentado pelo capitalismo neste século. É aí que esse modelo passa a trabalhar mais fortemente na transição para o capitalismo cultural plenamente desenvolvido, “apropriando não só os significados da vida cultural e das formas artísticas de comunicação que interpretam esses significadores, mas da experiência vivida também” (Rifkin, 2001, p. 117).

Cruz se prova muito atento a todo esse entorno ao criar sua distopia, na qual o consumismo está a tal ponto naturalizado, que vender artistas não causa surpresa ou repulsa. Nesse sentido, o romance incorpora a noção de consumismo proposta por Bauman (2008):

De maneira distinta do *consumo*, que é basicamente uma característica e uma ocupação dos seres humanos como indivíduos, o *consumismo* é um atributo da *sociedade*. Para que uma sociedade adquira esse atributo, a capacidade profundamente individual de querer, desejar e almejar deve ser, tal como a capacidade de trabalho na sociedade de produtores, destacada (“alienada”) dos indivíduos e reciclada/reificada numa força externa que coloca a “sociedade de consumidores” em movimento e a mantém em curso como uma forma específica de convívio humano, enquanto ao

mesmo tempo estabelece parâmetros específicos para as estratégias individuais de vida que são eficazes e manipula as probabilidades de escolha e conduta individuais (Bauman, 2008, p. 34, *itálicos do autor*).

A sociedade ficcional de Cruz não apenas *deseja* consumir: entende ser esse ato, como antes exemplificado, parte de seu papel cidadão, tamanha é essa força externa que move a ação dos personagens. As probabilidades de escolha são, de fato, bastante limitadas, e as condutas individuais foram pulverizadas, tanto é que, à exceção do poeta, todos se comportam de forma padrão e veem o consumismo exacerbado com bons olhos e como parte essencial da engrenagem social.

Tratando da relação entre arte literária e consumismo, o poeta curitibano Paulo Leminski (2014, p. 84) sintetiza: “O acesso aos bens de civilização industrial, a grande aventura existencial da classe média. Talvez só se produza, culturalmente, em resposta a uma grande carência”. Na distopia, já quase não há respostas a esse vazio, mas, timidamente, este ainda se faz revelar. O vate, por mais reprimido que seja, preserva características suficientes para operar uma ampliação nos horizontes de alguns membros da família com a qual passa a conviver.

Para percorrer essa gradativa trajetória de descobertas, vale iniciar pela fatídica cena em que se narra o dia em que pai e filha vão à loja de artistas para escolher um “exemplar”. Curiosamente, todos os “modelos” disponíveis são homens; essa particularidade é ilustrativa de uma das facetas do ambiente distópico: mesmo que a história seja projetada para o futuro, a situação feminina parece ter retrocedido décadas, e são vários os exemplos disso, como mais à frente se verá.

Nesse episódio, percebe-se ainda quão arguta e provocativa é a descrição do processo de compra. De forma cômica, são apresentadas ao leitor as características daquela singular “mercadoria”:

Gostei de um que era ligeiramente marreco, uma escoliose com uma curvatura oblonga.
Trajava um colete de fazenda, setenta e cinco por cento lã, sendo os restantes vinte e cinco nylon, calças de bombazina castanhas, pantone setecentos e trinta e dois, sapatos de couro já muito usados. Fungava e tinha um livro debaixo do braço. **Nenhuma de suas roupas tinha patrocínio de marcas** (Cruz, 2020, p. 14, grifo nosso).

A caracterização do poeta encontra uma evidente correspondência com os atuais sistemas de compra on-line, em que há uma descrição bastante precisa do produto à venda.

Importante perceber ainda uma marca de distinção que diferencia o artista do restante da sociedade: usava roupas sem patrocínio. Na sociedade criada por Cruz, a glorificação do ato de consumir ocupa um espaço de destaque, o que se verifica, entre outras formas, justamente

pela presença maciça dos patrocínios; para onde quer que se olhe, lá estão eles: nos móveis, nos utensílios do dia a dia (como cabos dos talheres e lençóis), nas vestimentas e até mesmo nas pantufas. Cabe aqui ressaltar que, diferentemente das marcas (facilmente observáveis em objetos do cotidiano não ficcional), as quais simplesmente identificam o fabricante de um produto, os patrocínios vão além: são custeios que operam como estratégia de marketing para criar associações positivas entre o consumidor e a empresa patrocinadora. Esse propósito se mostra quase que plenamente alcançado na distopia, pois a adesão e a aceitação da estratégia são praticamente uma unanimidade. Apenas ao artista cabe a singularidade de não carregar essas marcas nos trajes (e é mais um dos motivos pelos quais esse sujeito é desvalorizado, visto que não demonstra preocupação alguma em “fazer a economia circular”). Brincando com o estereótipo de excentricidade dos poetas, Cruz atribui a eles inquietações de natureza bem diversa das exaltadas pelos outros personagens: esses literatos demonstram interesse por trivialidades como a beleza de um pôr do sol ou o voo de uma borboleta.

A cena da compra do poeta avança:

Que os números lhe sejam favoráveis, disse ele.
Crescimento e prosperidade, respondeu o vendedor.
O pai apontou para o poeta que fungava e não tinha patrocínio nas roupas e perguntou se aquele exemplar era subversivo, que é a característica mais temida nos poetas, é o equivalente à agressividade dos cães.
O senhor da loja respondeu:
Está abaixo dos dois por cento. É sempre necessário serem um pouco subversivos ou a qualidade poética baixa demasiado e não gera lucro, ninguém compra, acabam preteridos a bailarinos ou hamsters (Cruz, 2020, p. 15).

O temor demonstrado pelo pai, após ver a ausência de patrocínio nos trajes do vate, reforça a ideia de que este destoa do entorno, o que pode ser um indicativo de rebeldia. O vendedor garante uma baixa porcentagem de subversão, afinal, numa sociedade obediente à preponderância de uma lógica mercantilista, não há espaço para a contestação.

Aproveitando-se de características muito presentes no mundo artístico, como a subversividade e a capacidade de questionar o status quo, Cruz evidencia que esses atributos são vistos como um perigo iminente, tanto que se trata de uma das primeiras preocupações do comprador acerca da “mercadoria” em análise. O vendedor sustenta que algum grau de subversão é necessário, mas a justificativa que usa é curiosa, e o que fica sugerido nas entrelinhas é que há aspectos intrínsecos à produção artística, capazes de resistir em mundos altamente desejosos de um controle total. Subentende-se que o comerciante compreende, pelo menos em partes, a natureza da produção artística, pois um grau zero de subversividade implicaria a queda na qualidade do fazer poético, o que, em última instância, não garantiria o

lucro, preocupação número um dos envolvidos. Além disso, a descrição exata da porcentagem de subversão presente no poeta à venda expõe mais uma vez o quanto aquela sociedade é aficionada por números, mesmo quando se trata de mensurar aspectos difíceis de serem precisados.

A impossibilidade de zerar a taxa de subversividade do poeta é uma forma sutil de lembrar que vilipendiar o que é próprio à arte a descaracterizaria de tal forma que sequer se seria capaz de reconhecê-la. Ao mesmo tempo, o vendedor se esforça em mostrar ao potencial comprador que se trata de uma mercadoria “domesticável”. Nesse ponto, vale observar o que diz Bauman (2008) acerca da venda de mercadorias; o filósofo refere-se a bens materiais, mas sua reflexão se aplica perfeitamente ao poeta à venda na narrativa de Cruz:

Nas lojas, as mercadorias são acompanhadas por respostas para todas as perguntas que seus potenciais compradores poderiam desejar fazer antes de tomarem a decisão de adquiri-las, mas elas próprias se mantêm educadamente silenciosas e não fazem perguntas, muito menos embaraçosas. As mercadorias confessam tudo que há para ser confessado, e ainda mais — sem exigir reciprocidade. Mantêm-se no papel de “objeto” cartesiano — totalmente dóceis, matérias obedientes a serem manejadas, moldadas e colocadas em bom uso pelo onipotente sujeito. Pela simples docilidade, elevam o comprador à categoria de sujeito soberano, incontestado e desobrigado — uma categoria nobre e lisonjeira que reforça o ego (Bauman, 2008, p. 21).

Uma vez já instalado na casa da família, o poeta de fato parecerá, à primeira vista, dócil, pouco falante, obediente. Ocorre que, aos poucos, seus desajustes virão à tona e serão testemunhados pelos membros da sua nova família, o que suscitará um número cada vez maior de desconfortos e desconfianças ante o “objeto” adquirido. Apesar das constantes repressões que sofre, a visão crítica do vate se deixa cada vez mais a entrever:

Parecia um padrão, mas todos os dias se discutia lá em casa.
O pai disse que os indivíduos de outras etnias furtavam muito.
O poeta disse que banqueiros e mercados financeiros é que roubavam. E em quantidades impossíveis de contabilizar.
A frase foi muito ousada, que é que no seu bom senso poderia dizer uma coisa daquelas sem esperar consequências? Eu nunca tinha ouvido nada tão ofensivo e nem tão errado.
O pai mandou-o para o quarto com um grito contido, mas eu reparei no horror que se lhe espelhava no rosto (Espelhava no rosto? Estarei a ficar poética?) (Cruz, 2020, p. 50).

A forma direta com que o poeta critica o mercado financeiro e os donos de banco, sendo o primeiro personagem a não precisar medidas, referindo-se a “quantidades impossíveis de contabilizar”, mostra como os artistas não foram colonizados pelo discurso hegemônico. A acusação, que em tese não deveria causar surpresa, é classificada como “muito ousada” pela

menina, mostrando que essa visão crítica já não tem vez naquele ambiente em que o *modus operandi* da economia só pode ser exaltado, jamais desacreditado. A adolescente ainda alerta para a possibilidade de o falante enfrentar “consequências” ao proferir discursos que vão de encontro aos ideais daquela sociedade.

O poeta obedece à ordem do patriarca e se dirige ao quarto, um espaço de dois metros e meio embaixo da escada. Há, não apenas nessa cena, mas ao longo da obra, uma inegável correspondência entre artistas e bichos de estimação. Embora tenham algumas (poucas) oportunidades de fala, os artistas, na ficção de Cruz, não equivalem a outros seres humanos “normais”, ou seja, os que aceitam sem ressalvas aquele sistema social e contribuem para seu funcionamento. Quando uma crise financeira chega e o comportamento do poeta continua a ser por demais “inconveniente”, a “solução” é similar à simbólica e triste cena de abandono de pets que se testemunha nos dias de hoje:

Na semana seguinte, pusemos o poeta no carro, estava absorto, via-se que não percebia o que se estava a passar. Percorremos uma estrada secundária, M372, durante sete quilómetros, um gasto de dois euros de gasóleo. Parámos debaixo de uma árvore, num jardim, tirámos o poeta do carro e arrancámos. Pelo espelho retrovisor, através de cerca de zero vírgula cinco mililitros de lágrimas, vi-o parado a olhar para nós. Coçou a cabeça, tirou o bloco e rabiscou qualquer coisa. Quarenta segundos depois, mais coisa menos coisa, deixei de o ver (Cruz, 2020, p. 65).

O abandono da “mercadoria” está em consonância com um corpo social que, para se manter consumindo, precisa adotar o descarte como parte do seu processo de operação. Como diz Bauman (2008), “a sociedade de consumidores é impensável sem uma florescente indústria de remoção do lixo. Não se espera dos consumidores que jurem lealdade aos objetos que obtêm com a intenção de consumir” (Bauman, 2008, p. 26). Na distopia, não só inexiste pudor em aceitar essa obsolescência como parte da sociedade do consumo, como há uma louvação a essa prática, o que se comprova no excerto a seguir, em que a narradora revela que um estudo de seu pai já foi referenciado na famigerada revista *Dinheiro É Felicidade*:

O pai apareceu num artigo do fascículo trezentos e oitenta e três, maio de há nove anos, citado por um economista francês, como exemplo de gestor rigoroso, depois de ter trabalhado durante seis meses num projeto de uma empresa alemã de produção de obsolescência universal, um produto industrial pronto a usar em qualquer produto comercial para garantir uma fiável efemeridade (Cruz, 2020, p. 34-35).

Facilmente percebe-se que a preocupação é de ordem material, e não humana. Lidar da melhor forma com a mercadoria é sempre a prioridade, mesmo porque a lida com o humano é muito mais complexa e imprevisível. Paula (2006) observa que esse discurso se legitima por

meio de uma estética da gestão que transforma a produtividade em ideal ético e identitário. Nesse sentido, “as organizações tornam-se laboratórios morais do capitalismo, onde a utilidade é convertida em virtude” (Paula, 2006, p. 99). Essa expansão da racionalidade gerencial ao campo simbólico repercute diretamente sobre o estatuto da arte.

Naturalmente, as repercussões dessa lógica estendem-se ao campo dos relacionamentos. Bauman (2008), ao examinar sites que cobram para auxiliar pessoas em busca de compromissos afetivos, traz uma análise que pode muito bem ser correlacionada aos problemas de interação que surgem no convívio entre o poeta e os membros da família. Diz o filósofo: “Tal como o fetichismo da mercadoria que assombrava a sociedade de produtores, o fetichismo da subjetividade que assombra a sociedade de consumidores se baseia, em última instância, numa ilusão” (Bauman, 2008, p. 24). Esse fetichismo faz com que a compra do serviço que auxilia uma pessoa a encontrar um parceiro seja um processo facilitado, controlado, que prevê riscos e que assegura ao cliente segurança e previsibilidade (tal como afiança o vendedor do poeta na hora da venda). O problema é que, como destaca o polonês, o encontro entre dois seres humanos, mesmo após todas as garantias de contrato, não pode ser controlado nem antecipado:

De maneira distinta da ficção eletronicamente improvisada a partir de uma série de atributos pré-selecionados, a pessoa real é dotada de uma língua para falar e de ouvidos para escutar. Deseja que o parceiro eleito olhe em seus olhos e se disponha a expor seus próprios olhos ao exame do outro, tem emoções esperando para serem despertadas, assim como a capacidade de despertá-las, e uma biografia apenas sua, juntamente com uma personalidade, expectativas e um modelo de felicidade biograficamente moldados: nada que lembre nem de longe o passivo, dócil, submisso e maleável “objeto” cartesiano (Bauman, 2008, p. 24-25).

Por mais submisso que seja — e por maior que seja a vontade de apagar a individualidade do poeta —, sua humanidade não será de todo reprimida, despontando com cada vez mais frequência e causando conflitos não previstos no processo de venda. Essa repressão ao vate, objetificado, sugere ainda outro perigo quanto a um movimento ideológico mais amplo: o apagamento da individualidade, da “aura” do artista. Esta, no pensamento de Walter Benjamin (2014, p. 27), traduz-se como “um estranho tecido fino de espaço e tempo: aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja”. Trata-se, como se vê, de uma definição difícil de ser apreendida — assemelha-se, talvez, à famosa frase de Santo Agostinho sobre o conceito acerca do tempo: “Que é, pois o tempo? Se ninguém me pergunta, eu sei; se quero explicá-lo a quem me pede, não sei⁴”. No dicionário, a definição de aura é: “suposta

⁴ AGOSTINHO, Santo. **Confissões**, Livro XI, capítulo XIV, parágrafo 17.

emanação fluídica que se crê emanar e ser parte essencial de um ser vivo⁵”, mas justamente por se tratar de um conceito complexo — mais intuitivo que objetivo —, é que, na ficção, mais difícil será comercializá-la, de forma que nasce a “necessidade” de extirpá-la naquele universo quantofrênico. Trata-se de um mundo em que o consumo passa a ter uma centralidade tamanha que se confunde com a própria personalidade do ser, daí a estranheza que se tem em relação ao poeta, cuja personalidade não foi absorvida pelo meio.

Ainda assim, como bem identifica Menezes (2021), por mais que os artistas da obra de Cruz tenham perdido seus locais de ação e por mais que tenham sido reduzidos a produtos,

é através da autenticidade de cada representante da arte, da sua singularidade e trabalho de plasmação que o objeto artístico reluz nesse universo imerso pelas trevas do capital. Desta forma, a figura do poeta é aquela que traz em si mesma a representação da possibilidade da aura em meio a tanta reproduzibilidade técnica e na indiferença dos meios de produção para com a subjetividade do sujeito (Menezes, 2021, p. 132).

O enredo de Cruz ainda ilustra uma previsão sobre o valor da arte anunciado por Benjamin (2014) quando este trata sobre o deslocamento qualitativo que adveio da cada vez maior oferta de obras de arte, à medida que mais métodos de reprodução técnica se desenvolveram. De acordo com o filósofo:

Assim como no tempo primevo, a obra de arte, por meio do peso absoluto depositado sobre seu valor de culto, tornou-se, em primeira linha, um instrumento da magia, que, de certa forma, somente mais tarde foi reconhecido como obra de arte. Do mesmo modo, hoje, por meio do peso absoluto depositado sobre o seu valor de exposição, a obra de arte torna-se uma figuração com funções totalmente novas, entre as quais se destaca aquela de que temos consciência, a função artística, que no futuro possivelmente será reconhecida como secundária (Benjamin, 2014, p. 39).

O vatr, no livro do escritor português, é um bem em exposição; sua função artística está certamente em posição secundária, e prova disso são os diversos e controversos debates que questionam a utilidade da presença — e mesmo da existência — desse artista, sem contar a recorrência com que a protagonista recebe a alcunha de “inutilista” por ter querido comprá-lo. Também debatendo sobre a transformação das visões e da valoração da função artística, Girelli (2019) reafirma que a transição para a sociedade capitalista fez com que a produção cultural fosse direcionada ao mercado e, com isso, os artistas tornaram-se profissionais contratados que direcionavam suas obras ao público pagante. Esse processo de transformação

⁵ AURA. In: DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/aura>. Acesso em: 5 mai. 2025.

da arte em mercadoria para fins de lucro é parte do fenômeno de mercantilização da cultura, no qual o valor cultural fica, de fato, em segundo plano em relação ao valor econômico, muitas vezes afetando sua autenticidade e significado original (Girelli, 2019). O interesse e a disposição do público para o consumo passam a exercer pressão sobre a produção artística. Vale então refletir acerca de como essa pressão também se volta aos consumidores, os quais, de forma mais ou menos sutil, são igualmente compelidos a consumir determinados produtos artísticos e não outros. Isso é ainda mais delicado quando se trata do público adolescente.

Hall (2006) explica que as crianças e adolescentes são os mais suscetíveis às influências presentes na sociedade — pois ainda estão em processo de formação de suas identidades —, e logo passam a exercer papel ativo na sociedade de consumo como clientes, opinando e exigindo (Hall, 2006), o que reforça a importância de levar esse debate para os mais jovens. Na distopia de Cruz, é relevante perceber como a totalidade dos colegas da narradora repudiam o poeta. É, aliás, na escola — último local em que, teoricamente, a valorização da poesia morreria — o ambiente onde o poeta mais sofrerá repreensões e até agressões físicas:

Quando vinha da escola, ao final da tarde, uns miúdos atiravam pedras ao poeta, que estava na rua a escrevinhar no seu caderno as inutilidades próprias da sua natureza.

Por Mamon, gritei, e corri para o proteger. Ele, ao sentir uma pedra a colidir com uma costela flutuante do lado esquerdo do tronco, parou a olhar para a agressividade dos rapazes. Os olhos tremiam-lhe. Uma pedra bateu-me na perna e comecei a gritar e a chorar de dor e raiva. Que lucro tirariam aqueles imbecis de um ato como esse? Dei a mão ao poeta e puxei para que corresse e me acompanhasse desenfreadamente pela rua abaixo, para longe daqueles rapazes de baixa cotação (Cruz, 2020, p. 53).

Essa representação do artista como entidade sem poder de ação e em grande medida despersonalizada não é apenas uma construção narrativa, mas um artifício discursivo que revela os modos pelos quais a linguagem, atravessada por ideologias, produz e naturaliza determinadas formas de existência. Por mais que o poeta por vezes verbalize seus pensamentos, após ser repreendido não se rebela, sempre seguindo o comando de seus compradores (especialmente o pai) de recolher-se ao quarto. Ali se leva às últimas consequências uma aversão detectada por Leminski (2014, p. 69) já nos anos 80 — “Neste mundo sordidamente mercantil que nos foi dado viver, temos um pavor instintivo de todas as coisas intransitivas”.

No universo ficcional de Cruz, há um constante trabalho para extirpar as facetas misteriosas e subjetivas da existência. O discurso dominante acaba então por reorganizar os sentidos sociais e culturais, negando a autenticidade dos artistas e esvaziando sua historicidade. É justamente nessa articulação entre linguagem, poder e ideologia que se fundamenta a Análise de Discurso, mobilizada neste trabalho como ferramenta metodológica para desvelar os efeitos

de sentido presentes na obra literária analisada.

Como professora do Ensino Fundamental 2 e Ensino Médio, sempre chamou a atenção da autora deste estudo o fascínio que o consumo exerce sobre o público adolescente, e ainda mais o quanto esse interesse e alcance foram intensificados com a disseminação dos aparelhos celulares. Sobre esses novos “arquétipos humanos” pertencentes à geração hiperconectada, Rifkin já alerta que eles “comparam a soberania do consumidor à democracia”, além de acharem que “o mundo é um palco e suas próprias vidas são uma série de performances” (Rifkin, 2001, p. 155). Esse é mais um dos pontos a se destacar no livro de Cruz, o qual coloca em xeque essa lógica.

Reforça-se então, mais uma vez, a proficuidade em levar essa discussão ao público jovem, já que, como bem destacam Veiga (2005) e Hall (2006), o consumismo não se restringe a comprar coisas ou aos bens materiais; ele torna-se, cada vez mais, parte central na vida, muitas vezes ultrapassando as necessidades básicas e se tornando meio de construção de identidade, status e poder (Veiga, 2005) — e vale destacar como a questão identitária é fulcral para os adolescentes. Essa centralidade caracteriza a sociedade de consumo, que busca incessantemente a satisfação imediata de desejos individuais por meio da abundante oferta de produtos e serviços, em um hiperconsumo que influencia diretamente os estilos de vida (Lipovetsky, 2006). Dessa maneira, há uma reconfiguração das relações humanas em torno dos consumidores e do objeto de consumo, o que afeta a identidade e as relações sociais, moldadas e definidas pelo consumismo (Bauman, 2008). Nesse sentido, a distopia de Cruz, ao expor um mundo rendido, oferece a reflexão sobre um caminho alternativo. Como assevera Menezes (2021):

Dentre as possibilidades existentes em relação à manifestação artística, é por meio da poesia, que, por sua vez, tem como veículo de transmissão a figura do poeta, que a cultura e a Arte resistem, persistem e subvertem os valores impostos pela lógica, pela técnica, pelo capital. Neste texto, o leitor encontra-se diante de um verdadeiro documento de cultura que não esconde a sua força e nem o poder transformador que detém, mesmo integrado a um mundo de barbárie (Menezes, 2021. p. 139).

Como bem lembra Ordine (2016, p. 21): “exatamente nos momentos em que a barbárie ganha espaço, a fúria do fanatismo se volta não somente contra os seres humanos, mas também contra bibliotecas e obras de arte, contra monumentos e grandes obras-mestras da humanidade”. A “sociedade do desempenho” criada por Cruz vive num universo fanático por lucro, hostil à arte e artistas, porém, mesmo nesse terreno árido, o autor português fará despontar o poder de resistência da arte. Sobre esse poder, Bauman (2008) demonstra uma visão também otimista quanto a uma certa limitação que tem a força do consumismo:

Há limites até onde se pode estender a “soberania do consumidor” prometida pela sociedade dos consumidores — limites intransponíveis —, e de cada encontro entre seres humanos esses limites tendem a emergir fortalecidos, apesar (ou por causa) das pressões para retrai-los. O fetichismo da subjetividade, tal como, antes dele, o fetichismo da mercadoria, baseia-se numa mentira, e assim é pela mesma razão de seu predecessor — ainda que as duas variedades de fetichismo centralizem duas operações encobertas em lados opostos da dialética sujeito-objeto entranhada na condição existencial humana. Ambas as variações tropeçam e caem diante do mesmo obstáculo: a teimosia do sujeito humano, que resiste bravamente às repetidas tentativas de objetificá-lo (Bauman, 2008, p. 25).

O que ocorre no livro de Cruz é precisamente isso: mesmo que sejam muitos os revezes, as (de início infrutíferas) trocas entre os conhecimentos do poeta e os da família acabam por humanizar, em maior ou menor medida, a todos. A grande beleza em *Vamos comprar um poeta* reside justamente no movimento gradual de revalorização simbólica da arte, que, mesmo em um ambiente hostil à sensibilidade e à subjetividade, permite o florescimento de novas formas de percepção e afeto. Esse movimento é acompanhado pelos discursos, que vão sendo transformados, o que estudaremos mais a fundo por meio da Análise de Discurso no capítulo 3.

O valor de culto — conforme referenciado por Benjamin (2014) —, outrora eclipsado, passa a rivalizar com o valor de exposição, e a linguagem acompanha essa trajetória, ressurgindo como potência transformadora, capaz de ressignificar, ao menos em partes, relações e subjetividades. No entanto, esse processo só se torna possível porque a obra inicia evidenciando, de forma crítica, a desfiguração do artista: um ser sem nome, sem estilo, sem função reconhecida — reduzido à condição de objeto de consumo.

2.2 A ARTE E O ARTISTA NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA

2.2.1 O papel da arte como expressão e contestação social

A arte é um antidestino.
André Malraux (1901-1976)

Esta seção tem como objetivo discutir a arte enquanto expressão estética e instrumento de contestação social, com base em aportes filosóficos e críticos que serão primordiais para as análises discutidas nos capítulos seguintes.

No imaginário ocidental, o entendimento comum sobre o conceito de arte e sobre o papel social do artista é complexo, uma vez que incorpora ideias contraditórias, com raízes em épocas distintas e associadas a diferentes visões de mundo.

De qualquer forma, não se pode ignorar, como destaca Ernst Fischer (1977), que embora seja banalizado como natural, está-se diante de um fenômeno, na realidade, surpreendente: milhões de pessoas leem livros, assistem a filmes e peças teatrais, ouvem música. O que explicaria esse movimento? Ou, nas palavras de Fischer:

Por que reagimos em face dessas “irrealidades” como se elas fossem a realidade intensificada? [...] Por que esse desejo de completar nossa vida incompleta através de outras figuras e formas? [...] Se fosse da natureza do homem o não ser ele mais do que um indivíduo, tal desejo seria absurdo e incompreensível, porque então como indivíduo ele já seria um todo pleno, já seria tudo o que era capaz de ser. O desejo do homem de se desenvolver e completar indica que ele é mais do que um indivíduo. Sente que só pode atingir a plenitude se se apoderar das experiências alheias que potencialmente lhe concernem, que poderiam ser dele. E o que um homem sente como potencialmente seu inclui tudo aquilo de que a humanidade, como um todo, é capaz. A arte é o meio indispensável para essa união do indivíduo com o todo; reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e ideias (Fischer, 1977, p. 12-13).

A reflexão do filósofo revela o quão intrinsecamente humana é essa faceta da existência e o quanto ela se volta na direção de um outro (e, portanto, carrega também um caráter humanizante); ainda assim, a sua constante presença no cotidiano não se traduz num consenso quanto à sua importância e quanto ao valor que se dá à figura do artista.

Na contemporaneidade, circulam diferentes representações sociais do artista, entre as quais se destacam, de forma recorrente, duas imagens contrastantes: uma romantizada, que o enaltece como figura excepcional, sensível e inconformista — herdeira do ideal moderno de gênio criador; outra estereotipada, que o associa à excentricidade, à boemia e à marginalidade, também compreendida como efeito ideológico da autonomização do campo artístico nas sociedades modernas (Eagleton, 1993). Contudo, essas representações coexistem com outras igualmente relevantes, como a do artista-empREENDEDOR na economia criativa (Reckwitz, 2020) e a do ativista⁶ engajado politicamente (Duarte, 2020). Essa pluralidade revela como o imaginário sobre o artista é multifacetado, disputado e historicamente situado.

Considerando, então, que diferentes culturas e épocas apresentam conceitos múltiplos e por vezes incompatíveis, fica evidente a dificuldade em circunscrever o que seja “arte”; enquanto muitos a consideram como um tesouro simbólico que enriquece a sociedade e a eleva espiritualmente, outros a veem como algo supérfluo e distante da realidade prática, relegado a um papel secundário diante das urgências do trabalho e do sustento. Esse mesmo impasse se dá quanto à definição da figura do artista, discussão que não se limita à questão da individualidade; estende-se a aspectos mais profundos, como o valor cultural e a relevância social da produção

⁶ Trata-se de um neologismo criado a partir do entendimento de que o ativismo é condição intrínseca ao artista.

artística (Canclini, 2011).

De todo modo, a busca por essa conceituação acompanha a história humana desde os primeiros pensadores, sem que se tenha chegado a uma resposta definitiva. Nessa seara, vale destacar o que diz Jouve (2012, p. 14): “Existem diversos teóricos para quem não é possível nem desejável definir a arte”, de tal forma que, se não existem propriedades definidoras da arte, “o único modo pertinente de enfrentar a questão é a abordagem histórica. Podemos indagar o que se entendeu, na origem, com a palavra ‘arte’, como e por que o sentido da palavra tem evoluído e de que sentido (ou sentidos) ela se reveste para nós hoje em dia” (Jouve, 2012, p. 15). Para esse estudioso, portanto, o peso da contemporaneidade é sempre decisivo quando se trata de pensar a arte, esta que, aliás, é sempre determinada pelas condições sociais e históricas em que se dão essas discussões. Pelo menos é essa a contribuição da abordagem analítica, a qual, ainda que não torne obrigatoriamente “caduca” a hipótese antropológica,

de certo modo, põe fim ao debate: não existe definição universal da arte; existe simplesmente o que uma época, um grupo cultural ou um indivíduo infundem, em dado momento, nesse termo. Se o historiador ou o sociólogo podem se interessar pelos sentidos antigos da palavra, o teórico pode perfeitamente se limitar àquilo que o termo designa na época em que ele escreve (Jouve, 2012, p. 19).

Assumidas as premissas dessa abordagem, a pergunta “o que é arte?” deveria ser substituída por outra, qual seja: “o que se entende por arte hoje?”. Assim, propõe-se substituir a reflexão *sobre o mundo* por uma investigação quanto às *maneiras como o pensamos*, ou seja, sobre como falamos dele (Jouve, 2012). Nesse sentido, a obra literária é mais uma valiosa fonte de análise acerca do imaginário que se cria sobre um tema num determinado momento histórico, e é por isso que a investigação das dinâmicas sociais atuais que cercam a arte e o artista é útil para aprofundar a análise do livro em estudo.

Marilena Chauí (2000) demonstra ter um entendimento similar quanto ao peso da história na busca por definições, propondo um retorno etimológico e filosófico do termo. Ao trabalhar a correlação entre arte e técnica, diz ela:

A palavra *arte* vem do latim *ars* e corresponde ao termo grego *techne*, técnica, significando: o que é ordenado ou toda espécie de atividade humana submetida a regras. Em sentido lato, significa habilidade, destreza, agilidade. Em sentido estrito, instrumento, ofício, ciência. Seu campo semântico se define por oposição ao **acaso**, ao **espontâneo** e ao **natural**. Por isso, em seu sentido mais geral, arte é um conjunto de regras para dirigir uma atividade humana qualquer (Chauí, 2000, p. 317, grifo da autora).

A definição trazida por Chauí é abrangente, mas envolve uma concepção que poucos

renegariam: a arte implica um movimento humano voluntário e consciente em determinada direção. E com qual finalidade? Talvez ainda maior do que o interesse em definir esse conceito seja determinar o seu fim. Chauí (2000) reúne algumas das principais respostas que estudiosos trouxeram a essa questão, ressaltando que duas foram as concepções predominantes: a pedagógica e a expressiva. Para os gregos, essas duas dimensões eram intrínsecas, por entenderem que qualquer criação do homem era arte, não havendo distinção entre a arte mecânica (aquela que almeja ter uma utilidade prática ao homem) e a arte estética (aquela cujo fim é o belo). Já Aristóteles, em *Poética*, defendia o papel pedagógico da arte, ao atribuir a ela a função catártica — a purificação das emoções pela experiência estética.

Esse cunho pedagógico foi preservado durante o Renascimento e o Classicismo, quando o conceito de belo — entendido como valor capaz de definir a verdade e contribuir para o bem — passa a ser visto como imperioso; por essa via, autor e leitor eram convocados a aprender a partir da experiência do real (Todorov, 2023). Kant, por sua vez, preserva a função pedagógica da arte, mas a reinterpreta sob o signo do sublime: a arte educa não por transmitir doutrina, mas por suscitar a elevação moral do espírito diante daquilo que o excede. O pensamento estético da esquerda retoma esse fio pedagógico, atribuindo às artes a tarefa da crítica social e política voltada à transformação das comunidades — função que o Romantismo já havia esboçado:

Foi durante o período romântico dos séculos XVIII e XIX que os artistas passaram a ser associados a valores de oposição. Eles expressaram os sentimentos e desejos que foram reprimidos pela filosofia do Iluminismo e pelas demandas impostas pelo mercado industrial. Em um mundo organizado em torno da eficiência, utilidade, objetividade e imparcialidade, e fixado nos valores materiais e no acúmulo de propriedades, os artistas comunicaram o outro lado da experiência humana — o lado ansioso para romper com as restrições de um modo industrial de vida (Rifkin, 2001, p. 115).

Foi também nos séculos XVIII e XIX que a concepção da arte como tendo uma função expressiva passa a ganhar força. Mais e mais teóricos aderem à ideia de que a arte objetiva a expressão, “transformando num fim aquilo que para as outras atividades humanas é um meio” (Chauí, 2000, p. 325). Negando as funções pedagógicas da produção artística, essa nova percepção surge também impulsionada pelo gradativo enfraquecimento da crença em um ser supremo:

Essa interpretação da ideia do belo, imposta a partir do século XVIII, é em si mesmo uma laicização da ideia de divindade [...]. Não é mais o criador que, em sua liberdade, se aproxima de Deus; é a obra em sua perfeição. Resultado dessas mutações: nos séculos XII e XVIII, a contemplação estética, o juízo

de gosto e o sentido do belo serão instituídos como entidades autônomas (Todorov, 2023, p. 48-49).

Ainda segundo Todorov (2023),

O que há de revolucionário nessa abordagem é que ela conduz ao abandono da perspectiva do criador para adotar a do receptor, que, por sua vez, só tem um único interesse: contemplar belos objetos [...]. A hierarquia entre sentido e beleza se inverte: o que era desejável (a qualidade da execução) torna-se necessário; o que era necessário (a referência teológica ou mitológica) passa a ser meramente facultativo (Todorov, 2023, p. 50-51).

Com a mudança da perspectiva da produção para a da recepção, “aumentamos a distância que separa a obra do mundo do qual fala e sobre o qual age, já que se quer percebê-la a partir de então em si mesma e por si mesma” (Todorov, 2023, p. 53). O artista se torna a encarnação do indivíduo livre, e sua obra igualmente se emancipa, afinal, como bem lembra o crítico búlgaro, o espírito das Luzes é justamente o da autonomia do indivíduo. Passado esse primeiro momento de emancipação e mesmo com a instauração desse “regime do belo”, Todorov (2023) ressalta que não houve um desejo de cortar relações com o mundo, tampouco que a arte se tornou estranha à verdade e ao bem. Nesse sentido,

A estética romântica imposta a partir do início do século XIX não introduz qualquer ruptura notável. Aos olhos dos primeiros românticos — sempre próximos de Germaine de Stael e de Constant: os irmãos Schlegel, Schelling, Novalis —, a arte continua a ser um conhecimento do mundo. Se novidade há, essa está no juízo de valor que eles atribuem aos diferentes modos de conhecimento. Aquele que se ascende através da arte parece-lhes superior ao da ciência: por renunciar aos procedimentos comuns da razão e tomar o caminho do êxtase, esse conhecimento dá assim acesso a uma segunda realidade, proibida aos sentidos e ao intelecto, mais essencial ou mais profunda do que a primeira (Todorov, 2023, p. 62).

Entretanto, o crítico relembra que, a partir do Iluminismo, cresce vertiginosamente o prestígio da ciência, o que enfraquece muitas das reivindicações românticas, inclusive quanto aos status da autonomia artística, o que será aprofundado na próxima seção.

Quanto ao entendimento de que a arte continua a estabelecer relação direta com o mundo, Todorov (2023) assevera que os pensadores daquela época permanecem adeptos à interpretação platônica, qual seja:

O belo material não é senão a mais superficial manifestação da beleza, que, por sua vez, se refere à beleza das almas e daí à beleza absoluta e eterna, que tanto engloba as práticas humanas cotidianas — ou seja, a moral — quanto a busca pelo conhecimento — ou seja, a verdade [...] (Todorov, 2023, p. 54).

Especificamente sobre a arte poética, diz Todorov (2023, p. 45): “dentro do que com bastante acerto chamamos de teoria clássica da poesia, a relação com o mundo exterior é afirmada com grande força” (Todorov, 2023, p. 45). E complementa:

O processo de percepção e a ação dos sentidos não esgotam a experiência dita estética, e menos ainda porque a arte considerada habitualmente como exemplar, a poesia, não é em sua essência relativa à visão nem à audição, mas exige a mobilização do espírito: a beleza da poesia sustenta-se em seu sentido e não pode ser separada de sua verdade (Todorov, 2023, p. 54).

Conclusão similar é apresentada por Chauí (2000), a qual sublinha que, mesmo quando a função expressiva predomina, ainda assim a arte não tem uma finalidade nula ou aleatória: por mais que transfigure a realidade, ela é capaz de abrir os olhos de uma sociedade quanto ao seu entorno e sua condição:

Como expressão, as artes transfiguram a realidade para que tenhamos acesso verdadeiro a ela. Desequilibra o instituído e o estabelecido, descentra formas e palavras, retirando-as do contexto costumeiro para fazer-nos conhecê-las numa outra dimensão, instituinte ou criadora. A arte inventa um mundo de cores, formas, volumes, massas, sons, gestos texturas, ritmos, palavras, para nos dar a conhecer nosso próprio mundo (Chauí, 2000, p. 325).

Concomitante a isso, à proporção que o capitalismo ganhava força, a distinção entre as artes da utilidade e as artes da beleza se acentuava, o que acabou por acarretar:

uma separação entre técnica (o útil) e arte (o belo), levando à imagem da arte como ação individual espontânea, vinda da sensibilidade e da fantasia do artista como **gênio criador**. Enquanto o técnico é visto como aplicador de regras e receitas vindas da tradição ou da ciência, o artista é visto como dotado de **inspiração**, entendida como uma espécie de iluminação interior e espiritual misteriosa, que leva o gênio a criar a obra (Chauí, 2000, p. 318, grifos da autora).

Uma ruptura que será de fato decisiva ocorrerá, segundo Todorov (2023), somente a partir do começo do século XX, em parte resultante do impacto das teses radicais de Friedrich Nietzsche (1844-1900), que questionam a interpretação dos fatos e a própria existência da verdade: “A partir desse momento, não apenas a pretensão da literatura ao conhecimento deixa de ser legítima, mas também os discursos da filosofia e da ciência se veem marcados pela mesma suspeita” (Todorov, 2003, p. 66). Esse rompimento atinge o mundo da arte como um todo, e é representado pelos movimentos de vanguarda que pregam o esquecimento do mundo material e a obediência às próprias leis criadas pelos artistas.

As tragédias e carnificinas das duas grandes guerras, porém, vêm a abalar essa

desconexão, trazendo duas reverberações centrais: nos regimes totalitários, a ideia de uma arte a serviço da construção de uma sociedade totalmente nova, em que a autonomia artística urge estar profundamente conectada com a realidade circundante, instruindo muito mais do que agradando. Por outro lado, em locais onde reinava a liberdade de expressão, a autonomia do indivíduo é celebrada como inegociável, e, tal como assumido pelos formalistas russos, pregava-se o pressuposto de que “a arte e a literatura não mantêm nenhuma ligação significativa com o mundo” (Todorov, 2023, p. 69-70). Complementa:

Tudo se passa como se a recusa em ver a arte e a literatura subjugadas à ideologia acarretasse necessariamente a ruptura definitiva entre a literatura e o pensamento; como se a rejeição das teorias marxistas do “reflexo” exigisse o desaparecimento de toda relação entre a obra e o mundo (Todorov, 2023, p. 70).

Mais especificamente no mundo das letras, dali em diante,

cava-se um abismo entre a literatura de massa, produção popular em conexão direta com a vida cotidiana de seus leitores, e a literatura de elite, lida pelos profissionais — críticos, professores e escritores — que se interessam somente pelas proezas técnicas de seus criadores. De um lado, o sucesso comercial; de outro, as qualidades puramente artísticas. Tudo se passa como se a incompatibilidade entre as duas fosse evidente por si só, a ponto de a acolhida favorável reservada a um livro por um grande número de leitores tornar-se o sinal de seu fracasso no plano da arte, o que provoca o desprezo ou o silêncio da crítica. Parece findar-se a época em que a literatura sabia encarnar um equilíbrio sutil entre a representação do mundo comum e a perfeição da construção romanesca (Todorov, 2023, p. 67).

Hoje, essas concepções permanecem vivas, em diálogo ou atrito — “Ei-nos de volta ao presente. As sociedades ocidentais do fim do século XX e início do século XXI se caracterizam pela coexistência mais ou menos pacífica de ideologias diferentes, e logo também de concepções concorrentes da arte” (Todorov, 2023, p. 70-71). Se se pode falar em algum consenso, prevalece, segundo Chauí (2000), o entendimento de que as artes, desde seu surgimento, foram inseparáveis da ciência e da técnica, embora inexista uma unanimidade quanto ao lugar que elas ocupam — ou devam ocupar — na sociedade. A filósofa também destaca que, embora a arte não perca seu vínculo com a ideia de beleza, ela está agora subordinada a um outro valor: a verdade. “As artes não pretendem imitar a realidade, nem pretendem ser ilusões sobre a realidade, mas exprimir por meios artísticos a própria realidade” (Chauí, 2000, p. 318).

A despeito das divergências, na sociedade atual, do capitalismo neoliberal (Lyotard, 2018), corporativista ou pós-fordista (Harvey, 1993), caracterizada pela alienação no ambiente de trabalho, é detectável uma tendência ao fortalecimento da percepção de que a arte representa

uma contraposição, fornecendo um espaço onde a liberdade e a criatividade podem florescer. Gombrich (2008) reforça essa ideia em sua mais emblemática obra — *A história da arte* —, ao apresentar, no capítulo final, uma reflexão acerca da função da arte na contemporaneidade, com o tão frenético crescimento da tecnologia. Mostrando como o tempo pode ser cíclico, somos remetidos aos anseios dos românticos ante um mundo naquele momento cada vez mais industrial, que agora é cada vez mais tecnológico:

A arte não só quer acompanhar a marcha da ciência e da tecnologia, mas também pretende fornecer um escape em relação a esses monstros. Por essa razão, como vimos, os artistas passaram a furtar-se ao que é racional e mecânico, e tantos deles abraçaram alguma fé mística que enfatiza o valor da espontaneidade e da individualidade. Certamente, é fácil entender como as pessoas podem sentir-se ameaçadas pela mecanização e a automação, pela superorganização e padronização de suas vidas, e o insípido conformismo que tudo isso implica (Gombrich, 2008, p. 613).

Embora a observação de Gombrich reflita uma preocupação legítima com os efeitos desumanizantes da modernidade técnica, é importante reconhecer que as reações à tecnologia no campo artístico são múltiplas. Ao lado do impulso romântico de fuga da racionalidade, muitos artistas têm incorporado criticamente os recursos técnicos como forma de resistência ou experimentação estética. Correntes como a arte digital, a arte generativa e até mesmo movimentos do pós-modernismo (como o *pop art* ou o *glitch art*) demonstram que nem sempre o maquinismo é encarado como ameaça, e sim como possibilidade criativa. À vista disso, a afirmação de Gombrich, ainda que relevante, não esgota a complexidade da relação entre arte e tecnologia.

Ademais, há de se lembrar que a predominância das abordagens estetizadas na política e a crescente influência do capital financeiro exercem impacto avassalador sobre todas as manifestações culturais (Harvey, 1993). É por isso que analisar o atual contexto capitalista é indispensável para pensar a relação que a sociedade hoje estabelece com a prática artística.

Ante esse mar de possibilidades de se lidar com o mundo das artes, a narrativa de Cruz foca nos antagonismos que rondam as discussões sobre a utilidade da arte, aflorados a partir do momento em que valores mercadológicos passam a exercer pressão sobre a produção artística. Desse modo, o romance põe em evidência uma das dimensões do pensamento pós-moderno conforme retratado por Harvey (1993, p. 64), ao sugerir que “o pós-modernismo não assinala senão uma extensão lógica do poder do mercado a toda gama da produção cultural”. Nesse contexto, como afirma Cupani (2001, p. 162), “sob o código técnico do capitalismo, a eficiência tem como mais importante medida o proveito que se realiza na venda de mercadorias”.

O “proveito” que se tira do artista numa sociedade que ser quer acima de tudo lucrativa é justamente o apontado por Cupani. O conflito do qual parte o romance de Cruz é “resolvido” de forma não espontânea, já que a chegada do poeta não se dá por um convite amistoso, mas, bem aos moldes daquele universo, é fruto de uma transação comercial. Vale então analisar a cena em que a narradora traz à mesa a ideia da compra do artista:

Gostava de ter um poeta. Podemos comprar um?
[...]
Por que não um artista?
A mãe disse:
Nem pensar, fazem muita porcaria, a senhora 5638,2 tem um e despende três a quatro horas por dia a limpar a sujidade que ele faz com as tintas naqueles objetos brancos (Cruz, 2020, p. 12).

Nesse diálogo, presente logo no início do livro, o pai levanta a possibilidade de adquirir um artista e a opção é rejeitada pela mãe, que utiliza um argumento de ordem bem prática. A escolha por comprar um poeta em vez de um artista visual reflete uma hierarquia de "utilidade" dentro da própria arte. Os poetas são vistos como menos disruptivos, mais fáceis de controlar e menos propensos a criar desordem física. Essa visão utilitarista é uma crítica direta ao modo como o capitalismo valoriza apenas o que pode ser quantificado e comercializado, desprezando o valor intrínseco e subjetivo da arte, fato esse já previsto por Rifkin (2001):

A venda da cultura na forma de mais atividade humana paga está levando rapidamente a um mundo em que tipos pecuniários de relações humanas estão substituindo as tradicionais relações sociais. Imagine um mundo em que praticamente toda atividade fora dos limites das relações familiares seja experiência paga, um mundo em que as tradicionais obrigações e expectativas recíprocas — mediadas por sentimentos de fé, compreensão e solidariedade — são substituídas por relações contratuais na forma de associações, assinaturas, taxas de admissão, adiantamento e tarifas pagas (Rifkin, 2001, p. 8).

O economista alerta para o fato de que a sociedade do consumo pode levar a uma realidade em que todas as relações “fora dos limites das relações familiares” serão pagas. O que Cruz trouxe em seu enredo foi um mundo em que as relações pecuniárias invadiram inclusive o ambiente doméstico. Esse perigo não foi ignorado por Rifkin (2001), quando adverte que:

A produção cultural representa o estágio final do estilo de vida capitalista, cuja missão essencial tem sido trazer cada vez mais atividade humana para a arena comercial. A progressão das prioridades econômicas da manufatura de bens para fornecer serviços básicos para a transformação das relações humanas em commodities e, finalmente, para a venda de acesso a experiências culturais é um testemunho para a determinação decisiva da esfera comercial para transformar todas as relações em econômicas (Rifkin, 2001, p.7).

É importante ressaltar que, no romance em análise, essa invasão da esfera econômica a todos os âmbitos da vida é amplamente aceita pelos membros daquela sociedade. Não há embates quanto à ideia de que o sujeito deve trabalhar incessante e incontestavelmente em prol do sistema, nem quanto à inutilidade da arte (pelo menos não até a chegada do poeta). Essa ausência de negatividade e essa unanimidade de apenas celebrar o sistema em que se vive permitem uma aproximação com a ideia defendida por Han (2024): a de que a enfermidade de hoje é neuronal, derivada não da negatividade, mas do excesso de positividade. Diferentemente da anterior sociedade de “enfermidade viral”, que identificava um inimigo, gerando visíveis conflitos, na sociedade de “enfermidade neuronal” os conflitos são praticamente invisíveis, mas isso não significa dizer que essa sociedade esteja imune à violência; na verdade, esta é apenas de outra natureza:

A violência da positividade não pressupõe nenhuma inimizade. Desenvolve-se precisamente numa sociedade permissiva e pacificada. Por isso ela é mais invisível que uma violência viral [...]. A violência neuronal não parte mais de uma negatividade estranha ao sistema. É antes uma violência *sistêmica*, isto é, uma violência imanente ao sistema (Han, 2024, p. 19-20).

Na distopia, os embates só começam a surgir quando a narradora passa a ter novas percepções advindas do convívio com o vate. O meio, no entanto, continua a compartilhar a mesma visão. A mãe, mesmo quando oprimida pelo marido, permanece sustentando uma ideia positiva da condição em que está, e atribui inicialmente as inquietações da filha a uma cegueira frente à “experiência dos mais velhos”:

A mãe estava muito mais velha, olheiras e ar cansado, a pele gasta, a pantufa do pé direito com um buraco de dois centímetros de diâmetro, buraco que retira do patrocínio três letras da palavra “lâmpada”, ficando apenas a ler-se “pada”. Confrontei-a com a situação da autoridade exercida pelo pai, que me parecia fora dos limites.

Ainda és muito nova, não sabes quanto são dois mais dois.
O pai é uma subtração para os outros.
É um cidadão de grande inteligência, diria mesmo um lucrativo!
Não é o que dizem as estatísticas.
Quais estatísticas?
As da fábrica. As pessoas não o acham lucrativo.
Bom, pode não ser, mas é uma pessoa financeira.
Não concordo.

Foi com grandes sacrifícios pecuniários que ele te comprou um poeta
(Cruz, 2020, p. 57).

A mãe rejeita a negatividade, e passa a exaltar as qualidades (mercantilistas, claro) do marido. É difícil, dessa maneira, imaginar uma mudança numa sociedade que vê sua engrenagem como ideal, mesmo que, aos olhos do leitor, ela seja brutal, de uma violência já

impregnada ao sistema e sustentada por seus membros, como apontado por Han (2024). Num universo como esse, o poder da arte na contestação das estruturas sociais perde muita força. Se, antes, a sociedade disciplinar era dominada pelo “não”, gerando loucos e delinquentes, a sociedade do desempenho, ao contrário, gera depressivos e fracassados, que, esgotados por esse mesmo sistema que legitimam, atestam uma derrota que classificam sempre como individual, nunca como coletiva ou sistêmica.

Todas essas discussões são de grande interesse para este estudo, visto que a utilidade da arte e a sua capacidade de dialogar com o entorno (e de questioná-lo) são dois grandes temas suscitados na obra *Vamos comprar um poeta*.

Tendo em mente todos esses embates e contradições, torna-se evidente que a produção artística não é neutra: ela se constitui em meio a disputas simbólicas, materiais e ideológicas. A arte pode tanto reproduzir quanto tensionar as estruturas do mundo social.

Essa compreensão será aprofundada na próxima seção, que examina a figura do artista entre os polos da autenticidade e da mercantilização e as representações contemporâneas da arte no contexto do capitalismo: produto de cultura ou simplesmente commodity?

Tal análise fornecerá as bases para, posteriormente, mobilizar a Análise de Discurso como ferramenta metodológica na leitura da obra literária em foco. Com isso, será possível compreender um pouco mais os efeitos de sentido que emergem das relações entre linguagem, ideologia e práticas sociais no universo ficcional da distopia, assim como os mecanismos discursivos que sustentam as representações simbólicas da arte e do artista na contemporaneidade.

2.2.2 Cultura ou commodity? Autenticidade e mercantilização da arte e do artista

Não apenas como general se conquista o mundo subjugando-o, mas também como filósofo, penetrando nele, e como artista, acolhendo-o em si e recriando-o.

Christian Friedrich Hebbel (1813-1863)

Nesta seção, propõe-se analisar as representações contemporâneas da arte à luz da tensão entre cultura e mercadoria e entre autenticidade e mercantilização. Para isso, parte-se de uma concepção de cultura não apenas como campo simbólico de trocas e significados — conforme aponta Bakhtin (1981) —, mas também como espaço de disputas ideológicas, no qual o valor da arte é permanentemente reconfigurado pelas forças do mercado (Eagleton, 1993). A finalidade que se atribui à arte em cada época é, aliás, altamente reveladora de quais são os

principais interesses em disputa. Como assevera Bourdieu (2004), a história da vida intelectual e artística das sociedades europeias:

revela-se através da história das transformações da função do sistema de produção de bens simbólicos e da própria estrutura destes bens, transformações correlatas à constituição progressiva de um campo intelectual e artístico, ou seja, à autonomização progressiva do sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos (Bourdieu, 2000, p. 99).

Para a discussão proposta neste subcapítulo, interessa particularmente a este estudo os acontecimentos ocorridos a partir do “*longo século XIX*”, expressão cunhada pelo historiador Eric Hobsbawm (1917-2012) em seu livro “A era das revoluções” (1962) para se referir a esse período tão transformador da história do ocidente, em que a produção e o consumo da produção artística passaram a ser regidos por uma nova lógica, a do mercado.

Naquele momento, os artistas e literatos têm diante de si um novo público consumidor e, portanto, estão cada vez menos dependentes da figura de um mecenas ou de uma autoridade política e/ou religiosa para produzir arte. No entanto, a ruptura com “patrocinadores” poderosos que encomendam arte:

Propicia ao escritor e ao artista uma liberdade que logo se lhes revela formal, sendo apenas a condição de sua submissão às leis de mercado de bens simbólicos, vale dizer, a uma demanda que, feita sempre com atraso em relação à oferta, surge através dos índices de venda e das pressões, explícitas ou difusas, dos detentores dos instrumentos de difusão, editores, diretores de teatro, *marchands* de quadros (Bourdieu, 2004, p. 103-104).

Fischer (1977) reforça que essa liberdade, embora muito favorável à produção de trabalhos multifacetados e originais, foi sendo gradualmente subordinada às leis de competição.

Antes, o artesão trabalhava para atender à encomenda de um determinado cliente particular. O produtor de mercadorias, a tudo estendendo a crescente divisão do trabalho, a dilaceração do trabalho, o anonimato de certas forças econômicas, destruiu as relações humanas diretas e levou o homem a uma crescente alienação da realidade social e de si mesmo (Fischer, 1977, p. 59).

Os artistas românticos logo vislumbraram esse cerceamento, buscando, por meio de um “grito de liberdade”, dar uma resposta às novas pressões que já se avistavam nesse horizonte:

Todas estas “invenções” do romantismo, desde a representação da cultura como realidade superior e irredutível às necessidades vulgares da economia, até a ideologia da “criação” livre e desinteressada, fundada na espontaneidade de uma inspiração

inata, aparecem como revides à ameaça que os mecanismos implacáveis e inumanos de um mercado regido por sua dinâmica própria fazem pesar sobre a produção artística ao substituir as demandas de uma clientela selecionada pelos veredictos imprevisíveis de um público anônimo (Bourdieu, 2004, p. 104).

Ademais, como advertiu Walter Benjamin (2014) em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, a capacidade de reproduzir, disseminar e vender livros e imagens às massas — na modernidade, ampliada pelas tecnologias de sua época e, hoje, pela revolução digital — modificou e continua modificando as condições de existência dos artistas, bem como seus papéis sociais e políticos.

Além do Romantismo, outro responsável por uma “brutal” aceleração do movimento do campo artístico em direção à autonomia foi, segundo Bourdieu (2000), a Revolução Industrial:

No momento em que se constitui um mercado da obra de arte, os escritores e artistas têm a possibilidade de afirmar — por via de um paradoxo aparente — ao mesmo tempo, em suas práticas e nas representações que possuem de sua prática, a irredutibilidade da obra de arte ao estatuto de simples mercadoria, e também, a singularidade da condição intelectual e artística (Bourdieu, 2000, p. 102).

Esse paradoxo não é exclusivo da área artística, como esclarece Bourdieu (2004), mas é claro que esta, dada a própria natureza, é ainda mais sensível ao obediência de certas demandas. Importante para este estudo é perceber que essas novas condições que se apresentam para o artista já nascem, àquela altura, repletas de contradições:

Enquanto proclama a liberdade, o capitalismo punha em prática a sua ideia peculiar de liberdade, sob a forma de escravidão assalariada. Subordinava o prometido livre desenvolvimento das capacidades humanas individuais à lei das selvas da competição capitalista. Enquadrava a multifária personalidade humana em estreitas especializações. Mesmo naquela época, tais contradições já começavam a suscitar problemas (Fischer, 1977, p. 62).

Os confrontos envolvendo esses debates perduram até os tempos atuais, e são constantemente suscitados ao longo da obra *Vamos comprar um poeta*. Cruz resgata essa tensão, mas agora com nuances mais dramáticas, com o capitalismo que hoje, segundo Rifkin (2001), quer deglutir a esfera cultural, numa economia definida como hipercapitalista, o que aponta para um perigo ao próprio sistema:

As forças do comércio, se não forem ponderadas, poderão devorar a esfera cultural redirecionando-a em fragmentos transformados em commodities de entretenimentos comerciais e experiências vividas, diversões pagas e relacionamentos comprados. Perder o acesso à rica diversidade cultural de milhares de anos de experiências vivida seria tão devastador para nossa capacidade futura de sobreviver e prosperar quanto

perder nossa diversidade biológica remanescente. Trazer a cultura e o comércio de volta para uma economia equilibrada é uma preocupação premente na próxima era — e que gerações sucessivas terão de tratar com a mesma paixão e convicção que a geração atual mostrou em seus esforços para encontrar o equilíbrio adequado entre a economia da natureza e a economia humana (Rifkin, 2001, p. 217).

O livro de Cruz ilustra bem a dificuldade de se estabelecer um equilíbrio entre forças tão antagônicas: de um lado, está a arte como meio de produção de valores culturais, simbólicos, que fortalecem os laços de uma comunidade e a construção de uma memória coletiva; de outro, a “necessidade” de que essa produção obedeça rigorosamente a uma lógica de mercado, em que os bens precisam ser adquiríveis — e, dentro da distopia, na categoria “bens”, inclui-se a própria pessoa humana. Vale aqui trazer o pensamento de Bourdieu sobre a arte dita erudita, aquela que supostamente estaria livre desse paradoxo, por não mirar o público em geral, mas, sim, outro mais seletivo, crítico, que não se preocupa com o mercado; antes, produz uma arte mais fechada em si mesma, que se afasta da censura ou apreciação desse novo consumidor — o burguês — e segue sua própria lógica:

Pode-se medir o grau de autonomia de um campo de produção erudita com base no poder de que dispõe para definir as normas de sua produção, os critérios de avaliação de seus produtos e, portanto, para retraduzir e reinterpretar todas as determinações externas de acordo com seus princípios próprios de funcionamento. Em outros termos, quanto mais o campo estiver em condições de funcionar como a arena fechada de uma concorrência pela legitimidade cultural, ou seja, pela consagração propriamente cultural e pelo poder propriamente cultural de concedê-la, tanto mais os princípios segundo os quais se realizam as demarcações internas aparecem como irredutíveis a todos os princípios externos de divisão, por exemplo, os fatores de diferenciação econômica, social ou política, como a origem familiar, a fortuna, o poder (no caso de um poder capaz de exercer sua ação diretamente sobre o campo), bem como às tomadas de posição política (Bourdieu, 2004, p. 106).

Na distopia de Cruz, a arena foi aberta, e os artistas massacrados por um desses poderes externos, que é a lógica de mercado, a qual exerce uma ação direta sobre o artista e sobre a arte que ele produz. A arte erudita não goza mais de prestígio suficiente para operar sob regras próprias. Naquele universo, aliás, a arte popular e erudita estão ambas numa mesma categoria e, em consonância com a avaliação que Rifkin (2001) faz da arte na contemporaneidade, transformaram-se em commodity.

No romance em análise, a própria figura do poeta é uma commodity, já que seu “estar no mundo” é taxado com um valor de mercado. Cruz expõe, de forma crítica e irônica, o que acontece a alguém que, numa sociedade que tem o consumo como prioridade, não “compra” essa ideia, e em consequência tem seu valor e sua humanidade solapados. O vate é uma espécie de pária, um ser jogado para escanteio; faria parte do que Bauman (2008), ao analisar o

segregacionismo da sociedade do consumo (a qual conta agora com o “auxílio” e eficiência da inteligência artificial), chamou de “consumidores falhos”, ou seja,

ervas daninhas do jardim do consumo, pessoas sem dinheiro, cartões de crédito e/ou entusiasmo por compras, e imunes aos afagos do marketing. Assim, como resultado da seleção negativa, só jogadores ávidos e ricos teriam a permissão de permanecer no jogo do consumo (Bauman, 2008, p. 9).

O artista, um consumidor falho por não se comportar conforme as regras dos jogos do mercado, acaba sendo encaixado na categoria de mercadoria, para adquirir uma função no sistema.

Essa criação ficcional também encontra respaldo nas previsões de Rifkin (2001) quanto à antevisão de que as vidas de um número cada vez maior de pessoas passariam a ser experiências pagas, ou seja: a fim de justamente atender às necessidades e desejos de serviços culturais, comercializar a própria vida e as experiências vividas passa a ser uma forma de capitalizar recursos (Rifkin, 2001, p. 8). Hoje, ao se observar uma página de qualquer rede social, percebe-se com facilidade como o dia a dia dos chamados *influencers* passa a ser mais do que mera exposição, mas uma mercadoria (por vezes de alto valor comercial). Como já alertava o economista,

As empresas da mídia transnacional, redes de comunicação que se estendem pelo globo, estão minando os recursos culturais locais em toda parte do mundo e reembalando-os como commodities culturais e entretenimentos. Um quinto da população mundial agora gasta quase tanto de sua renda acessando experiências culturais como na compra de bens manufaturados e serviços básicos. Estamos fazendo a transição para que os economistas chamam de economia da “experiência” — um mundo em que a própria vida de cada pessoa se torna, de fato, um mercado comercial (Rifkin, 2001, p. 6).

Poder-se-ia pensar que, no livro de Cruz, ao contrário do que previu Rifkin, a venda de experiências ainda não substituiu a de um “bem”, que é o próprio artista. No entanto, em última instância, o que se compra é, sim, a experiência de viver com um poeta e conferir o que dela se pode extrair de “útil”. Claro que aqui irrompe a crise quanto à noção do valor das “inutilidades”, que é a grande descoberta que nascerá, mesmo que a duras penas, da convivência com o vate, mas não se pode negar que o universo distópico da obra consegue explorar tanto essa tendência de venda de experiência quanto a sanha capitalista de transformar tudo em mercadoria.

A ideia aparentemente esdrúxula lançada pelo escritor português ao criar uma sociedade em que artistas são comercializados é, na realidade, muita fecunda para se analisar as relações que hoje são estabelecidas com as artes e para vislumbrar tendências futuras. Essa

é mais uma das razões pelas quais a obra de Cruz dialoga tão diretamente com a contemporaneidade, ao explorar justamente a “característica distintiva do capitalismo moderno”, que se particulariza pela:

expropriação de várias facetas da vida em relações comerciais. A terra, o trabalho humano, tarefas de produção e atividades sociais que antes eram feitas em casa foram absorvidos no mercado e se transformaram em commodities. Mas, uma vez que o comércio estava ligado a transações distintas entre vendedores e compradores, o processo de transformação em commodity em si ainda se limitava ao tempo e ao espaço de qualquer negociação e à transferência de bens ou ao tempo decorrido na execução dos serviços. As atividades realizadas no restante do tempo ainda não estavam ligadas ao mercado e não estavam sujeitas a considerações de mercado. Na economia ciberespacial emergente, as forças de rede deslocam todo o tempo livre remanescente para a órbita comercial, tornando cada instituição e indivíduo cativo de uma “comercialidade” disseminada.

A Era do Acesso é definida, acima de tudo, pela crescente transformação em commodity de toda a experiência humana (Rifkin, 2001, p. 79).

Outro aspecto densamente explorado por Cruz em sua obra diz respeito à forma de se lidar com o universo artístico, o que pode ser correlacionado com a visão de Walter Benjamin (2012) sobre duas diferentes possibilidades de encarar a obra de arte:

Para as massas, a obra de arte seria uma oportunidade de entretenimento; para o amante da arte, ela seria um objeto de sua devoção. Isso deve ser examinado mais de perto. Distração e recolhimento encontram-se em uma oposição que permite a seguinte formulação: aquele que se recolhe perante uma obra de arte submerge nela, entra nesta obra, tal como, segundo narra a lenda, um pintor chinês no momento da visão de seu quadro acabado. Ao contrário, a massa distraída, por seu lado, submerge em si a obra de arte; circunda-a com as batidas de suas ondas, envolve-a em sua maré cheia (Benjamin, 2014, p. 109-111).

Na distopia em análise, parece não haver mais amantes das artes: toda a massa consumidora as vê como distração, ou nem mesmo isso. O poeta, assim, não é nem de longe um objeto de devoção, muito pelo contrário: ele é alvo de constante desconfiança quanto à sua serventia. Cruz apresenta uma “massa distraída”, a qual se empenha em alocar a arte em alguma categoria utilitária, o que seria o esperado naquele ambiente (e, portanto, a arte é amoldada àquele universo, em vez de ser utilizada para ampliá-lo). A dificuldade que daí advém fornece as primeiras pistas de que a faceta artística não é nada amoldável, fazendo com que sua natureza entre em rota de colisão com os valores de uma sociedade quantofrênica, a qual, sem se abrir para novas possibilidades de resignificação, não conseguirá vislumbrar outro destino para a arte que não o seu descarte. O leitor, porém, que ocupa essa posição privilegiada de acompanhar a história estando fora dela, está sendo impelido a perceber como os personagens foram objetificados, o que lhe permite emergir e perceber os vários significados que sobrevivem da arte

como mero entretenimento comercializável.

Em termos benjaminianos, a sociedade da obra de Cruz expulsa o recolhimento e normaliza a distração como modo de recepção. Ao exigir da arte uma utilidade mensurável, dissolve-se a possibilidade de imersão crítica e afetiva — a obra deixa de ser espaço de experiência para tornar-se fluxo de consumo, o que explica a hostilidade sistêmica ao vate.

Essa lógica da distração e da conversão da arte em mercadoria está diretamente ligada aos mecanismos de poder que controlam o acesso e a circulação dos bens culturais, como adverte Rifkin (2001):

O poder, na próxima era, pertence aos porteiros que controlam tanto o acesso à cultura popular quanto o espaço físico e redes ciberespaciais que expropriam, reembalam e transformam a cultura em commodity na forma de experiências e entretenimento pessoais pagos (Rifkin, 2001, p. 144).

A questão do controle de acessos é um dos temas que já há alguns anos suscita acalorados debates acerca do alcance e reais intenções daqueles que detêm o poder de decisão (como os donos de redes sociais e aplicativos populares) acerca de quais são os conteúdos acessados (ou não) pelos usuários, sem que estes tenham claras as regras do jogo — e menos ainda a real dimensão do que está em jogo. Cruz, em sua obra, chama a atenção para esses “porteiros” invisíveis, que mobilizam seus esforços a fim de influenciar as percepções das pessoas acerca da serventia da arte e da cultura, revelando o poder de infiltração dessas ideias. Isso se dará, em larga medida, por meio dos discursos postos em circulação, análise que aprofundaremos quando da aplicação da AD no capítulo 3.

Um exemplo desses discursos encontra-se num excerto que, reunindo humor e criticidade, tem-se um vislumbre de como são as negociações nesse novo mundo. Quando a família está na loja em que os artistas estão à venda, ao ser questionado sobre o que o poeta come, o vendedor revela algumas características desse peculiar ser:

O que é que ele come?
Qualquer coisa. Não são muito esquisitos, muitas vezes três a quatro ocorrências por semana, chegam inclusive a esquecer-se de comer. Alguns abandonam a refeição a meio e levantam-se para deambular sem qualquer destino. Acontece muito ao pôr do sol ou ao luar ou com nevoeiro, é um comportamento típico. Não estranhem se os virem parados muito tempo como se estivessem a fazer contas. Não estão, são incapazes da soma mais elementar. Essas paragens são precisamente os momentos em que começam a fazer poemas nas suas cabeças. É um processo fascinante [...] (Cruz, 2020, p. 15).

O vendedor apela para as etapas da experiência da criação poética, que poderão ser “desfrutadas” pela família que o adquiriu. Como bem se sabe, esse processo do criar pode se

dar das mais diferentes formas, mas naquele mundo — que não quer as minúcias do particular, visto que ofereceria o risco de ser pouco vendável —, é estereotipado como único e vendido como “fascinante”.

Do ponto de vista da Análise de Discurso, é possível observar como a linguagem utilizada nesse universo ficcional atua na legitimação de uma lógica produtivista, que condiciona a existência da arte e do artista à sua funcionalidade mercadológica. Termos como “inutilista”, ou descrições que associam o poeta à irracionalidade e à improdutividade, funcionam como marcas discursivas que produzem efeitos de sentido específicos: desqualificam a arte como experiência sensível, desumanizam o artista e reafirmam o mercado como único critério legítimo de valor. Tais formulações não são neutras, mas operam na sustentação ideológica de um modelo social em que a cultura é subordinada à lógica da eficiência e do consumo.

Se é a esfera econômica que dá as cartas, emerge a pergunta: submeter a produção artística à sua capacidade de produzir rentabilidade é compatível ou contraditório à sua natureza? Mercantilizar a arte é destruir uma de suas bases primordiais, qual seja: sua autenticidade? Walter Benjamin (2014) desenvolve uma densa reflexão sobre esse último conceito, ressaltando que este é constituído pelo “aqui e agora” do original. Quando se passa à reprodutibilidade técnica das obras, essa subtração da esfera da autenticidade desvaloriza, justamente, esse “aqui e agora”, e consequentemente a tradição que permitiu o aflorar dessa arte. Percebe-se, assim, que a possibilidade de reprodução trazida pela modernidade suscita um debate profundo, já que:

por meio desse processo é afetado um núcleo dos mais sensíveis do objeto de arte, que em nenhum objeto da natureza é tão vulnerável. Trata-se de sua autenticidade. A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo aquilo que nela é transmissível desde a origem, de sua duração material até seu testemunho histórico. Na medida em que este se funda naquela, então, na reprodução, quando a duração material se subtrai aos homens, também o testemunho histórico da coisa é abalado. De certo, somente isso, mas o que desse modo é abalado é a autoridade da coisa, seu peso tradicional (Benjamin, 2014, p. 22-23).

Confirmando o caráter contraditório que ronda essa questão, logo na sequência, o ensaísta alemão destaca que o significado social desse processo de reprodutibilidade “não é concebível, inclusive e precisamente em sua forma mais positiva, sem esse lado destrutivo, catártico: a liquidação do valor de tradição na herança cultural” (Benjamin, 2014, p. 23). Claro que, então, a percepção que se tem sobre a obra artística é altamente alterada, visto que “o modo como a percepção humana se organiza — o médium no qual ocorre — não é apenas

condicionado naturalmente, mas também historicamente” (Benjamin, 2014, p. 25). O ensaísta ainda identifica que, em sua contemporaneidade, é a decadência da aura o que caracteriza essa nova forma de perceber. A partir disso, é possível indicar os condicionamentos sociais dessa decadência, baseadas em duas circunstâncias sociais, quais sejam :

“Trazer para mais próximo” de si as coisas é igualmente um desejo apaixonado das massas de hoje, como o é a tendência desta de suplantando o caráter único de cada fato por meio da recepção da sua reprodução. Diariamente, torna-se cada vez mais irresistível a necessidade de possuir o objeto na mais extrema proximidade, pela imagem, ou, melhor, pela cópia, pela reprodução (Benjamin, 2014, p. 29, itálico do autor).

Aqui reside um especial ponto de interesse relacionado ao livro foco deste trabalho. A ideia de posse da qual trata Benjamin (2014) refere-se, claro, à obra de arte em si. O que Cruz faz em sua distopia é estender o imaginário, colocando, conforme já dito, a própria figura do artista como objeto de consumo. De qualquer forma, as duas circunstâncias elencadas pelo filósofo estão expostas na distopia: 1) o poeta não poderia estar mais próximo da família que o adquiriu, visto que passa a morar na mesma casa; 2) seu “caráter único” também foi suplantado, pois o poeta não tem nome, nem biografia, nem estilo definido: é simplesmente um poeta — “mercadoria” mais “curinga” para o processo de venda.

Embora conserve atributos de alguém que privilegia pessoas em detrimento do lucro, embora demonstre ser crítico (o que, naquele universo, parece ser exclusividade dos artistas), a aura do poeta, com o apagamento de sua identidade, está há muito suplantada, e consequentemente sua autenticidade. Não há interesse na biografia desse ser, em sua história, naquilo, enfim, que o particulariza.

Na dissertação “A mercadorização da arte sobreposta à sua dimensão simbólica e imaterial na contemporaneidade”, a arquiteta Filipa Coimbra (2013) reflete sobre essa mesma questão no contexto atual:

As nossas sociedades contemporâneas substituem cada vez mais o mérito e a excelência pela visibilidade, que assenta em «duas qualidades essenciais» que são: a autenticidade e a multiplicidade. É nesta suposta antinomia, entre o que é exclusivo, singular — e portanto com um acréscimo de valor de raridade — e as possibilidades técnicas de o reproduzir em série e permitir o seu acesso, que se joga uma nova dimensão do mercado dos bens e dos valores imateriais. Se por um lado, somos levados a crer que há uma democratização no acesso aos valores materiais e imateriais de bens como a arte, por outro, é evidente que esta entra cada vez mais na lógica da mercadorização e do espírito utilitarista que procura um aproveitamento económico através dos direitos de propriedade, que assentam em princípios hierarquizantes de acesso e exclusão (Coimbra, 2013, p. 59).

Como aponta Coimbra (2013), a arte se tornou mercadoria singular, visto que o valor subjetivo, tanto da obra quando do artista, é convertido em uma medida objetiva, o dinheiro, permitindo sua negociação como qualquer outra commodity. Para essa autora, há uma conversão do valor imaterial da arte por meio da objetivação de critérios subjetivos, o que leva à especulação e à distorção de valores reais, impulsionando uma elite de super-ricos e a profissionalização do artista. Como muito bem destacado pela estudiosa, esse processo não é de ruptura, mas, sim, de adaptação, o que aumenta a probabilidade de ele ser bem aceito:

A nova versão do capitalismo procura adaptar-se à nova civilização empática, que cada vez mais procura na subjectividade das experiências culturais e artísticas os meios de reflexão e interacção com o mundo que a rodeia. Esta adaptação pode ser entendida mais como uma subjugação dos valores imateriais da imaginação e da criatividade à esfera económica, pois esta passa a ser calculada e objectivada segundo as leis do mercado e rentabilidade próprias à economia mundial (Coimbra, 2013, p. 9).

Sobre a capacidade de resistência do tempo cultural, vale novamente atentar para o alerta que Rifkin (2001) apresenta acerca da própria capacidade de sobrevivência desse estágio mais recente do capitalismo, que pretende absorver o âmbito cultural. A economia é um setor derivativo, uma vez que depende da preexistência de comunidades sociais fortes para ali operar. Logo,

A produção cultural é sempre emprestada da esfera cultural. Ela nunca se origina na esfera comercial. Nesse sentido, a produção cultural depende dos recursos brutos da esfera cultural, da mesma forma que a produção industrial depende da matéria-prima da natureza. Ambas as formas de produção são extrativas. A cultura, como a natureza, pode ser garimpada até a exaustão. Se a cultura for explorada excessivamente e desgastada, o mercado arrisca-se a perder a galinha que bota os ovos de ouro (Rifkin, 2001, p. 203).

Segundo o economista, aí está uma das questões centrais do tempo atual:

Quando todos estiverem inseridos nas redes comerciais de um tipo ou de outro e na associação contínua por meio de aluguéis, parcerias, assinaturas e taxas de adiantamento, todo o tempo será tempo comercial. O tempo cultural minguará, deixando a humanidade apenas com vínculos comerciais que manterão a civilização unida. Esta é a crise da pós-modernidade (Rifkin, 2001, p. 8).

É essa também, em última instância, a crise em que se encontram os personagens da distopia de Cruz, mesmo que, num primeiro momento, não tenham consciência disso. É a fim de explorar mais profundamente esse cenário de fluidez identitária e colonização mercadológica da experiência que, a partir do próximo capítulo, recorreremos à Análise de Discurso (AD). Buscamos, nessa etapa, esmiuçar os significados subjacentes aos discursos desse universo

imaginário, que é peculiar e ao mesmo tempo tão reconhecível justamente pela interdiscursividade que estabelece com o entorno. Antes disso, tratamos da importância da literatura infantojuvenil e de seu potencial em revelar, criticar e tensionar os mecanismos de controle social e as dimensões simbólicas e utilitárias da existência.

Em consonância com Todorov (2023), a literatura não nos entrega um “novo saber positivo”, mas uma capacidade ampliada de comunicação com o outro; por isso, participa mais da moral do que da ciência. Em *Vamos comprar um poeta*, a figura do poeta reabre a possibilidade de vínculo humano onde impera a equivalência mercantil; é, portanto, por meio do vate que Cruz glorifica a arte como prática de humanização e resistência — não como doutrina, mas como experiência de sentido. Essa chave orienta, a partir de agora, o recorte metodológico do próximo capítulo.

3 A LITERATURA INFANTOJUVENIL E A ANÁLISE DE DISCURSO APLICADA À OBRA *VAMOS COMPRAR UM POETA*

3.1 NARRATIVAS INFANTOJUVENIS E A CONSTRUÇÃO DO LEITOR CRÍTICO

3.1.1 Desafios teóricos e didáticos da literatura infantojuvenil

Ler muito é um dos caminhos para a originalidade; uma pessoa é tão mais original e peculiar quanto mais conhecer o que disseram os outros.

Miguel de Unamuno (1864-1936)

Pensar a literatura infantojuvenil hoje implica uma série de desafios, a iniciar pela categorização do público ao qual ela se destina, este que, diferentemente do que possa parecer num primeiro momento, apresenta significativa variabilidade, uma vez que a faixa etária abrangida pela categoria "jovem leitor" pode ser bastante flexível (Carvalho, 2022; Gregorin Filho, 2019). Além disso, essa classificação é influenciada por diversas disciplinas, como a sociologia e a psicologia, que ajudam a traçar diretrizes, embora de maneira transitória, uma vez que a sociedade é um organismo em constante mutação. Do ponto de vista literário, no contexto internacional, a curadoria de livros para crianças e adolescentes é muitas vezes referida como "young adult," traduzindo-se como "jovem adulto" (Gregorin Filho, 2011).

A proximidade entre juventude e adolescência é notável, mas elas não podem ser consideradas sinônimas (Gregorin Filho, 2011). Segundo Groppo (2000), a definição da juventude, do ponto de vista histórico-sociológico, é uma faixa etária que varia aproximadamente dos treze aos vinte anos, embora essa definição possa ser flexível, iniciando-se mais tarde ou estendendo-se até os vinte e cinco anos. Portanto, não existe uma categorização fixa para a juventude, que começa no período de transição da puberdade e é uma construção social, abrangendo uma complexa rede de valores.

É relativamente recente o entendimento de que a infância e a juventude são fases decisivas para o desenvolvimento humano. É cada vez maior o número de estudos que atestam a importância das experiências vividas nessa fase, as quais reverberam ao longo de toda a vida. É da preocupação em preparar as crianças e jovens para o futuro que se passa a olhar com mais atenção para o papel da leitura na formação dos jovens, o que culmina no surgimento de uma literatura a eles direcionada, dita "adjetivada": a literatura infantojuvenil.

O entendimento de que os seres humanos deveriam passar por um processo de maturação, que estava condicionado à ideia de faixa etária, culminou com a criação de um modo de fazer literatura para os de menor idade que ficou consagrado como um novo gênero: o infantojuvenil. Os adultos passariam a escrever literatura para crianças e adolescentes de maneira a contribuir para o amadurecimento cultural dos futuros adultos (Costa, 2016, p. 101).

Esse novo formato literário, em meio a impasses quanto à sua função e aos temas de interesse do público jovem, teve como seus primeiros escritos obras destinadas a adultos (de temática “educativa”) e adaptadas por meio de um trabalho com a linguagem, mais “leve” para os pequenos. Ademais, obras de teor filosófico que se tornaram clássicos, como *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe (1660-1731), ou *O Pequeno Príncipe* (1943), de Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944), também foram direcionadas para esse público, mas, novamente, Costa (2016) destaca que isso se deu com “ajustes na linguagem”.

O detrimento do aspecto estético nas referidas “adaptações” da linguagem e a constante preocupação (especialmente quando de seu surgimento) com o “cunho didático” dessas obras fizeram com que essa literatura fosse vista com desconfiança — “o que se constata é que o termo infantojuvenil esteve carregado de um preconceito, isto é, obras e escritores do público adulto estariam acima daqueles que escreviam para os ‘inocentes’” (Costa, 2016, p. 103). Complementa Vieira (2017):

Uma vez declarada como produção especificamente para o público infantojuvenil, essa literatura esteve invariavelmente atrelada aos interesses dominantes e seus julgamentos de adequação moral e civil. Por esse mesmo motivo, a literatura infantojuvenil foi marginalizada dos grandes centros de discussão de literatura sem adjetivos. Afinal, a literatura enquanto forma de expressão artística está essencialmente atrelada à liberdade e não se dispõe a dominações de qualquer natureza. Muitos acadêmicos “torcem o nariz” diante do adjetivo “infantil”, pela suposição de que toda produção para a criança obedece a uma ordem outra (pedagógica ou moralizante) que não à arte (Vieira, 2017, p. 74-75).

Atrelada a esse preconceito está a própria dificuldade em conceituar a literatura infantojuvenil, assim como estabelecer um critério claro para que uma obra seja classificada como pertencente à tal categoria.

Esse entrave, tão frequentemente referenciado por estudiosos da área, principia já no fato de que não é fácil determinar o que “pertence” ao âmbito infantil e juvenil. Vale ainda recordar a “inevitável assimetria” quando tratamos dessa literatura, afinal, ela é “escrita por adultos, comercializada por adultos, mas lida pela criança” (Vieira, 2017, p. 49).

A despeito das dificuldades conceituais, parece haver um consenso quanto à impossibilidade de se estabelecer critérios rígidos ou muito fechados: “Tratamos de um gênero

cuja melhor definição talvez seja a de uma literatura sem fronteiras em seu aspecto estrutural e que dialogue de alguma maneira (tema, forma, ilustração, linguagem) com o seu principal destinatário” (Vieira, 2017, p. 77).

Vamos comprar um poeta, em boa parte dos sites em que é comercializado (como no da Bertrand Livresiros⁷ e na Wook⁸), está classificado como pertencente à categoria “Livros Infantil e Juvenil”. Vale o mesmo para alguns catálogos de bibliotecas (como a Biblioteca Municipal Fernando Piteira Santos⁹, em Guimarães, Portugal, que classifica o livro como “Juvenil”). Boa parte dos sites de venda brasileiros não trazem essa especificação. Prevalece, de todo modo, a classificação “infantojuvenil” e “juvenil”.

Neste trabalho, é claro que, pela própria existência da discussão aqui proposta, entendeu-se que a distopia de Cruz é de fato passível de ser categorizada como juvenil (mas não infantil). Se adotarmos como condição determinante, a partir da definição de Vieira, a capacidade de a obra dialogar com seu público, crê-se que tanto na temática quanto na linguagem a obra oferece essa capacidade de comunicação com o jovem.

Quanto ao tema, tem-se primeiramente uma protagonista adolescente que desafia as normas de sua sociedade ao adquirir um poeta, emergindo como figura simbólica de resistência, palavra esta cada vez mais recorrente na atualidade, e em especial entre os jovens. Ademais, as implicâncias com o irmão, seus conflitos com os colegas de escola, sua solidão, suas dúvidas e frustrações rumo a um maior amadurecimento são momentos marcantes dessa peculiar fase que é a adolescência. À medida que o enredo avança, a distopia, com sua tendência hiperbólica (uma das marcas da juventude), convoca ao riso e às inevitáveis correspondências com o entorno, evidenciando o potencial da arte como agente de desautomatização e “reencantamento” do cotidiano.

Quanto à linguagem, tem-se outro fator instigante; ao incorporar os ideais de quantofrenia, ela consegue traduzir na forma esse modo de viver, sendo provocativa e cômica ao mesmo tempo. Além disso, trata-se de um linguajar bastante acessível e sem rebuscamentos, preocupação essa que o próprio autor manifestou em uma entrevista no ano de 2013. Ao ser indagado se sua forma de trabalhar a linguagem muda quando escreve para o público juvenil,

⁷ *Vamos comprar um poeta*, de Afonso Cruz. Disponível em: https://www.bertrand.pt/livro/vamos-comprar-um-poeta-afonso-cruz/17651820?srsId=AfmBOOpJHP_Kxv2zgQTYWefQy85j8j7_zrCy7Q_Vgwzt1WrysnRh51. Acesso em: 23 nov. 2025.

⁸ *Vamos comprar um poeta*, de Afonso Cruz. Disponível em: https://www.wook.pt/livro/vamos-comprar-um-poeta-afonso-cruz/17651820?srsId=AfmBOOpOIRaKlma_WZ-py3TUXSZSM1JancE3G93e9OIY-sXeOg4zy0pk. Acesso em: 23 nov. 2025.

⁹ *Vamos comprar um poeta*, de Afonso Cruz. Disponível em: https://biblioteca.cm-amadora.pt/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=85182&query_desc=vamos%20comprar. Acesso em: 23 nov. 2025.

declarou:

Quando é para jovens evito algum vocabulário ou, no caso de remeter para ideias complexas, tento que superficialmente o livro possa ser lido sem grandes complicações. Mas gosto que mantenha um subtexto que os leve a outros lugares, no caso de eles quererem saber mais (Cruz, 2013).

Há, no entanto, no fim da obra, uma parte que torna a classificação “juvenil” mais suscetível a questionamentos. Finda a história da compra do poeta, o leitor depara-se com um apêndice no qual quem assume a palavra é o autor empírico. Ali, as referências históricas, filosóficas e literárias relativas à importância da arte e da cultura, embora em linguagem acessível, parecem voltar-se a um público mais amplo e com maior experiência de vida e de leitura. De todo modo, e com a ciência de que se caminha em território cujas fronteiras são difusas, optou-se por olhar com maior atenção à história central — que ocupa, aliás, a maior parte do livro — para sustentar a classificação inicial.

Tomada tal decisão, recorremos a Coelho (2000), que propõe a definição dessa literatura com base no tipo de leitor — neste caso, o adolescente já familiarizado com os processos de leitura, capaz de estabelecer relações entre micro e macrouniversos textuais, compreender os mecanismos semióticos do texto e desenvolver pensamento reflexivo e crítico. Assim, espera-se que o leitor da obra em questão esteja preparado para lidar com uma narrativa distópica que dialoga com a filosofia, a política e os dilemas da sociedade contemporânea, propondo reflexões sobre o lugar do ser humano no capitalismo, os efeitos da hiperprodutividade e o valor da arte em um mundo utilitarista.

Coelho (2000) não determina, em sua teoria, faixas etárias específicas para cada tipo de leitor, embora essa prática de incluir inúmeras subdivisões dentro da categoria “infantojuvenil” seja facilmente observável e em convergência com um mercado que busca eficácia por meio da definição de uma categoria etária específica para a qual os esforços de venda são direcionados. Clubes de livro infantil e juvenil frequentemente indicam intervalos de 2 ou 3 anos para a fruição das obras (livros para crianças de 0 a 2 anos, de 3 a 4...), destacando o cuidado da curadoria quando dessas escolhas. Essa preocupação, hoje central para as editoras, vem de longa data, quando da gênese dessa literatura.

No entanto, “os livros verdadeiramente bons não são livros escritos ou editados deliberadamente para todo mundo, funcionais para os editores, para a cadeia de vendas e para a escola, mas, sobretudo, livros capazes de nos fazer entrar em conflito com nós mesmos” (Andruetto, 2012, p. 151). E não são poucos os estudiosos e especialistas que questionam essa

exatidão etária:

Essa ideia de que as crianças são gente e não uma tribo estranha que abandonamos depois do tempo de crescer matiza aquela dos rótulos editoriais: literatura para crianças? Literatura para adultos? Literatura senil? A vida é a matéria-prima com a qual se fabricam as ficções, é menos clara e suscetível de ser organizada por ordem de estatura (Reyes, 2012, p. 38)

Ernst Gombrich (2008), ao revelar no prefácio que, ao escrever seu clássico *A História da Arte*, pensou em primeiro lugar nos adolescentes, revela uma valorosa reflexão sobre o perfil dos jovens leitores:

Nunca acreditei que livros para jovens devam ser diferentes daqueles destinados a adultos, salvo pelo fato de terem que enfrentar a mais exigente classe de críticos — críticos que rapidamente desmascaram e se indignam com qualquer indício de jargão pretensioso ou sentimentalismo espúrio (Gombrich, 2008, p. 7).

O escritor Paulo Venturelli, no artigo “Leitura: paixão do conhecimento” (1995), apresenta um entendimento que vai ao encontro da ideia defendida por Gombrich (2008), ao preconizar que não existe “fase de leitura”:

Esta história de adequação de livros por idade não passa de um golpe comercial das editoras e de uma concepção por demais simplista do que seja uma criança, do que seja a mente humana e de como ambas se formam. A postura mais contraditória é de que a criança ainda não está desenvolvida, ainda não tem maturidade, ainda não está pronta para os textos complexos (existe algum texto literário que não seja complexo?). [...] Ora, ficar em níveis de leitura como um critério cristalizado e igual para toda uma turma, selecionar livros por idade, por facilitação do discurso é reforçar uma pedagogia que aposta no não crescimento do indivíduo. Como alguém pode crescer fazendo somente aquilo de que já é capaz? Como alguém pode tornar-se um leitor, enfrentando apenas textos do seu nível e que não exigem nada além de olhar as palavras e decodificá-las? (Venturelli, 1995, p. 177-178).

Embora as teses de Reyes, Gombrich e Venturelli sejam merecedoras de atenção e embora seja inegável a importância de a escola auxiliar o aluno a avançar no campo literário, trabalhando incessantemente para torná-lo um leitor, não se pode descartar que há um fundamento (para além do comercial) na preocupação em estabelecer um critério etário para a seleção de uma obra. Idealmente, ao mesmo tempo que desafie o jovem leitor a trilhar uma trajetória literária que não lhe traga “mais do mesmo”, o livro precisa ser suficientemente acessível para que se possa tirar da leitura uma experiência instigante e proveitosa. Vieira (2017) faz referência à busca dos defensores da literatura infantojuvenil pela emancipação desse gênero à categoria de literatura “sem adjetivos”, mas ao mesmo tempo menciona que não se pode ignorar certas especificidades adotadas quando da elaboração de obras para esse público,

como a adequação vocabular e a razoabilidade da extensão do texto. Ao mesmo tempo,

Ainda que muitos identifiquem a literatura infantojuvenil pela linguagem simples e texto curto, o que aparentemente facilitaria a recepção do jovem leitor, basta ir a uma livraria e folhear alguns livros na seção de infantojuvenis para provar o contrário. Alguns dos clássicos da literatura infantojuvenil, como *Mary Poppins*, *Peter Pan*, *Alice no país das maravilhas*, são textos extensos e exigem fôlego de leitura. Mesmo a linguagem, embora geralmente se prive de vocabulário erudito e excessivamente formal, pode ser dotada de alto teor literário, com alegorias complexas e metáforas profundas (Vieira, 2017, p. 76-77).

Embora se deva, claro, investir em obras de “alto valor literário”, parece igualmente procedente supor que um aluno em tenra idade, por mais que seja um leitor assíduo (o que, infelizmente, é a exceção), não possui experiências de vida e de leitura para usufruir da riqueza linguística e temática de *qualquer* obra, como por exemplo, *Grande Sertão: Veredas* (1956), por mais icônico e importantíssimo que seja esse livro para a literatura brasileira. Esse argumento, no entanto, não exime a grande responsabilidade daqueles que têm como tarefa selecionar obras para o público jovem: eleger aquelas que apresentem uma linguagem penetrável, mas ao mesmo tempo instigante e não empobrecida.

Em suma, a premissa aqui defendida ante esse polêmico tópico é a de que um bom livro de literatura infantojuvenil será igualmente bom para o público adulto, sem que o contrário seja necessariamente verdadeiro.

De todo modo, é inegável que esses debates são constantemente geradores de impasses não apenas no campo da teoria, mas também no próprio ambiente escolar. Em 2024, a autora deste trabalho tentou adotar a obra *Vamos comprar um poeta* para alunos do 7º ano — com idades entre 11 e 13 anos — em uma escola particular na qual lecionava a disciplina de Língua Portuguesa. Após um período de análise, a coordenação apontou como principal fator para a recusa o fato de o livro ter sido escrito em português de Portugal, o que seria uma “barreira” não passível de ser transposta naquela idade. A concepção da autora foi mais otimista: além de defender que os temas seriam profícuos de se trabalhar com essa faixa etária, acreditou que a diferença linguística não comprometeria o entendimento e que ainda poderia ser um enriquecedor foco de análise do ponto de vista linguístico. Considerou ainda que a figura da protagonista, uma jovem que desafia as normas utilitaristas de sua sociedade ao adquirir um poeta, constitui um convite à juventude contemporânea para questionar a cultura do consumismo e imaginar outras formas de viver.

Não há respostas fáceis para essas questões, mas há de se destacar que esse debate deve ser aprofundado nas instituições de ensino, visto que elas desempenham um crucial papel

de intermediação entre os estudantes e as obras literárias. Geralmente, pelo menos durante o período escolar, a autorização para que estas alcancem seu público é concedida por pais ou por instituições específicas, como escolas. São justamente essas entidades que estabelecem os critérios sobre o que é considerado apropriado para esse público em formação.

Frequentemente concebido como um retransmissor ou um decodificador dos objetivos e orientações oficiais do ensino, o manual escolar constitui, pelo seu estatuto e onnipresença funcional em contexto de sala de aula, um objeto pedagógico capaz de condicionar decisivamente a formação do leitor na apreciação valorativa daquilo que é a língua e os seus usos. De facto, pela seleção que opera de textos, géneros, temas e autores, pelas formas como interroga esses textos, e pelo modo como legitima certas formas de perceber a língua, o manual escolar jamais é passível de ser encarado como um objeto ideologicamente neutro (Azevedo, 2014, p. 47).

Tão grande quanto essa responsabilidade é o número de críticas que as escolas recebem por sua baixa eficácia em transformar alunos em leitores assíduos. Essas instituições são acusadas de tirar a potencialidade dos estudos literários enquanto forma de expressão artística e, logo, privar o jovem aluno do prazer da leitura. “É possível afirmar que, quanto mais nos apegamos às formalidades dos textos, seus contextos históricos e à biografia de seus autores, mais nos afastamos da literatura como *experiência*” (Vieira, 2017, p. 99, *itálico da autora*).

De fato, sem reconhecer as especificidades do texto literário, que diferem das de um texto informacional, muitas vezes se aplica em ambiente escolar a mesma abordagem para ambos: questionários que buscam a mera identificação de informações de natureza unívoca e referencial, ou uma única conclusão cristalina sobre “a moral da história” (Azevedo, 2014), de forma tal que “todos, alunos e professores, vão se resignando a trocar palavras vazias, definições de dicionário, com significados ‘objetivos’, assépticos, livres de equívocos e suficientemente gerais para evitarmos o trabalho de dizer algo pessoal” (Reyes, 2012, p. 20). A ausência de conexão entre as leituras e as vivências do leitor traz ainda outra implicação: “a máscara da linguagem escolar serve quase sempre para nos encobrirmos e quase nunca para nos revelarmos, a nós mesmos ou aos outros” (Reyes, 2012, p. 19). Ante esse panorama mecanizado do ensino literário, advêm, para a teórica, as seguintes perguntas:

De onde surgiu, então, esse consenso escolar que obriga todos a sublinharem a mesma coisa em um mesmo parágrafo de um conto, a entenderem rapidamente as mesmas ideias principais e a enxergarem todas as obras a partir de um mesmo ponto de vista? De onde surgiu esse desprezo que a educação nutre pelo subjetivo, o inefável, pelo que não pode ser definido nas linhas de um dicionário? (Reyes, 2012, p. 21).

Segundo essa autora, esse desprezo tem conexão com a pressão por resultados quantificáveis e verificáveis que seriam supostamente capazes de atestar a “eficácia” do

trabalho docente (qualquer semelhança com a distopia em análise não terá sido mera coincidência).

Todorov (2023) manifesta essa mesma preocupação quanto ao estudo de uma literatura “desligada do mundo” no qual ela vive. O autor disserta acerca do ensino dessa disciplina e dos perigos em se ater a uma abordagem excessivamente formal ou estruturalista, em que se privilegia a crítica, a teoria ou a história literária em vez da obra em si e da conexão desta com a vida real: “sem qualquer surpresa, os alunos do ensino médio aprendem o dogma segundo o qual a literatura não tem relação com o restante do mundo, estudando apenas as relações dos elementos da obra entre si” (Todorov, 2023, p. 39).

Embora tenha sido um dos principais divulgadores e praticante da abordagem estruturalista (lançando ao leitor um questionamento sobre uma possível mea-culpa), esse estudioso defende a necessidade de que a abordagem interna do texto, ou seja, o estudo das relações dos elementos textuais entre si, seja complementada pela abordagem externa (contexto histórico, estético e ideológico), sem se perder de vista que “o objetivo último” permanece sendo a compreensão do sentido das obras. O desinteresse dos estudantes pela literatura, segundo ele, decorre em larga medida justamente dessa escolha em estudar as obras como sendo um objeto de linguagem autossuficiente, fechado em si mesmo, desconectado do mundo em que se vive — “Permanece o fato de que a tendência que se recusa a ver na literatura um discurso sobre o mundo ocupa uma posição dominante no ambiente universitário, exercendo uma influência notável sobre a orientação dos futuros professores de literatura” (Todorov, 2023, p. 40). No entanto, como bem assinala o historiador,

Em regra geral, o leitor não profissional, tanto hoje quanto ontem, lê essas obras não para melhor dominar um método de ensino, tampouco para retirar informações sobre as sociedades a partir das quais foram criadas, mas para nelas encontrar um sentido que lhe permita compreender melhor o homem e o mundo, para nelas descobrir uma beleza que enriqueça sua existência; ao fazê-lo, ele compreende melhor a si mesmo. O conhecimento da literatura não é um fim em si, mas uma das vias régias que conduzem à realização pessoal de cada um. O caminho tomado atualmente pelo ensino literário, que dá as costas a esse horizonte (“nesta semana estudaremos metonímia, semana que vem passaremos à personificação”), arrisca-se a nos conduzir a um impasse — sem falar que dificilmente poderá ter como consequência o amor pela literatura (Todorov, 2023, p. 32-33).

Venturelli (1995) apresenta um entendimento similar ao tratar sobre o ensino de língua portuguesa, preconizando que essa disciplina deve ter como objetivo primordial tornar o aluno um leitor, “simplesmente porque a leitura é um modo privilegiado de a pessoa conseguir uma melhor compreensão de si própria e do mundo. Lendo, ela terá condições de desfrutar da grande cultura que a humanidade vem acumulando em seus esforços para vencer dificuldades”

(Venturelli, 1995, p.176).

Todorov (2023) acrescenta ainda a importância de resgatar o entendimento sobre o poder que da literatura emana, o que vigorou em séculos anteriores, mas que perdeu força nos últimos tempos:

A literatura tem um papel vital a cumprir; mas por isso é preciso tomá-la no sentido amplo e intenso que prevaleceu na Europa até fins do século XIX e que hoje é marginalizado, quando triunfa uma concepção absurdamente reduzida do literário. O leitor comum, que continua a procurar nas obras que lê aquilo que pode dar sentido à sua vida, tem razão contra professores, críticos e escritores que lhe dizem que a literatura só fala de si mesma ou que apenas pode ensinar o desespero. Se esse leitor não tivesse razão, a leitura estaria condenada a desaparecer num curto prazo (Todorov, 2023, p. 76).

Por fim, a questão com a qual será fechada (jamaiz concluída) a discussão deste subcapítulo diz respeito à seleção dos livros que a escola elege para trabalhar com os estudantes. Assumida a premissa de que a escola pode e deve ter poder de voto quanto à escolha de obras literárias, é essencial ressaltar que essa seleção nem sempre é livre. Especialmente em escolas particulares, ela pode estar limitada à lista de opções que constam nos catálogos fornecidos por editoras com as quais a escola tem parceria. O professor pode até solicitar alguns exemplares “gratuitos” (escolha essa que frequentemente ele fará tendo apenas a imagem da capa da obra e um resumo de 2 ou 3 linhas que a acompanha), mas, mesmo que nenhum lhe pareça promissor, deverá optar por um deles.

Quando não há essa limitação, o drama é outro: como fazer a melhor escolha ante o mar de possibilidades de que se dispõe atualmente?

Hoje, o desafio enorme que nos toca como escritores, como leitores, como docentes, como especialistas é selecionar e ensinar a selecionar, com conhecimentos e critérios pessoais, os bons livros no mar de publicações que são editadas; critérios que sejam capazes de ir além das recomendações editoriais, da publicidade, dos índices de venda e dos nomes consagrados. Hoje, mais do que nunca, torna-se necessário exercer nosso direito pessoal de divergir, de escolher, de exercer o poder de leitores sobre o que nos é vendido ou se pretende vender (Colasanti, 2012, p. 23).

Há de se lidar ainda com a pressão dos pais quanto à escolha de obras “adequadas”, não “doutrinárias” etc. Ademais, os próprios profissionais podem ter dúvidas quanto à complexidade linguística e temática com as quais seus alunos estão aptos a lidar. As responsabilidades que assumem e a sobrecarga de trabalho podem ainda prejudicar o talvez mais importante ofício do professor de literatura: ser um assíduo leitor.

Vale inferirmos que, para que se faça uma crítica pessoal, é importante que o professor

— a quem é dada a função de selecionar ou, ao menos, orientar a seleção de obras a serem trabalhadas em sala de aula — seja, ele próprio, um leitor. Tudo aquilo que é compartilhado com paixão e entusiasmo apresenta chances maiores de encantar os alunos e, assim, despertar o interesse pela leitura de fruição (Vieira, 2017, p. 202).

Ainda que esses desafios sejam contornados, resta a má fama das listas de “leituras obrigatórias”, acusadas de serem responsáveis por criar o desgosto pela leitura. A “intervenção docente” é também por vezes encarada como obstáculo ao prazer que a leitura “livre” poderia proporcionar ao jovem leitor (Bajour, 2012). Nessa perspectiva de oposição, aliás, que contrapõe a leitura prazerosa àquela associada ao estudo e esforço,

o literário comumente se aparta do ensino e se afirma como uma experiência que, antes de tudo, deve ser desfrutada, sob uma perspectiva de prazer na qual a relação com a ficção deve ser de entrega e em que se torna impensável qualquer proposta que tente buscar um diálogo de saberes no mesmo ato de ler (Bajour, 2012, p. 82).

Todas essas questões suscitam um movimento de “desescolarização” da leitura, em que se debate inclusive a legitimidade da literatura como disciplina escolar (e, injustamente, a escola é vista como a única culpada por um complexo panorama que a excede).

Há de se lembrar, no entanto, que milhões de jovens só conseguem algum contato com o literário por meio das instituições de ensino. Para além desses impasses,

o perigo de conclamar à desescolarização da leitura estaria então na negação da responsabilidade da escola de incumbir-se de repensar o ensino e de buscar novos caminhos para que a leitura tenha outros significados na vida dos leitores escolares (Bajour, 2012, p. 82).

A leitura como mera fruição e à mercê da escolha dos alunos igualmente implica riscos; é possível que o acesso se limite a obras cujo trabalho de marketing foi mais eficiente. Ademais, a leitura não pode se limitar a um exercício de mera distração; trata-se também de uma atividade que envolve esforço:

Não podemos entender a leitura como algo a depender de um *gosto* ou de um *hábito*, esferas por demais mecânicas e evasivas que não dão conta da complexidade deste ato, onde o pessoal, o social, o político, o econômico e o cultural enfim, interagem de forma total e contraditória (Venturelli, 1995, p.176, *itálicos do autor*).

Se a escola não pode se abster de pensar nas melhores formas de lidar com o universo literário, há de se destacar que são muitas as potencialidades que podem advir do estudo em ambiente escolar. Por meio dos professores, ela pode viabilizar o acesso a obras desprezadas pela publicidade, mas valiosas à humanidade, às quais o aluno provavelmente não teria acesso

sem um auxílio especializado.

Ainda na contramão do pessimismo, Bajour (2012), em sintonia com o defendido por Todorov (2023) quanto aos malefícios da desconexão das obras com o mundo, resgata a seguinte fala do semiólogo Roland Barthes: “nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu ler e *levantar a cabeça*?” (Barthes, *apud* Bajour, 2012, p. 17-18, *itálico do autor*). Esse simbólico gesto, em que o leitor conecta o que leu às suas vivências e memórias, pode e deve ser vivido não apenas isoladamente, mas também em uma “cena social de leitura”, oportunidade preciosa que a escola pode oferecer aos jovens estudantes. O professor será aquele que oferece uma mediação “que qualifique a ‘levantada de cabeça’ de cada leitor — suas associações pessoais, ideias, descobertas e interpretações”, materializando-se “em um ato em que todos os participantes terão a possibilidade de socializar significados” (Bajour, 2012, p. 21-22). Esse processo de verbalizar sobre o lido e ouvir o que outros verbalizaram sobre este é um exercício precioso para o pensamento.

Para aqueles que são mediadores entre leitores e os textos, é enriquecedor pensar como leitura esse momento do bate-papo sobre o lido, o intercâmbio acerca dos sentidos que um texto desencadeia em nós. Não se trata então de uma agregação aleatória, que pode ocorrer ou não, e que costuma ser interpretada como a “verdadeira” leitura, aquela que se dá quando os olhos percorrem as linhas e as imagens ou quando os ouvidos estão atentos para a oralização de um texto por meio de uma leitura em voz alta. Falar dos textos é voltar a lê-los (Bajour, 2012, p. 23).

Tratando mais especificamente dos anseios juvenis, em que a busca por entendimento do lugar que ocupam no mundo seja talvez ainda mais vívida, vale resgatar a fala de Reyes (2012, p. 41) sobre os efeitos do literário em sua vida: “Ordenar a memória, preencher vazios, seguir o fio de uma conversação com a literatura de todos os tempos e de todas as idades me ajudou a lidar com a pergunta recorrente: que diabos faço aqui?, e a consolar-me por não saber bem onde me situar”. Para Reyes (2012), a literatura:

deve ser lida — vale dizer: sentida — a partir da própria vida. Quem escreve deve estreitar as palavras e reinventá-las a cada vez, para lhes imprimir sua marca pessoal. E quem lê recria esse processo de invenção para decifrar e decifrar-se na linguagem. É esse o processo complexo que implica, para dizer o mínimo, dois sujeitos, com toda a sua experiência, com toda a sua história, com suas leituras prévias, com suas sensibilidades, com sua imaginação, com seu poder de situar-se para além de si mesmos. Trata-se de uma experiência de leitura complexa e, deve-se dizer, difícil. Mas passível de ser ensinada. E, para ensiná-la, convém partir de sua essência (Reyes, 2012, p. 26).

Ler muito, selecionar bem, contra-argumentar de forma resiliente... e ainda lembrar que “Nós — especialistas, críticos literários, professores — não somos, na maior parte do tempo, mais do que anões sentados em ombros de gigantes” (Todorov, 2023, p. 31).

Ao reconhecer o jovem leitor como sujeito em formação crítica e ao destacar a importância da mediação do professor nessa trajetória, reafirma-se a importância da busca em compreender como a linguagem literária interpela o leitor, não apenas como consumidor de narrativas, mas como agente capaz de refletir sobre os discursos que **refletem** e moldam a realidade.

3.1.2 Um panorama da literatura infantojuvenil em Portugal — do período pós-Revolução dos Cravos aos dias de hoje

A história é a filosofia inspirada nos exemplos.

Dionísio de Halicarnasso (séc. I a.C.-?)

Os estudos de Francesca Blockeel (2001) revelam que o panorama literário português passou por transformações significativas no desenvolvimento da literatura infantojuvenil após a Revolução dos Cravos, em 1974. No período imediatamente subsequente a esse movimento, acentuaram-se as tensões entre correntes conservadoras e progressistas, o que teve um impacto direto na produção de narrativas destinadas ao público jovem. Especialmente a partir da segunda metade dos anos 1970, essa literatura começou a trilhar um caminho de evolução e renovação, estabelecendo-se como um terreno propício para a produção literária no país, notadamente durante a década de 1980 (Balça *et al.*, 2018; Blockeel, 2001).

O virar da década marcou de forma ainda mais proeminente o início de uma fase de maior diversificação e exploração temática na literatura infantojuvenil portuguesa. É relevante observar que, até os anos 90, eram poucas as obras direcionadas especificamente para esse público. No entanto, a partir da década de 1980, essa produção foi sendo gradativamente mais diversificada, abordando uma ampla variedade de temas e gêneros literários, incluindo as narrativas realistas (Blockeel, 2001). Estas definem-se como histórias em que o texto assume uma dimensão central em relação às ilustrações, e os conteúdos são elaborados de forma mais profunda e complexa (Coelho, 1987). Esse gênero marcou o início de uma renovação na literatura juvenil portuguesa, ao abordar temas mais complexos e realistas, refletindo as mudanças culturais e sociais da época (Blockeel, 2001) e enfatizando aspectos de cunho histórico e cultural, os quais transcendiam não somente a história nacional, mas também

temáticas profundamente conectadas à identidade do país. Paralelamente, emergiram novas modalidades de narrativas, como os gêneros de aventura, fantasia e ficção científica. A influência da cultura e da identidade portuguesa também se fez presente na produção de histórias em quadrinhos direcionadas ao público juvenil (Balça *et al.*, 2018; Blockeel, 2001).

É imprescindível salientar que, antes da década de 1980, além de a literatura voltada para jovens em Portugal enfrentar uma notável escassez, quase não havia estudos dedicados à análise das obras direcionadas para leitores com mais de dez anos de idade. De acordo com as observações de Correia (1973), os livros infantojuvenis raramente atendiam aos padrões estéticos daqueles voltados para adultos, resultando em uma oferta limitada de obras portuguesas direcionadas aos jovens.

Nesse contexto, vale ainda ressaltar que o público-alvo dessa literatura passou por transformações significativas. Anteriormente, o foco estava nas crianças dos primeiros anos do ensino básico (até os dez anos de idade). Entretanto, a partir da década de 1970, segundo Teixidor (1995), surgiu um novo público leitor com idade entre os 13 e os 17. Conforme discutido pelo autor, isso se deveu, entre outros aspectos, ao aumento da escolarização, à compreensão por parte dos educadores e das famílias sobre o papel fundamental da leitura como ferramenta essencial para o desenvolvimento intelectual e à evolução da família no sentido de se tornar uma instituição voltada para a educação. Esses jovens leitores, no entanto, representavam um público desafiador, pois já haviam superado o interesse pelos livros infantis, mas ainda não estavam prontos para mergulhar nas obras destinadas a leitores mais velhos (Blockeel, 2001).

Para Balça *et al.* (2018), outro fator a alavancar a emergência desse novo grupo de leitores em Portugal está relacionada, em parte, à extensão da escolaridade obrigatória, o que ocorreu inicialmente em 1986, com a implementação da Lei de Bases do Sistema Educativo (Lei n.º 46/86, de 14 de outubro), a qual estendeu a obrigatoriedade de ensino até os 9 anos, e posteriormente, em 2009, ampliada até os 18 anos com a Lei n.º 85/2009, de 27 de agosto.

Balça *et al.* (2018) também citam a criação de prêmios literários como propulsora de uma “explosão” desse tipo de produção literária. Em 1985, foram dois: o Prêmio Ano Internacional da Juventude, pela Editora Um de Outubro, e o Prêmio Revelação APE/IPLB de Literatura para a Infância e a Juventude. Mais recentemente, em 2001, foi lançado o Prêmio Branquinho da Fonseca — Expresso/Gulbenkian (2001), para obras de literatura infantil e de literatura juvenil numa iniciativa conjunta da Fundação Calouste Gulbenkian e da Sojornal — *Jornal Expresso*. As estudiosas ainda mencionam que, nos anos 90, surgem revistas destinadas à divulgação e à crítica exclusivamente de literatura infantil e juvenil, como a *Malasartes* e a

revista *Solta Palavra*. Outra “instância legitimadora” foi o sistema educativo de Portugal, que passou a receber, com cada vez maior frequência e qualidade, catálogos de obras direcionadas ao público infantojuvenil. Essa preocupação governamental com o fomento da leitura foi então mais uma dessas alavancas. Barça *et al.* (2018) ainda destacam a importância do ensino superior nesse processo, que “começou a valorizar os estudos sobre literatura juvenil através da formação inicial de professores e de formação pós-graduada, começando a proliferar conferências, colóquios sobre esta temática, mas também dissertações de mestrado e teses de doutoramento” (Barça *et al.*, 2018, p. 7).

Assim como Afonso Cruz, hoje, em Portugal, diversos autores trazem valiosas contribuições para a literatura infantojuvenil, entre eles José Fanha (1951), Inês Pedrosa (1962), Maria Teresa Maia Gonzalez (1958), António Mota (1957), José Luís Peixoto (1974), Gonçalo M. Tavares (1970 — nascido em Angola), Patrícia Portela (1974) e David Machado (1978). O enriquecimento dessa literatura refletiu a capacidade de adaptação e evolução desse gênero literário diante das demandas de um público em constante transformação, abrindo espaço para a presença de outros gêneros críticos, como a distopia.

Considerando que Afonso Cruz tem também uma densa produção de obras destinadas não apenas ao público infantojuvenil, é válido apresentar um panorama mais geral acerca da atual geração de escritores à qual ele pertence. O já referenciado crítico Miguel Real (2012, p. 12-13) sustenta que “O romance português, na primeira década do século XXI, tornou-se cosmopolita, eminentemente urbano, dirigido a um leitor global, explorando temas de caráter universal, centrado em espaços geográficos exteriores à realidade nacional”. Em seguida, traz uma lista de autores que são exemplificativos dessa nova fase, entre os quais, além de Afonso Cruz, estão José Luís Peixoto (1974), Patrícia Portela (1974), Joana Bértholo (1982), Pedro Paixão (1956), Aida Gomes (1967) e José Saramago (1922-2010). E continua: “Assim, estes últimos 60 anos foram palco de uma profunda transformação do romance português, tanto relativamente aos temas e conteúdos quanto ao estilo e à estrutura, quanto, ainda, ao horizonte semântico lexical” (Real, 2012, p. 13). O crítico deixa claro que, embora esses escritores sejam eminentes figuras do cenário literário português, não há como agrupá-los numa mesma linha, dada a grande heterogeneidade entre as suas produções, embora, quanto ao estilo, possa-se afirmar que essa nova literatura perdeu erudição, dando vez a um vocabulário mais cotidiano, mundano, o que facilmente se percebe no romance de Cruz em análise.

Em síntese, Real (2012) elenca três traços como sendo os principais para caracterizar o atual romance português: internacionalização, pluralidade sem unidade e necessidade de um novo cânone. Em relação ao primeiro ponto, destaca que:

De facto, tanto por um efeito de arrastamento quanto pela qualidade intrínseca da obra dos novos romancistas, o romance português *internacionalizou-se*, conquistando espaços exteriores de tradução e publicação. Não é de menor valia esta característica *externa* do romance português, já que, em retorno — como causa que também é consequência e consequência que é igualmente causa —, os conteúdos *internos* (espaços geográfico e social, nacionalidade, identidade e psicologia das personagens, intriga motora da ação) se internacionalizaram do mesmo modo, tornando-se efeitos de um puro cosmopolitismo urbano (Real, 2012, p. 14, *itálicos* do autor).

O crítico aponta para uma característica que se estende a outros escritores da geração de Cruz: o fato de se voltarem menos à realidade portuguesa e apresentarem um caráter mais universal, de forma que o *cosmopolitismo* passa a ser uma das marcas dessa geração. Além disso,

De um modo explosivo, os romances de José Saramago, António Lobo Antunes, José Luís Peixoto, Afonso Cruz, Patrícia Portela, David Machado e Gonçalo M. Tavares têm vindo a provar que se pode ser intelectual, possuir pensamento próprio a animar uma ação e uma intriga, sem se cair na incompreensibilidade narrativa das décadas de 60 e 70 [...]. Neste novo cânone, dar-se-á, porventura, uma notável importância à narratividade, à fluência sintática, à imaginação semântica, à simples capacidade de contar (de um modo original) uma história singular [...] (Real, 2012, p. 199).

Ao sustentar esse distanciamento entre a nova leva de escritores portugueses em comparação aos que escreveram os romances dos cânones de 60 e 70, que privilegiavam a construção formal e conceitual da narrativa e uma intelectualização da história, Real (2012) enfatiza como essa geração está menos preocupada com a erudição e mais com a narratividade, e contar uma história singular é justamente um dos pontos altos da distopia. A nova geração traz um fato novo, a ludicidade narrativa, da qual, segundo o crítico, Afonso Cruz é um dos maiores representantes:

A escrita é um jogo narrativo, a história narrada a unidade de múltiplas possibilidades e o romance o registro *in actu* do encadeamento harmonioso destas possibilidades segundo o tema predeterminado. Neste aspeto, os romances de Patrícia Portela, Afonso Cruz e Joana Bértholo são absolutamente exemplares: a narração lúdica (fabulosa, mágica) cria a própria ilusão de verdade literária; as palavras, como “brinquedos sérios”, constituem-se como parte integrante do jogo do mundo, um jogo sem princípio nem fim, no qual cada jogador cria as suas próprias regras (Real, 2012, p. 201).

A fabulação, marcante na literatura de Cruz, é densamente trabalhada no espaço distópico, que se transfigura em convincente “verdade literária”. Mesmo diante da ludicidade e dos inúmeros momentos de humor, as palavras são empregadas de modo tal que o leitor é logo impelido a refletir sobre os perigos de seguir cegamente as regras em jogo.

Assim, no contexto de renovação e amadurecimento da Literatura Portuguesa, *Vamos*

comprar um poeta oferece aos leitores uma narrativa em que tanto os acontecimentos quanto a linguagem são impactados pela quantofrenia, despertando uma potente reflexão sobre utilitarismo, arte, consumo e subjetividade no mundo contemporâneo.

3.1.3 Os jovens, a literatura (utilitarista?) e o entorno (capitalista e altamente tecnológico)

Duvido muito que qualquer jovem de nosso tempo possa se impressionar com um poema, uma pintura ou uma música que não estejam temperados com uma pitada de ironia.

Ortega e Gasset (1883-1955)

Ao refletir sobre o papel da literatura na formação de leitores críticos, é essencial considerar o ambiente tecnológico e capitalista que molda o cotidiano das novas gerações. Essa contextualização permite compreender melhor os efeitos de recepção e identificação suscitados por obras tais como *Vamos comprar um poeta*.

A tecnologia marca presença cada vez maior no cotidiano atual, e com ainda maior ênfase na rotina das duas gerações que já nasceram em um ambiente completamente digital — as chamadas Geração Z (nascidos a partir do fim da década de 90) e Alpha (nascidos a partir de 2010), esta, aliás, composta pelos “nativos digitais”, ou seja, crianças que já chegaram a um mundo a tal ponto conectado que, para elas, diferenciar o mundo real do virtual é quase impossível (Dentro da História, 2019).

Interpretando Harvey (1993) e estabelecendo uma relação com autores mais atuais, como Garbin (2009), a influência das tecnologias na estrutura da cultura juvenil na sociedade pós-moderna se torna proeminente, visto que a internet, as plataformas de mídia social, os dispositivos móveis, a televisão e outros meios ocupam papel central na vida dos jovens. O ambiente virtual provocou mudanças profundas na rotina de todos, mas desse grupo de forma ainda mais especial, afetando suas interações, a maneira como acessam informações, seu processo de aprendizado, a criação de significados e a aquisição de conhecimento. A utilização da memória pelo sujeito pós-moderno ocorre também fora do cérebro, através de dispositivos de armazenamento, servidores externos e inteligência artificial.

Como afirma Cupani (2011), a escrita, leitura e interpretação do mundo são moldadas pela forma com que se interage com as tecnologias, as quais têm o poder de modificar a experiência corporal, bem como a compreensão de espaço e tempo. Nesse contexto, é fundamental compreender que o conceito de tecnologia não se limita a meros dispositivos, mas, de acordo com a perspectiva filosófica de Cupani (2011), engloba ampla gama de aspectos que

permeiam todas os âmbitos da vida. Essa concepção, para ele, inclui não apenas a materialização em objetos individuais ou conjuntos de objetos, mas também sistemas, processos, abordagens e até mesmo uma determinada mentalidade.

Concomitantemente, com as crescentes demandas impostas pela lógica do capitalismo — implementadas de forma cada vez mais eficiente e velada por meio da tecnologia dos algoritmos —, é evidente o grande desafio que se impõe a todos quanto à compreensão dessa complexa trama do mundo regido pelas ideologias do mercado. Com base nas observações de Canclini (2011), é possível depreender que os jovens enfrentam crise de valores na qual muitas vezes abandonam noções de cortesia e civilidade, o entendimento da história, o engajamento político, o conhecimento em áreas como literatura, religião e arte. Tudo isso ocorre para que possam se adaptar a um ambiente caótico que se apresenta a eles, muitas vezes, sem a mediação dos responsáveis: é “o computador conectado para serviços básicos, que lhes transmitem a informação e o entretenimento a domicílio” (Canclini, 2011, p. 286).

Os jovens da era pós-moderna experimentam ainda uma abordagem renovada na formação do conhecimento devido à reestruturação das fronteiras tradicionais das áreas científicas. As disciplinas tradicionais desaparecem, dando lugar a novos domínios do saber que se entrelaçam intimamente com o avanço da tecnologia (Canclini, 2011). O conhecimento é percebido agora como recurso valioso e, até mesmo, como commodity, sendo produzido com a finalidade de ser consumido e trocado.

Nesse contexto, o sujeito pós-moderno é influenciado pelas ideologias, que desempenham papel crucial na formação de identidades (estas em constante transformação), adaptando-se às influências dos sistemas culturais e sociais que cercam o indivíduo contemporâneo (Hall, 2006; Hutcheon, 1991). Sob essa visão, valores convencionais como respeito, liberdade, responsabilidade e ética são suplantados por valores que se alinham com os princípios de autorrealização e conquista pessoal.

Nesse cenário, a literatura é frequentemente evocada como uma força antagônica ao automatismo e à inércia ante tantos estímulos, que desconectam o jovem da vida real. Todorov (2023) resgata, no entanto, um contraexemplo, quando faz referência ao processo de aprendizagem sintetizado pela expressão “educação negativa”, utilizada por Rousseau na obra *Emílio*, a qual preconiza a ideia de que o jovem deve ser afastado dos livros para que pense por si só e não imite a opinião de outrem. Reafirmando a sua crença no poder do literário, o raciocínio do búlgaro vai em outra direção:

[...] os preconceitos, sobretudo os atuais, não precisam de livros para se instalarem de

forma permanente no espírito dos jovens: a televisão já passou por lá! Os livros dos quais ele se apropria poderiam ajudá-lo a deixar as falsas evidências e libertar seu espírito. A literatura tem um papel particular a cumprir nesse caso: diferentemente dos discursos religiosos, morais ou políticos, ela não formula um sistema de preceitos; por essa razão, escapa às censuras que se exercem sobre as teses formuladas de forma literal. As verdades desagradáveis — tanto para o gênero humano ao qual pertencemos quanto para nós mesmos — têm mais chances de ganhar voz e ser ouvidas numa obra literária do que numa obra filosófica ou científica (Todorov, 2023, p. 79-80).

No universo distópico da obra de Cruz, vemos espelhados os efeitos da lógica do consumo sobre a subjetividade juvenil e a forma com que os valores econômicos se sobrepõem a todos os outros. Naquele universo, aliás, interessar-se por algo que não o mercado é visto com desdém, e por vezes como risível, o que fica bem nítido em uma das conversas entre a narradora e suas colegas de escola:

Disse que gostava de poemas.
 Inutilista!, gritaram.
 Vocês não percebem que eu estou a acumular cultura?
 Para quê?
 Para montes de coisas.
 Montes? Isso é uma quantidade? Gasta um bocadinho connosco para demonstrar o valor da transação.
 Irritei-me e respondi, muito agressiva:
 A cultura não se gasta. Quanto mais se usa, mais se tem.
 E eles ficaram, a princípio, calados, e depois enrubesceram-se-lhes as faces e desataram a rir às gargalhadas, chamando-me de louca inutilista, que não sabia quanto eram dois mais dois (Cruz, 2020, p. 59-60).

Em entrevista sobre a obra *Vamos comprar um poeta*, Afonso Cruz, ao ser questionado sobre semelhanças e diferenças entre a obra e a realidade, declarou: “De certa forma, não há diferenças substanciais, mas acidentais: no livro, algumas práticas sociais são exageradas, mas sua essência não é diferente da sociedade que conhecemos” (Cruz, 2021).

O livro tema deste estudo estabelece, como já várias vezes referenciado ao longo da argumentação, uma comunicação crítica com o entorno. Vale aqui, então, perguntar-se se há razões de cunho mais utilitário do que propriamente literário ao elegê-lo como uma boa opção para ser trabalhada com os jovens — fazendo, então, uma espécie de autoexame quanto à crítica que a própria obra faz ao utilitarismo (e da qual, em certa medida, ela mesma não conseguiu escapar, como será visto mais à frente).

Quando se está diante de obras cujos temas são sedutores, como o do poder redentor da arte, há um risco iminente de enxergar qualidades literárias que, na verdade, são unicamente temáticas. Não se pode, claro, em prol de um “louvável” tema, hipervalorizar o teor em detrimento da forma. No plano formativo, isso sugere que a análise escolar das obras não deve servir primordialmente para “transmitir valores”, “ditar comportamentos”, “ilustrar conceitos”

de linguística e/ou de teoria literária. O intuito primeiro e último deve ser acessar o sentido da obra — pois desse sentido dimana um conhecimento do humano “que importa a todos” (Todorov, 2023, p. 89).

Nesse sentido, o mesmo autor enfatiza que o poder literário não é impositivo e nem doutrinário, mas sugestivo:

Ao dar forma a um objeto, um acontecimento ou um caráter, o escritor não faz a imposição de uma tese, mas incita o leitor a formulá-la: em vez de impor, ele propõe, deixando, portanto, seu leitor livre ao mesmo tempo que o incita a se tornar mais ativo. Lançando mão do uso evocativo das palavras, do recurso às histórias, aos exemplos e aos casos singulares, a obra literária produz um tremor de sentidos, abala nosso aparelho de interpretação simbólica, desperta nossa capacidade de associação e provoca um movimento cujas ondas de choque prosseguem por muito tempo depois do contato inicial (Todorov, 2023, p. 78).

São inúmeros os artistas e estudiosos que combateram a arte de caráter pedagógico, proclamando a necessidade de prevalecer a forma sobre a significação. Todorov (2023) apresenta alguns exemplos, como Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), que, em citação contida no livro *Laocoonte* (1766), diz:

Gostaria que fosse aplicado o nome de obras de arte apenas àquelas obras em que o artista pode se mostrar como artista, nas quais produzir o belo tenha sido seu primeiro e único anseio. Todas as obras que mostrem traços perceptíveis de convenções religiosas não merecem o nome de obra de arte, porque nesses casos a arte não foi produzida por si própria, não passando de um meio auxiliar da religião, preocupando-se bem mais com a significação do que com a beleza das representações sensíveis que ela proporciona (Lessing *apud* Todorov, 2023, p. 56-57)

Nesse mesmo horizonte, Benjamin Constant (1767-1830) considera “um contrassenso do ponto de vista artístico” a “paixão impregnada de doutrina, e servindo a desdobramentos filosóficos” (Constant *apud* Todorov, 2023, p. 56-57). Essas advertências históricas não interditam efeitos éticos da literatura; apenas recusam transformá-los em objetivo imediato da obra.

Se há os que defendem que a arte usada como instrumento doutrinário não é digna de ser chamada como tal, há aqueles vejam seu desenvolvimento inseparável de seu propósito. A perspectiva sartriana, por exemplo, reinsere a escrita no circuito da ação: “a prosa é utilitária por essência”, porque “escrever é significar”, e significar implica “agir sobre [a realidade], transformá-la” (Sartre, 2019).

Essa polêmica é ainda mais constante quando se trata da literatura infantojuvenil, que, em sua gênese, como visto, já carregava uma preocupação “pedagógica”. De todo modo, um

dos consensos quando se trata de arte literária é que o trabalho diferenciado com a palavra precisa ser parte da comunicabilidade. Embora o belo não possa ser objetivamente estabelecido, por residir na subjetividade dos leitores e nos valores de uma época, é possível que uma obra seja reconhecida pela harmonia dos elementos que a compõem, tornando-se um objeto de consenso.

Em resenha do livro *Escritos sobre mito e linguagem* (1915-1921), de Walter Benjamin, Poiana (2012) sintetiza bem como o filósofo alemão pensava essa delicada — e desde sempre debatida — relação entre forma e conteúdo:

Para Benjamin, o crítico deve evidenciar a necessidade de existir da obra de arte, de modo a apreender o seu ideal *a priori*. Esse ideal *a priori*, por sua vez, é para ele a lei fundamental do organismo artístico, que só pode ser redimida pelo reconhecimento de uma unidade estética fundamental entre forma e matéria. Dito de outro maneira, o crítico deve ter consciência de que não há forma separada de teor (*Gehalt*), termo fundamental na reflexão estética benjaminiana porque anula a oposição estéril entre “conteúdo” e “forma” (Poiana, 2012, p. 257).

O sentido, claro, não reside apenas no que a obra diz, mas no modo *como* o diz: na coerência orgânica de sua configuração. Em *Vamos comprar um poeta*, o poeta não é mero personagem, mas metáfora da arte que resiste à redução mercantil, um “organismo artístico” que devolve espessura sensível ao que o mercado tenta quantificar. Nessa perspectiva, a “unidade estética” de que fala Benjamin não é ornamento, mas condição de necessidade: aquilo que o autor alemão chama, em outra chave, de um núcleo que preexiste e se realiza na obra — o poetificado. Em Cruz, a forma do enredo (a compra de um poeta) e o conteúdo (a crítica ao produtivismo cultural) se implicam mutuamente, de modo que a fábula só faz sentido porque sua configuração formal encena, ela própria, a colisão entre valor artístico e valor de troca.

A despeito dessas polêmicas, Todorov (2023) reafirma sua crença no poder que tem toda a trajetória que se faz no mundo das leituras:

Pensar e sentir adotando o ponto de vista dos outros, pessoas reais ou personagens literárias, é o único meio de tender à universalidade e nos permite cumprir nossa vocação. É por isso que devemos encorajar a leitura por todos os meios — inclusive a dos livros que o crítico profissional considera com condescendência, se não com desprezo, desde *Os Três Mosqueteiros* até *Harry Potter*: não apenas esses romances populares levaram ao hábito da leitura milhões de adolescentes, mas, sobretudo, lhes possibilitaram a construção de uma primeira imagem coerente do mundo, que, podemos nos assegurar, as leituras posteriores se encarregarão de tornar mais complexas e nuançadas (Todorov, 2023, p. 82).

Reafirma-se, por fim, o poder da literatura na vida desses jovens da era da hipertecnologia:

Nossas crianças e jovens estão imersos em uma cultura de pressa e tumulto que os iguala a todos e que os impede de se refugiar, em algum momento do dia ou, inclusive, de sua vida, no profundo de si mesmos. Daí que a experiência do texto literário e o encontro com esses livros reveladores que não se leem com os olhos ou a razão, mas com o coração e o desejo, sejam hoje mais necessários do que nunca como alternativas para que essas casas interiores sejam construídas. Em meio à avalanche de mensagens e estímulos externos, a experiência literária brinda o leitor com as coordenadas para que ele possa nomear-se e ler-se nesses mundos simbólicos que outros seres humanos construíram (Reyes, 2012, p. 27).

São muitas as pressões (mais ou menos veladas), os chamados para alienação, os apelos do marketing, as opções de compra, de entretenimentos, as horas gastas em redes sociais, que hoje inundam a rotina do jovem e participam da formação de suas identidades. A literatura precisa ser ao menos uma parte desse cotidiano. Como bem enuncia Venturelli (1995),

Já dizia o velho Plutarco: “A inteligência dos alunos não é um vaso que se tem que encher; é uma fogueira que é preciso manter acesa”, e que combustão melhor oferece a literatura, capaz de descentrar o mundo, e, revolvendo as camadas do indivíduo e da sociedade, mostrar que a nossa constituição de seres é transitória e que, mesmo com dificuldades imensas, é possível dar outra configuração ao mundo... (Venturelli, 1995, p. 180).

3.2 APLICAÇÃO DA ANÁLISE DE DISCURSO À OBRA *VAMOS COMPRAR UM POETA*

3.2.1 A escolha pela Análise de Discurso (AD)

Se prestares atenção no teu discurso, perceberás que ele é guiado pelos teus propósitos menos conscientes.

George Eliot (1819-1880)

A fim de aprofundar a análise temática e literária, e tomando como base não só os temas, mas também as particularidades linguísticas em *Vamos comprar um poeta*, foi adotada uma teoria do campo da Linguística, mais especificamente a Análise de Discurso (AD), que tem o linguista e filósofo francês Michel Pêcheux (1938-1984) como precursor. Essa metodologia será aplicada a partir da perspectiva adotada pela linguista brasileira Eni Orlandi (1942), pesquisadora brasileira pioneira e principal referência nos estudos da Análise de Discurso no Brasil.

Aplicar a AD no exame de um texto literário é um caminho não tão usual, pois se trata de uma teoria mais recorrentemente aplicada aos discursos que circulam fora da ficção. Entretanto, partindo do princípio de que o literário é um dos tipos de discurso circulantes nas

sociedades e ainda de que a narrativa ficcional pode ser entendida como discurso, trata-se de uma trajetória possível e, espera-se, profícua, já que, ao se pensar sobre os diversos temas que perpassam a narrativa de Cruz e sobre como eles dialogam com as mais diversas áreas do conhecimento (o que, aliás, é bastante comum, em maior ou menor escala, nos textos literários), considerou-se que uma teoria de caráter interdisciplinar como a adotada por Orlandi poderia ser muito proveitosa nessa jornada, porquanto permite uma análise ampla de como as representações presentes na obra de Cruz se relacionam com questões sociais, políticas e ideológicas do entorno. Ademais, os discursos que circulam na ficção são não apenas representativos de vivências, dores, alegrias e dilemas que atravessam as pessoas no mundo real, mas por vezes são vividos e percebidos, por meio da arte, com maior intensidade.

Neste trabalho, que pertence ao ramo dos estudos literários, foi proposto o uso de uma metodologia do campo da linguística, e é então natural também que se indague em que medida a AD se diferencia da análise literária, já que esta, além da investigação dos aspectos linguísticos, também se volta aos contextos de produção e aos diálogos que a obra estabelece com a realidade. A própria noção de ideologia, tão cara à AD desde o princípio, é alvo frequente de investigação por parte dos literatos, como bem exemplifica o trecho a seguir, que poderia perfeitamente ter sido elucidado por um especialista nessa teoria da linguística:

A todo momento, um membro de uma sociedade está imerso num conjunto de discursos que se apresentam a ele como evidências, dogmas aos quais ele deveria aderir. São os lugares-comuns de uma época, as ideias preconcebidas que compõem a opinião pública, os hábitos de pensamento, as banalidades e os estereótipos, aos quais podemos também chamar de “ideologia dominante”, preconceitos ou clichês (Todorov, 2023, p. 79).

Esse mesmo fundamento se aplica à frase que abre este capítulo, a qual versa acerca do poder que o inconsciente exerce sobre os nossos discursos — sua autora, Mary Ann Evans (1819-1880), é uma poeta e romancista inglesa (que usava o pseudônimo de George Eliot); uma literata, portanto.

Sobre essa proximidade entre a linguística e a literatura, Jouve (2012) recorda que o valor do enunciado é indissociável da escolha dos termos lexicais e de sua ordenação, de forma tal que a arte literária se difere de todas as outras justamente porque o material que ela utiliza — a linguagem — “já é em si mesmo um sistema significante” (Jouve, 2012, p. 29). Assim, a análise das obras literárias precisa ser complementada “pelo exame de outros fatos linguísticos, que remetem mais explicitamente a certos mecanismos de linguagem. Nessa perspectiva, os estudos literários deveriam se fundir na linguística” (Jouve, 2012, p. 10).

De qualquer forma, destaca-se que, a partir daqui, diferentemente do realizado na primeira parte deste trabalho — uma análise literária com aporte filosófico e crítico —, busca-se o desenvolvimento de um estudo de caráter mais discursivo e em consonância com as premissas que regem a AD. O principal diferencial desta é que, mais do que interpretar o texto literário, essa teoria ocupa-se de compreender os modos de significação que dele emergem enquanto acontecimento de linguagem. Em outras palavras, o foco não está apenas naquilo que “o texto diz”, mas em “como o texto significa” dentro de determinadas condições históricas e ideológicas.

Assume-se, assim, que uma obra literária, além de objeto estético, é também materialização de um discurso que surge a partir de determinadas formações ideológicas e de condições históricas específicas. Entende-se ainda que, pensando particularmente na obra em análise, alguns pontos que, para a AD, são incontornáveis, como os silenciamentos e as correspondências entre os discursos e as ideologias que os subjazem (os quais, numa análise literária, podem ou não ser alvo de pesquisa), seriam úteis na investigação aqui proposta. Isso, pois o poeta se comunica recorrentemente por meio de silêncios, e a dicotomia arte x lucratividade, a todo momento colocada à mesa, dialoga com ideologias muito caras à contemporaneidade.

Em suma, a proposta é analisar o discurso social sobre arte e mercadoria, tendo a obra de Afonso Cruz como exemplar simbólico do interdiscurso. Este, para a AD, é uma espécie de arquivo que engloba um gigantesco conjunto do já dito, criando uma memória discursiva que torna possível dizer o que se diz. Nas palavras de Orlandi (2003, p. 31), “é o que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra”. Trata-se de uma espécie de saturamento dos discursos anteriores, que ecoa no intradiscurso, sendo este o “simulacro material do interdiscurso [...], o ‘fio do discurso’ de um sujeito” (Ferreira, 2001, p. 19), isto é, a materialização que se faz, na fala e na escrita, dessa memória discursiva. O intradiscurso, por fim, é o modo como o sujeito organiza o dizer ante essa rede de sentidos, e é nessa concreção que se fazem transparecer os sentidos dessa memória. Assim, por meio dos diálogos, metáforas, ressignificações e ironias, a utopia gera sentidos capazes de demonstrar como o **já dito** e o **já representado** ressoam no presente.

A serventia da AD, para Orlandi (1999), é justamente expandir os campos de compreensão do analista, situando-se face à articulação do simbólico com o político, a partir do princípio de que estes se conjugam nos efeitos que assujeitam o sujeito da linguagem.

Diferentemente dos Estruturalismo, por exemplo, em que há a noção de um indivíduo que diz o que quer, que manifesta na língua a sua individualidade, a AD entende que o sujeito fala não o que quer, mas o que é possível dizer. Um dos pontos que se destacam no livro de Cruz é justamente a forma com que os personagens se comunicam e a uniformidade das convicções ali presentes. Faltam argumentos para sustentar que se trata de uma linguagem inovadora e/ou experimental, já que há um diálogo com outras tradições, mas é fato que logo nas primeiras páginas há um estranhamento quanto à hiperbólica balda da contabilização presente na comunicação entre os personagens, balda essa ilustrativa da vitória de uma ideologia que praticamente aniquilou discursos de resistência. O autor português ilustra — talvez ainda mais notoriamente por recorrer ao gênero distópico — um princípio caro à AD: o de que o falante não tem noção de tudo o que o atravessa em termos de relação de força e dominação ideológica, de forma tal que o sujeito não é a origem dos seus dizeres, mas sim efeito das formulações ideológicas em que se inscreve, de forma mais ou menos consciente.

Obviamente que uma análise de caráter puramente literário também seria capaz de atingir todos os objetivos elencados neste estudo; o que se propõe aqui é simplesmente uma possibilidade de leitura, que se tenta mostrar igualmente válida e densa.

Ainda quanto à aplicação da AD em textos literários, vale lembrar um dos primeiros princípios que rege essa teoria e que pode servir de argumento para defender sua aplicabilidade ao universo literário:

A primeira coisa a se observar é que a Análise de Discurso não trabalha com a língua enquanto um sistema abstrato, mas com a língua no mundo, com maneiras de significar, com homens falando, considerando a produção de sentidos enquanto parte de suas vidas, seja enquanto sujeitos seja enquanto membros de uma determinada forma de sociedade (Orlandi, 2001, p. 16).

Outro ponto central é que a AD também se volta ao estudo dos textos, entendendo-os, porém, não como unidade fechada, e sim como um objeto empírico que estabelece constante diálogo com o entorno:

Uma análise de discurso também trabalha com o texto, mas não o examina em sua extensão, nem se limita a um só texto. Na realidade, seu interesse pelo texto reside no fato de que o texto representa a superfície material através da qual pode-se atingir a discursividade. O texto, frente a esse tipo de análise, é considerado como uma unidade aberta e pragmática, que se relaciona com a exterioridade, sendo marcado fortemente pela incompletude. O texto, nessa perspectiva, é um objeto teórico (Indurski, 1998, p. 10).

A Análise de Discurso é um campo de pesquisa relativamente recente, que se

caracteriza como transdisciplinar e que estabelece um novo objeto de pesquisa, o *discurso*. E este, “etimologicamente falando, tem em si a ideia de curso, de percurso, de correr por, de movimento. O discurso é assim palavra em movimento, prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando” (Orlandi, 2001, p. 15).

No fim da década de 1960, Pêcheux problematizava a epistemologia da Linguística, ao preconizar que não se pode reduzir o linguístico aos significantes, nem ao social (antropológico), nem ao psicológico, uma vez que a linguagem é também historicamente situada. Um importante questionamento à época era: o que pode a Linguística quando se trata do “sentido”? É um momento decisivo para a ciência da linguagem, em que uma nova posição teórica considera a relação entre a exterioridade e a linguagem como constitutiva do processo linguístico. Como assegura Gregolin (2001):

Desde a sua fundação, na análise do discurso derivada de Pêcheux, o discurso é entendido como um conceito que não se confunde com o discurso empírico de um sujeito (*parole* saussureana), nem com o *texto* (o *discurso* não está na manifestação de seus encaixamentos; sendo um processo, é preciso desconstruir a discursividade para enxergá-lo), nem com a *função comunicacional* (contra a vulgata da “teoria da comunicação” jakobsoniana, que pensa o emissor e o receptor como sujeitos empíricos). A análise visa a apreender esse novo objeto (*discurso* como *processo*), indagando sobre as *condições de sua produção*, a partir do pressuposto de que o discurso é determinado pelo tecido histórico-social que o constitui (Gregolin, 2001, p. 2-3, *itálicos da autora*).

Esse é um importante preceito dessa área: discursos são histórica e socialmente situados. Há, portanto, um enorme peso do contexto histórico, social e ideológico, pois é ele que possibilita e condiciona a produção dos discursos. O projeto de Pêcheux é justamente articular a linguística, o materialismo histórico (que se volta ao estudo do funcionamento simbólico da língua tomado na sua historicidade) e a psicanálise. Sobre as consequências teóricas desse “triplo assentamento”, complementa Gregolin (2001):

a *forma material* do discurso é, ao mesmo tempo, linguístico-histórica, enraizada na História para produzir sentido; a *forma sujeito* do discurso é ideológica, assujeitada, não psicológica, não empírica; na *ordem do discurso* há o sujeito na língua e na História; o *sujeito é descentrado*, tem a ilusão de ser fonte, mas o sentido é um *já-lá*, um *dito antes em outro lugar* (Gregolin, 2001, p. 3-4, *itálicos da autora*).

A AD busca, então, entender como os discursos são construídos, reproduzidos e transformados, revelando as relações de poder e as ideologias a eles subjacentes. Esse campo parte do princípio de que os sentidos não estão postos, mas, sim, que são construídos; logo, há de se analisar a forma com que se dá a produção dos sentidos e da constituição dos sujeitos, afinal, é por meio dos discursos que os sujeitos se identificam e identificam os outros, constroem

a identidade tanto individual quanto coletiva e a subjetividade. Na obra literária em análise, esse “já-lá” fornece importantes indícios sobre qual é o poder que prepondera naquela sociedade, o que é facilmente perceptível nos discursos impregnados do léxico econômico.

Assim, conforme sintetiza Orlandi (2001, p. 15), “na análise de discurso, procura-se compreender a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história”. Mas não somente o que é dito fornece essas pistas para a análise: a obra de Cruz é também marcada por silenciamentos, e estes, como bem complementa a linguista (2007), não se traduzem simplesmente como uma ausência de fala, e sim como um componente ativo na construção de sentidos, uma materialidade discursiva capaz de revelar relações de poder e exclusão. Dito de outro modo, Orlandi (2007, p. 43) sustenta que a AD deve revelar “como o dizer é atravessado por memórias sociais que definem o que pode e o que não pode ser dito”. Ocorre que, ao longo da história, algumas memórias se sacralizam e se tornam hegemônicas. Para a AD, essa sacralização comumente está a serviço da ideologia dominante. No livro do Cruz, o poeta é o símbolo daquele que “fura” a memória hegemônica da sociedade em que está.

Na AD, a historicidade é determinada não pelo tempo, mas pela ideologia:

Estando os sujeitos condenados a significar, a interpretação é sempre regida por condições de produção específicas que, no entanto, aparecem como universais e eternas, daí resultando a impressão do sentido único e verdadeiro.

O processo ideológico não se liga à falta, mas ao excesso. A ideologia representa a saturação, o efeito de completude que, por sua vez, produz o efeito de “evidência”, sustentando-se sobre o já-dito, os sentidos institucionalizados, admitidos por todos como “natural” (Orlandi, 2007, p. 96-97).

Conforme Costa (2005), a AD parte da concepção de que cada formação social tem uma formação ideológica constitutiva, a qual, presente em todas as sociedades de classe, visa a manter a ordem socioeconômica via controle social do Estado. Assim, com base nos estudos do filósofo Louis Althusser (1918-1990), que exerceu grande influência na constituição da AD francesa, há duas importantes ideias acerca do entendimento que a teoria assume quanto à ideologia. A primeira é que, “antes de ser apenas um conjunto de ideias, visões de mundo, concepções culturais, científicas ou quotidianas, a ideologia são atitudes, gestos” (Costa, 2005, p. 19). A segunda reconhece que a ideologia

assujeita os indivíduos, isto é, subtrai sua individualidade e lhes confere um lugar na sociedade de classes, convertendo-os em sujeitos ideológicos, de modo que passem a colaborar para a reprodução das relações de produção da sociedade [...]. Trata-se de uma atitude não consciente, uma vez que o sujeito se acredita senhor de suas atitudes, acredita que, agindo da forma que age, age por si e para si. A conjugação de tais ideias

levou Pêcheux a propor que o discurso é a materialidade privilegiada da ideologia (Costa, 2005, p. 19).

Em síntese, a AD assume o argumento de Pêcheux de que “não há discurso sem sujeito nem sujeito sem ideologia” (Orlandi, 1987, p. 13). Pêcheux (1975, p. 146) lembra que “todo discurso é determinado por condições históricas de produção e atravessado pela ideologia”, e que a evidência de sentido é, na verdade, “um efeito da ideologia funcionando na linguagem”. O discurso é justamente o lugar de acesso e de observação da relação entre a materialidade específica da ideologia, que tem, por sua vez, a língua como materialidade específica. Desconstrói-se, portanto, a ideia de que se é dono do próprio dizer, ou que se consegue total controle sobre o que é dito:

Assim como os comportamentos e as representações são exteriores ao indivíduo, pertencem à formação ideológica, também os sentidos são exteriores aos falantes, pois pertencem à formação discursiva, que funciona como uma instância geradora do sentido, determinando o dizível e o indizível no âmbito de um lugar numa formação ideológica (Costa, 2005, p. 19).

A autonomia do falante, portanto, não é plena, e sua individualidade não é a fonte criadora daquilo que ele diz. Na obra de Cruz, é notório como os discursos dos personagens estão impregnados da “ideologia de Mamon”, sem que estes se deem conta disso na maior parte das vezes, e sem que em nenhum momento questionem o porquê de se expressarem da forma com que o fazem. Como confirma Indurski (1998), para a AD,

o sujeito é descentrado, ou seja, este sujeito não está na origem de suas decisões e estratégias, pois, na constituição desse sujeito, ideologia e inconsciente encontram-se inextricavelmente entrelaçados. A Análise de Discurso afasta-se, pois, da noção de sujeito empírico que sabe e domina o que diz, mas que, de fato, é determinado, sem se dar conta, a dizer o que seu lugar de formação social impõe que seja dito (Indurski, 1998, p. 11).

Por envolver três áreas do conhecimento, a AD gerou — e ainda hoje gera, em menor escala — desconfiança acerca da reprodutibilidade de sua metodologia de aplicação. As estudiosas Fernandes e Vinhas (2019), ao percorrem a historicidade da Análise de Discurso proposta por Pêcheux, destacam que, ao contrário de teorias anteriores, as quais, à luz de um pensamento positivista, prezavam pela busca de uma homogeneidade e regularidade para fundar uma “ciência de fato”, a AD busca desmistificar o “mito de uma ciência universal” — já que a heterogeneidade é intrínseca ao fenômeno linguístico —, propondo a indissociabilidade entre discurso e exterioridade. De toda forma, os ceticismos que rondam a teoria de AD também serviram como força motriz para que passasse por diversas fases, na busca do aperfeiçoamento

de sua aplicabilidade e, consequentemente, de sua validação como uma autêntica ciência no campo dos estudos da linguagem.

Neste trabalho, como dito, adotou-se a perspectiva da linguista Eni Orlandi. Sobre a AD adotada no Brasil, Fernandes e Vinhas (2019) destacam que, dos caminhos percorridos por Pêcheux (o da maquinaria discursiva, o da semântica discursiva e o da alternância entre descrição e interpretação), o que ficou foi este último, “tendo em vista que não basta saber o que o texto diz, mas **como** diz, ou seja, como funciona discursivamente” (Fernandes e Vinhas, 2019, p.149, grifo nosso). Essa escolha deriva da conclusão de que, na caminhada rumo à construção de uma teoria da AD, após abandonar a ideia de que a máquina e os algoritmos poderiam oferecer respostas precisas para explicar as formulações discursivas, a “imobilidade cede lugar ao movimento”, e os teóricos da AD, portanto, desfazem a ilusão de que é possível formular regras para o discurso: o objetivo agora passa a ser a *compreensão* do curso natural do discurso, este entendido como social e ideológico (Fernandes; Vinhas, 2019, p. 143).

Considerando que a narrativa de Cruz propõe justamente a reflexão acerca da arte, do utilitarismo e do consumismo, é natural que a ênfase da investigação recaia sobre as formações discursivas (FDs) que desempenham papéis centrais na percepção de mundo dos personagens, bem como sobre as condições históricas e sociais das quais essas FDs emergiram. Segundo Orlandi, (2001, p. 43), a noção de FD, embora polêmica, é crucial nos estudos de AD, porquanto, além de permitir a compreensão da produção dos sentidos e a relação dos discursos com a ideologia, fornece ao analista a possibilidade de estabelecer regularidades no funcionamento do discurso. Entendeu-se então que, para a aplicação da metodologia, essa noção foi um importante guia para traçar o caminho de análise percorrido. Vale iniciar, claro, com a definição:

A formação discursiva se constitui na remissão que podemos fazer de todo texto a uma formação ideológica, de tal forma que seu sentido (do texto) se define por essa relação. Isso quer dizer que dependendo da inserção do texto em uma ou outra formação discursiva, pode-se observar uma variação de sentido, pois há diferenças nas relações distintas que cada formação discursiva mantém com a formação ideológica. Desse modo, a formação discursiva determina o que pode e o que deve ser dito a partir de uma certa região da formação social, a partir de um certo contexto sócio-histórico. Quer dizer, todo texto tem sua ideologia, e podemos determinar a relação do texto com a ideologia através da caracterização da formação discursiva da qual ele faz parte (Orlandi, 1987, p. 73-74).

Com base nisso, buscou-se analisar, na distopia de Cruz, quais sistemas de enunciados definem o que pode ou não ser dito sobre a arte e o artista.

O livro *Vamos comprar um poeta* não é longo: conta com 91 páginas de dimensões

reduzidas (19cm x 13cm). Ainda assim, para a AD, é necessária uma seleção de determinadas sequências discursivas, pois não se pode analisar tudo, sob o risco de se fazer um estudo muito superficial ou genérico do discurso. O importante é que essa seleção tenha um critério bem definido. Com base nos objetivos traçados para esta dissertação, a atenção voltou-se às formações ideológicas que sustentam os dizeres sobre “utilidade x inutilidade”, “produtividade”, “consumismo”, “mercado”, “arte” e “artista”.

Portanto, tomando como base as regularidades e os contrastes discursivos presentes no romance, foram percebidas duas formações discursivas centrais que são sócio historicamente identificáveis (entendendo o histórico, conforme já dito, em sua correspondência com o ideológico): uma que exalta a lógica utilitarista/capitalista e abstém-se de apontamentos éticos e humanísticos, assumida pelos membros da família protagonista e por seus amigos/conhecidos (à qual intitularemos FD1), e outra que valoriza a arte, os sentimentos e o valor das “inutilidades” e do livre pensar, representada pelo poeta (à qual intitularemos FD2).

É por meio do constante confronto entre essas duas FDs que a obra de Cruz desenvolve uma reflexão sobre uma sociedade a qual, ao alçar voo na direção de uma ideal prosperidade econômica, perdeu a capacidade de valorizar o intangível, o subjetivo e o artístico, a não ser que estes possam ser convertidos em lucro ou benefício econômico, isso, pois a ideologia dominante ali prepondera de forma quase que unânime — e é por essa razão que se instaura o cenário distópico: há um tímido e reprimido discurso de resistência à sujeição da arte ao lucro, e a sobrevivência desta, aliás, está por um fio. Não há mais, como sempre se viu e ainda se vê, um embate entre diferentes FDs, mas sim um universo no qual uma FD quase que aniquilou todas as outras. A narrativa, assim, critica a desumanização, em que até os sentimentos e as relações humanas são mercantilizados, e isso se dá justamente pelo confronto entre as duas FDs que se alternam ao longo da narrativa e que são diametralmente opostas, visto que adotam valores distintos como guias.

Aquilo que é admitido na obra como lógico deve ser questionado pelo leitor, lido com atenção, já que “é a partir da subversão de um enunciado tido como pronto e reproduzível no seio da formação social que se consegue acessar o rompimento de um já-dito, como um pré-construído, ou seja, como algo compreendido como evidente, para subverter esse funcionamento discursivo” (Fernandes; Vinhas, 2019, p. 147). É com o auxílio da figura do poeta que esse rompimento dar-se-á, não de forma abrupta, e sim paulatinamente, bem ao estilo do caráter resiliente desse personagem.

3.2.2 Sobre a aplicação da AD na obra *Vamos comprar um poeta*

O fragmentário, o disperso, o incompleto, o não-transparente. Eis o domínio da reflexão discursiva.

Eni Orlandi, *A Linguagem e seu funcionamento — as formas do discurso* (1987)

Conforme visto, dado seu caráter transdisciplinar, a AD é um campo de estudos que não segue fórmulas prontas, em consonância à heterogeneidade dos discursos — impossíveis de serem contabilizados e totalmente setorizados — e à ampla gama das condições de produção, já que o contexto histórico, social e ideológico no qual está mergulhado o falante é determinante e condicionante na produção de seus discursos.

Com base nisso, como bem destacado por Fernandes e Vinhas (2019, p. 144), não há modelos metodológicos prontos a serem oferecidos para os pesquisadores em AD, ao se considerar “a relativização dos processos de descrição e interpretação do *corpus*, os quais dependem intimamente das condições de produção do discurso.”. As autoras destacam, aliás, que “considerar que cada objeto de análise apresenta sua especificidade é o ponto principal da formulação do dispositivo teórico-analítico, sendo este fundamental para o trabalho de análise enquanto um trabalho filosófico” (Fernandes e Vinhas, 2019, p. 149). Disso resulta o chamado “nomadismo” da teoria, o que significa dizer que: “não há um acúmulo científico fixo, no que diz respeito à teoria, à definição de seu objeto e método(s): a cada passo a AD redimensiona seu objeto, reavalia aspectos teóricos e se relaciona criticamente com seu(s) método(s)” (Orlandi, 1987, p. 11).

Se, de início, a AD buscava mecanismos para se livrar da subjetividade do analista, a teoria ganha maior “consistência metodológica” justamente quando assume que não há análise sem graus, maiores ou menores, de subjetividade. Admitida essa inevitabilidade, o recorte deve ser, então, coerente aos objetivos e interesses do analista (Costa, 2005, p. 35). Quanto à adoção desse dispositivo teórico de interpretação, Orlandi (2003) lembra que há uma parte que é de responsabilidade do analista, e outra que deriva de sua sustentação no rigor do método e no alcance teórico da AD. O analista é o responsável por formular a questão que desencadeia a pesquisa, e fará, portanto, recortes e a mobilização de conceitos específicos para a investigação. Por essa razão:

Distinguimos entre o dispositivo teórico da interpretação, tal como o tematizamos, e o dispositivo analítico construído pelo analista a cada análise. Embora o dispositivo teórico encampe o dispositivo analítico, o inclua, quando nos referimos ao dispositivo

analítico, estamos pensando no dispositivo teórico já “individualizado” pelo analista em uma análise específica. Daí dizermos que o dispositivo teórico é o mesmo, mas os dispositivos analíticos, não. O que define a forma do dispositivo analítico é a questão posta pelo analista, a natureza do material que analisa e a finalidade da análise (Orlandi, 2001, p. 27).

A análise precede a teoria, já que aquela é imposta pelo objeto a ser estudado. Há, portanto, uma espécie de inversão do polo de observação: não se parte dos sentidos produzidos, mas, sim, observa-se o modo de produção de sentidos e da constituição dos sujeitos. O método e suas possibilidades de alcance — amparados, claro, pela teoria — começam a ser delineados a partir da própria materialidade do discurso, da observação de suas condições de produção e dos sentidos que podem ser depreendidos do texto, com um olhar atento para os aspectos que estão subjacentes ao que foi efetivamente dito. A apuração se concentra nas regularidades e nos desvios, investigando como os sentidos são produzidos e negociados em diferentes contextos.

Na AD, o acontecimento discursivo é “o ponto em que um **enunciado** rompe com a estrutura vigente, instaurando um novo processo discursivo. O acontecimento inaugura uma nova forma de dizer, estabelecendo um marco inicial de onde uma nova rede de dizeres possíveis irá emergir” (Ferreira, 2001, p. 11, grifo da autora). Em *Vamos comprar um poeta*, há o retrato não do acontecimento discursivo, e sim do que emerge a partir dele, o que se dá em dois níveis:

- No simbólico, em que as metáforas são ressignificadas;
- No institucional, a partir do qual passa a vigorar uma hegemonia estética que se coloca à serviço do mercantil.

É o mundo discursivo que emerge desse rompimento com a estrutura anterior o foco de análise nesta parte do trabalho. Os discursos da obra dialogam diretamente com as ideologias de um mundo capitalista, em que o valor do utilitarismo atinge seu ápice dentro de um universo distópico. O artista, tido como o símbolo-mor da inutilidade, ainda assim sobrevive, talvez porque ele mesmo acabe por ser transformado em mercadoria, mesmo que absolutamente excêntrica. Os discursos sobre arte são recorrentes ao longo da narrativa, mas apresentam transformações significativas. Inicialmente, a arte é vista apenas como um produto utilitário; no entanto, à medida que o enredo avança, emerge uma reflexão crítica sobre o valor intrínseco dela e sobre a possibilidade de resistência cultural. Para isso, Cruz lança mão de estratégias discursivas diferenciadas, “colonizando” o discurso social com a ideologia econômica, deixando evidente como o sistema financeiro permeia a construção dos discursos e como o poeta ajudará, mesmo que parcialmente, na descolonização dessas falas.

Conforme já mencionado, a linguagem é um fator de destaque no romance em análise:

chama a atenção do leitor não apenas a estapafúrdia ideia de uma sociedade que comercializa artistas, mas também — e talvez principalmente — *como* se diz o que se diz; logo de início, há uma estranheza, porquanto o léxico econômico está no discurso da narradora e de todos os seus pares, inclusive quando se trata de temas que não têm nenhuma correlação com economia. Surge, no entanto, um personagem cujos discursos destoam desse entorno — o poeta. No desenrolar do enredo, à medida que a presença desse literato ganha força, percebe-se que os discursos também se modificam, ficando gradativamente menos técnicos e numéricos, o que é mais um dos trunfos do livro: há no enredo uma notável correspondência entre forma e conteúdo.

Tendo em conta que, para a AD, o sentido não está na literalidade das palavras, e sim no funcionamento da veiculação do que é formulado, o livro em análise oferece uma rica possibilidade de investigação, uma vez que as relações entre sujeitos são também relações que envolvem tensionamentos, o que é muito bem explorado na distopia, na qual os discursos desvelam o funcionamento de forças, mas também a resistência de um sujeito cujo prestígio é menor, mas que, ainda assim, encontrará caminhos alternativos para ter sua existência validada.

Com base nisso, para a análise, o estudo se debruçou sobre os enunciados e construções discursivas presentes na narrativa, buscando compreender como se articulam os efeitos de sentido que sustentam — e, por vezes, que contestam — a mercantilização da arte e a desumanização do sensível. O arquivo da pesquisa englobou trechos que foram avaliados como os mais representativos das principais formações discursivas presentes no texto, as quais desnudam as ideologias capitalistas e que se contrapõem à importância da “inutilidade” da arte, esta pouco a pouco revelada na narrativa como elemento humanizante e redentor.

Seguiu-se o caminho eleito por Orlandi, o da descrição dos trechos selecionados seguida de um exercício de interpretação, sendo esta “o sentido pensando-se o co-texto (as outras frases do texto) e o contexto imediato” (Orlandi, 2001, p. 26), visando à exploração de sentidos presentes, mas menos aparentes num primeiro momento. Buscou-se ainda relacionar os achados da análise com contextos mais amplos da sociedade contemporânea, discutindo as implicações sociais e culturais dos discursos analisados, refletindo sobre a desumanização e a mercantilização das relações humanas e da arte; por fim, sobre como a obra de Afonso Cruz utiliza a narrativa distópica para questionar e subverter certos valores (ou, por vezes, mesmo que não intencionalmente, fortalecê-los).

O dispositivo de análise adotado segue a proposta orlandiana, segundo a qual o discurso deve ser estudado a partir de três dimensões interdependentes:

1. Condições de produção, que se referem ao contexto histórico e ideológico que sustenta o dizer — neste caso, a sociedade pós-industrial e financeirizada que valoriza a produtividade e desvaloriza o inútil;
2. Formações discursivas, entendidas como os sistemas de enunciados que definem o que pode ou não ser dito sobre arte, consumo e “utilidades” em determinado momento histórico;
3. Mecanismos discursivos, que correspondem às marcas linguísticas e retóricas reveladoras dos efeitos de sentido — metáforas, oposições, isotopias, silêncios e jogos de inversão valorativa.

Dessa forma, a análise compreende a obra *Vamos comprar um poeta* como dispositivo discursivo inscrito no interdiscurso contemporâneo sobre arte, mercado e humanidade. Em termos operacionais, o trabalho mobiliza três categorias de análise que organizam o percurso interpretativo:

- O discurso da utilidade, expressão da formação ideológica dominante nas sociedades capitalistas e na estética do desempenho (Han, 2017);
- O discurso da arte, que constitui o espaço da autonomia, da sensibilidade e do não mensurável, no qual o poeta encarna o sujeito que desafia a lógica mercantil e reabilita a potência criadora da linguagem;
- O discurso da resistência, caracterizado pelas fissuras que atravessam o texto e pelas rupturas de sentido que evidenciam o não dito e o interdito social. A resistência, nesse sentido, é concebida como prática discursiva — um deslocamento simbólico e político no interior do próprio discurso dominante.

A interpretação discursiva foi conduzida a partir de três movimentos articulados — *descrição, interpretação e exploração* — que estruturam o percurso analítico.

1. Descrição — corresponde à identificação de marcas linguísticas e temáticas recorrentes, como lexemas, metáforas, oposições e isotopias semânticas, que configuram o campo discursivo da utilidade e da arte.
2. Interpretação — busca compreender as relações entre essas marcas e as formações ideológicas que as sustentam, observando como o texto de Cruz reinscreve e subverte sentidos socialmente estabilizados.
3. Exploração — articula as observações anteriores ao referencial teórico, especialmente às contribuições de Orlandi, Todorov, Rifkin e Han, revelando como a literatura se torna espaço de resistência simbólica à racionalidade neoliberal.

O romance de Afonso Cruz, quando lido pela perspectiva da Análise de Discurso francesa, revela um embate entre formações discursivas — a da racionalidade instrumental, centrada na produtividade e no cálculo, e a da racionalidade substantiva, que revaloriza o simbólico, o afeto e o silêncio. A fim de guiar os recortes e garantir maior sistematização à análise, as principais FDs foram categorizadas em dois grupos, assim definidos por terem sido identificados como os mais recorrentes na obra e os mais profícuos à finalidade da pesquisa aqui proposta. São eles:

— **Discurso Econômico:** na base dessa FD, está a objetividade e a quantofrenia. Palavras como "lucro", "qualidade", "dividendo" e "renda" são recorrentes, e constam em construções que sugerem o valor artístico e afetivo como subordinados ao econômico. Esse discurso ilustra a quase aniquilação da subjetividade, de tal forma que as personagens agem e sentem de acordo com os ideais capitalistas, revelando uma crise de identidade e de valores humanos. A análise da FD1 foi intitulada “o valor do lucro”.

— **Discurso Poético:** na base dessa FD, está a *resistência* aos discursos objetivos e quantofrênicos. Os poetas são descritos como produtos com características específicas e variáveis de preço, o que revela a objetificação e desumanização dos artistas. Por meio do discurso poético — inicialmente intrigante para os outros personagens, por ser frequentemente lírico e metafórico —, a necessidade e a importância da arte e da beleza começam a criar raízes. A análise da FD2 foi intitulada “o valor da poesia”.

A alternância desses dois discursos na obra em análise ilustra a ideia de que a linguagem é tanto instrumento de dominação quanto campo de resistência — o lugar onde se inscrevem as contradições e os silêncios constitutivos da vida social. Em consonância com Orlandi (2007), entende-se que o discurso é o lugar onde o sujeito se inscreve na ideologia, mas também o espaço em que pode resistir a ela.

A obra literária, ao tensionar sentidos e reintroduzir o valor sensível e transformador da arte, torna-se um campo privilegiado de observação dos embates ideológicos em torno do lugar da cultura artística no mundo atual. Ao analista do discurso cabe desconstruir as evidências mais superficiais, ou seja, explorar aquilo que não está imediatamente visível. Para tal, investiu-se no desvelamento das FDs que guiam as ações e reações dos personagens no mundo distópico produzido por Afonso Cruz, a fim de compreender mais profundamente como o romancista desperta a reflexão no leitor a partir da subversão da linguagem dos personagens e das falas do poeta, cuja chegada desestruturará as bases aparentemente sólidas nas quais a família protagonista se apoia, já que a formação discursiva à qual esse artista adere é bastante distinta daquela adotada na sociedade distópica da obra.

Portanto, tomando a distopia como uma narrativa na qual os discursos são intrínsecos aos contextos de produção do qual emergem, e ao focar na importância da literatura como uma prática social, ressaltando a intersecção entre estética e política na interpretação do texto, o presente estudo busca justamente ser mais uma prova de que essa aplicabilidade da AD às narrativas literárias é possível e, quiçá, frutífera para ambos os campos.

3.2.3 O valor do lucro: metáforas econômicas e a colonização do discurso social

Ninguém é mais escravo do que aquele que se considera livre sem sê-lo.

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)

Em *Vamos comprar um poeta*, o modo de produção de sentidos e o da constituição dos sujeitos já despertam a atenção logo nas primeiras páginas, nas quais o leitor se depara com um cenário cujo materialismo extremado exerce profundo impacto sobre a linguagem, convertendo-a em uma estrutura objetiva, destituída de subjetividade, o que reflete a crua realidade retratada na obra. A história se assenta, assim, sobre um terreno bastante estéril a qualquer manifestação artística.

Tendo em conta que “para realizar uma análise de discurso há que se considerar que o funcionamento linguístico de um discurso está estreitamente vinculado às condições de produção desse discurso” (Indurski, 1998, p. 11), foram investigadas as circunstâncias e forças que operam naquele cenário tão hostil à arte e que são determinantes para manter em operação tal hostilidade. Considerando ainda a relação que os discursos estabelecem com a exterioridade, recorreu-se a filósofos, pensadores e linguistas que refletem sobre questões cruciais de hoje e que foram trabalhadas no livro em análise.

Partindo dessas peculiaridades de um universo em que praticamente todas as relações são econômicas, foram selecionados trechos que ilustram o valor do lucro como guia primordial das ações e reações dos personagens. Esses excertos foram descritos e analisados a partir da perspectiva de Orlandi (2003) quanto à teoria da Análise do Discurso (AD), que vai além da análise linguística, incorporando elementos históricos, sociais e ideológicos a fim de entender como os discursos refletem e moldam as relações de poder e as práticas sociais, e é isso que se tentará esclarecer na análise das sequências discursivas a seguir.

Na obra, a relação das personagens com a linguagem sugere que a palavra é diretamente equiparada à coisa nominada. Os membros daquela sociedade, aliás, são nomeados não com substantivos próprios, mas com siglas seguidas de numerais, ou por meio de outro

artifício (numérico, claro). Essa mudança do código de nomeação não abole a identidade dos seres, visto que os números são únicos; na verdade, além de reforçar a quantofrenia daquele universo, essa escolha explicita como o individualismo é ali ainda mais marcado, visto que se nomes e sobrenomes podem coincidir — o que frequentemente ocorre num mesmo país —, essa possível correspondência não se aplica aos códigos numéricos. O processo de nomeação, tão característico de nossa espécie, é revelador da essência espiritual do homem:

A essência linguística das coisas é a sua linguagem; aplicada ao ser humano, essa afirmação significa que a essência linguística do ser humano é a sua língua. Isso quer dizer que o homem comunica sua própria essência espiritual *na* sua língua. Mas a língua do homem fala em palavras. Portanto, o ser humano comunica sua própria essência espiritual (na medida em que ela seja comunicável) ao nomear todas as outras coisas (Benjamin, 2013, p. 56).

Ainda segundo Benjamin (2013, p. 56), “no âmbito da linguagem, o nome possui somente este sentido e esta significação, de um nível incomparavelmente alto: ser a essência mais íntima da própria língua”. A quantificação, assim, está no âmago da sociedade representada no livro, e relaciona-se inclusive com a forma com que as pessoas que ali transitam constroem suas identidades. Por vezes, a narradora de Cruz desconhece o nome de outros personagens; para identificá-los, recorrerá igualmente a algarismos, como no exemplo abaixo, quando seis pessoas são convidadas a jantar em sua casa:

Sentámo-nos todos à mesa. A mesa, que era de mogno, tinha em cima dois candelabros de estanho, duas velas de estearina acesas, toalha com patrocínio do perfume *Fragrance Très Très Oriental 2.1*, pratos e talheres e guardanapos de pano para onze pessoas, a saber: a mãe, o pai, o poeta, o meu irmão, eu e seis convidados que adiante passarão a ser designados pela ordem de chegada, ou seja, convidado 1, convidado 2, convidado 3, etc., ordinalmente, portanto (Cruz, 2020, p. 22).

Essa escolha pela abolição dos substantivos em prol dos algarismos é também, assim, mais um reforço do tipo de espírito que move aquele universo. Quando se trata de pessoas conhecidas, os números também serão determinantes para definir a classe social dos nomeados:

Sem me querer imiscuir muito na vida do parvo com quem partilho a mesma herança genética, mas sem conseguir conter a minha curiosidade, decidi tentar falar com uma das amigas da BB9,2, a N7468,1734, que tem um nome ainda mais pomposo, depois da vírgula seguem quatro algarismos [...] (Cruz, 2020, p. 39).

Fica notável, pelo excerto, que quanto maior o número de algarismos após a vírgula, maior é o prestígio de que aquele sujeito goza na sociedade, uma clara analogia à ideia de que, quanto maior o número, maior o valor do ser, remetendo ainda à memória discursiva dos

sobrenomes de figuras da realeza, que recorrentemente acumulavam sobrenomes.

Essas primeiras marcas caracterizadoras dos sujeitos que habitam esse espaço ficcional direcionam o leitor a atentar para o valor que se dá à individualidade, o que revela muito sobre o contexto objetivo, “objetificador”, avesso a subjetividades, do qual emergem esses discursos.

Mesmo quando a narrativa utiliza uma figura de linguagem de natureza subjetiva — a metáfora —, esta é submetida a análises críticas que questionam a construção de sentido ali implícita, ampliando ainda mais a atmosfera de estranheza característica desse cenário distópico. Logo no início do livro, a narradora já alerta sobre o fato de que a metáfora é um conceito nebuloso para os personagens:

Maçã do rosto é uma expressão esquisita e incompreensível, já que está mais do que provado que não existem maçãs no rosto, é mais do que evidente que nascem nos hipermercados ou pelo menos é lá que são recolhidas para a manutenção da saúde e da mais básica nutrição (Cruz, 2020, p. 8).

Com comicidade, o narrador resgata uma anedota comum nos dias de hoje — como a ideia de que milho “dá em lata” — a fim de explorar a alienação das sociedades de consumo, que muitas vezes desconhecem a origem do que consomem. Esse alheamento se estende à incapacidade de compreensão de sentidos figurados como os carregados pelas metáforas. Poder-se-ia concluir que estas são muito pouco presentes no romance; no entanto, é curioso notar que expressões metafóricas são, sim, recorrentes no cotidiano dos personagens, como mostra o trecho a seguir, quando a narradora descreve algumas das expressões utilizadas pelo irmão e por ela:

Quando fala diz coisas como “apreça-te” ou “não me arrombes a carteira” (que quer dizer que o estou a aborrecer) ou “aumenta-me a taxa de juro” (que diz tanto para quando não está a perceber o que lhe digo — acontece vezes sem conta — como para quando quer ser mais atrevido com uma rapariga). [...] Ao chegar em casa, cumprimentei-o com a normal fórmula de cortesia: crescimento e prosperidade (Cruz, 2020, p. 9).

Ocorre que essas figuras de linguagem só são empregadas e inteligíveis a todos quando correlacionadas a uma lógica financeira. Fica sugerido, especialmente pela “normal fórmula de cortesia”, que o conceito de felicidade está entrelaçado ao de prosperidade econômica. Outra expressão corriqueira confirma essa associação: “Estava uma manhã muito bonita, o ar, como se costumava dizer, **cheirava a dólares**” (Cruz, 2020, p. 48, grifo nosso). Se por um lado pode-se dizer que ainda existe a capacidade de se perceber a beleza da natureza, não há como negar que essa qualidade é quase que imediatamente associada ao dinheiro, o que revela o quanto se percebe o utilitarismo como parte indissociável da vida, mesmo em contextos difíceis de serem

correlacionados ao mundo das finanças, como num momento de apreciação de uma bela manhã.

Ao longo da obra, são inúmeras as expressões idiomáticas adaptadas ao mundo econômico. Além do recorrente “crescimento e prosperidade”, outra expressão alvissareira é “que os números lhe sejam favoráveis” (Cruz, 2020, p. 15). As expressões jocosas também estão correlacionadas às finanças: o clássico “vá ver se estou na esquina” é substituído por “vá esfregar moedas” (p. 10); o apelido pitoresco que a narradora recebe na escola por ser baixinha é “ordenado mínimo” (p. 14). Essas palavras fazem parte do vocabulário comum dos falantes. E, como bem observa Orlandi (2001, p. 20), “as palavras simples do nosso cotidiano já chegam até nós carregadas de sentidos que não sabemos como se constituíram e que no entanto significam em nós e para nós”. Esses vocábulos, metáforas e repetições revelam o trabalho da ideologia na construção dos sentidos. Uma formação discursiva que aprisiona o sujeito numa circularidade semântica, em que o real só pode ser nomeado pelo léxico da contabilidade.

Assim se explica uma metáfora que “sobreviveu” ao tempo:

Vamos ter de apertar o cinto, declarou o pai.
Nunca percebi o que isso quer dizer, disse o meu irmão.
O quê?
Apertar o cinto.
Quer dizer que não podemos despender demasiado nas compras, que temos de poupar, arrecadar, reduzir os gastos.
Eu sei, mas o que é que o cinto tem a ver? Não é para segurar as calças?
É um arcaísmo. Provavelmente, há muito tempo, o cinto servia para impedir o consumo (Cruz, 2020, p. 25).

No contexto sócio-histórico em que circula esse discurso, a expressão “apertar o cinto”, por sua subjetividade e pela ausência de uma analogia automática com o universo numérico, não faz mais sentido. O excerto exemplifica, assim, a dificuldade de os personagens pensarem de forma metafórica quando a associação a uma lógica financeira não é imediata, de tal modo que, ao buscar explicação para o significado de “apertar o cinto”, não conseguem conceber a imagem aplicando-a a outro contexto, e acabam por concluir que se deve tratar de um arcaísmo. Esse impasse, que pode soar pueril num primeiro momento, é justificável quando a objetividade é, mais que um ideal, o *modus operandi* de vida. A ideologia que rege a FD1 não é mais capaz de atribuir um sentido lógico à expressão. Vale então lembrar que, segundo Orlandi (2007, p. 96), a ideologia é “o processo de produção de um imaginário, isto é, produção de uma interpretação particular que apareceria no entanto como a interpretação necessária, e que atribui sentidos fixos às palavras em um contexto histórico dado”. Cruz, ao colocar o leitor em confronto com os discursos que fazem parte da FD1, ilustra o que Orlandi sintetiza com muita clareza: “a ideologia não é ‘x’, mas o mecanismo de produzir ‘x’” (2007, p. 97). Os

mecanismos de funcionamento do universo distópico da obra desvelam o motivo pelo qual as metáforas não quantofrênicas são incompreensíveis para os membros daquela sociedade, e viram sinônimo de mentira:

Aos poucos fui começando a perceber o que o poeta dizia e já não era uma algaraviada, ouvia efetivamente palavras. Mas ainda passava muito tempo a tentar perceber aquelas mentiras.

Metáforas.

Metáforas?

Sim, confirmou o poeta.

Peço desculpa, mas um sapato não é uma luva apaixonada pelas mãos erradas. No mundo onde todos vivemos chama-se mentira e é muito feio, descontamos muitos pontos percentuais de moralidade.

E o poeta argumentava com mais mentiras [...] (Cruz, 2020, p. 32).

Ora, como se explica tamanha metamorfose, que faz com que, nessa nova sociedade, a metáfora, outrora comum, incorpore um significado outro? Aqui cabe a importante reflexão de que “as palavras mudam de sentido ao passarem de uma formação discursiva para outra. Assim, não são somente as intenções que determinam o dizer. Há uma articulação entre intenção e convenções sociais” (Orlandi, 1987, p. 27). Na nova convenção social da sociedade distópica, a conjunção entre a intenção de privilegiar o consumo e as convenções que rechaçam subjetividades faz com que o termo metáfora ganhe uma conotação nova. Isso reforça a valia do contexto social, tão privilegiado nos estudos em AD, como um fator de exterioridade que não pode ser ignorado, afinal, “o social aparece em relação à linguagem, na sua força contraditória: porque o social é constitutivo da linguagem, esta se sedimenta (ilusão do sujeito), e porque é fato social, ela muda (polissemia)” (Orlandi, 1987, p. 28).

Esse “fetiche” pela objetividade e quantificação presente nas metáforas se estende às relações afetivas. Cruz explora as paixões adolescentes também à luz dessa submissão:

Estou apaixonado, disse.

Quanto?, perguntei.

Setenta por cento.

Uau!

Desta vez é a sério.

Setenta por cento?

Talvez mais, setenta e dois ou mesmo setenta e três. Ainda não fiz um estudo.

Com a X89234 também te afeiçoaste nessa porcentagem (Cruz, 2020, p. 10).

No trecho em análise, além da presença da porcentagem quase que exata do “grau de paixão”, é revelado o quanto o discurso quantofrênico já tomou conta de todas as esferas da vida dos personagens, inclusive na área das paixões juvenis. A preocupação em apresentar um número exato para uma instância tão difícil de ser mensurada torna a obsessão pelas estimativas

ainda mais evidente.

A noção que atrela a utilidade a um retorno econômico é também uma das bases da FD1, ilustrando uma faceta do mundo atual, este dominado pelo *homo economicus*, de acordo com o filósofo italiano Ordine (2016). Nesse universo, “certamente não é fácil compreender a utilidade do inútil e a inutilidade do útil (quantas mercadorias desnecessárias são consideradas úteis e indispensáveis?)” (Ordine, 2016, p. 17).

Observe-se a fala de um dos convidados no já referido jantar na casa da família da protagonista. Inicia-se um debate sobre o fato de a família ter um poeta. Vários são os comentários avaliativos dessa compra: pergunta-se se o poeta come à mesa junto com a família e o que ele faz; um convidado classifica a presença do artista como maravilhosa, outro como fascinante. Os comensais passam a tratar sobre os escultores, depois que um deles admite irritar-se com artistas. O diálogo prossegue:

Sim, mas dizem que compensa, que se adquirem momentos de beleza que, apesar de imaterial, há quem diga que faz falta.
 Superstições, disse o convidado 2.
 De qualquer modo, trabalham muito bem a pedra, disse o convidado 3.
 Quem?, perguntou o convidado 5.
 Os escultores.
 É isso que eles fazem?
 Podem fazer aquelas coisas noutros materiais... Acho eu. Talvez também madeira ou mesmo plástico. Mas o do meu cônjuge trabalhava a pedra.
 Pena que esse trabalho não sirva para nada. Não se podia fazer com que uma empresa de exploração mineira os contratasse?, perguntou o convidado 6 (Cruz, 2020, p. 23-24).

É pertinente notar o uso do verbo “compensar” na primeira fala do trecho. Como a utilidade do poeta é constantemente questionada, esse verbo vem como uma espécie de desculpa antecipada por parte da mãe, que se sente de alguma forma pressionada a justificar essa exótica compra. O convidado 2 logo classifica a ideia como supersticiosa; pelo contexto do trecho e da obra como um todo, facilmente identificamos que a conotação dada a esse termo é depreciativa. Ao tratar sobre os escultores, a pessoa cujo cônjuge teve um desses “exemplares” mostra como pouco sabe acerca do que faz desse artista. Por fim, o convidado 6, sem maiores pudores, lamenta a inutilidade desse ofício, e já buscando uma “solução” para essa falta de serventia, lança o questionamento de que, se fossem servir a uma empresa de exploração mineira, o problema poderia ser resolvido. No discurso do convidado, a presença do termo *exploração* ao especificar a empresa (não se diz, por exemplo, uma empresa mineradora) também pode ser sugestiva de que o artista não é explorado o suficiente, já que sua habilidade não cumpre uma função para “fazer a economia girar”. Fica notável, então, que a colonização do discurso pelo

Bravo!, disseram os comensais em uníssono (Cruz, 2020, p. 24).

Com muita comicidade, o narrador mostra a descomunal desconexão entre as duas FDs por meio de artifícios linguísticos. Vários são os pontos que podem ser analisados. Destaca-se, primeiramente, a incapacidade de os comensais compreenderem a FD2, que, na representação gráfica de consoantes agrupadas, evidencia bem que o discurso poético é da ordem do incompreensível. Ao mesmo tempo, as reações de aprovação mostram como o processo é mera teatralidade ante a “mercadoria” adquirida, sem que se perceba minimamente o que de fato a poesia tem a acrescentar àquele encontro, tamanha é a distância entre o trabalho linguístico do poeta e a familiaridade dos ouvintes com esse tipo de discurso. De qualquer forma, provavelmente apenas pelo desejo de mostrar alguma erudição, a preocupação em elogiar a performance do poeta revela um resquício de uma memória discursiva não ainda totalmente aniquilada: demonstrar a importância de apreciar a arte. Essa fenda aberta no discurso (representada pelo inesperado elogio à poesia), ilustra que não há, para a AD, uma FD “pura”; embora preponderem os motes de uma ideologia dominante, há sempre fissuras no discurso hegemônico. Por fim, a “tradução” dos versos feita pela narradora também pode ser alvo de desconfiança, embora seja preciso que admitir que, dali, ela é a que mais próxima está de algum entendimento.

Com base no que vem sendo exposto, fica nítido que há, na FD1, um “já-lá” a sugerir um inquestionável entrelaçamento entre felicidade e posses, além de uma exaltação à necessidade da precisão numérica e da utilidade mercadológica dos seres. Como rastrear esse já-dito, que ressoa tão frequentemente nos discursos presentes nessa distopia? Uma concepção à qual podemos recorrer relaciona-se ao conceito de *discurso fundador* trabalhado por Orlandi (1993), ou seja, um discurso de origem, que é difícil de ser rastreado, porquanto não envolve a história dos fatos, e sim o processo simbólico,

no qual, em grande medida, nem sempre é a razão que conta: inconsciente e ideologia aí significam. Não é a cultura ou a história factuais, mas a das lendas, dos mitos, da relação com a linguagem e com os sentidos. É a memória histórica que não se faz pelo recurso à reflexão e às intenções, mas pela “filiação” (não aprendizagem). Aquela na qual, ao significar, nos significamos (Orlandi, 1993, p. 13).

O discurso fundador instaura uma nova ordem de sentidos, e o que o caracteriza como tal “é que ele cria uma nova tradição, ele re-significa o que veio antes e institui aí uma memória outra” (Orlandi, 1993, p. 13). Os discursos do romance mostram que a subjetividade foi substituída pela objetividade, e é apenas a esta que os personagens estão filiados; além disso, como bem apontado por Orlandi (1993), a filiação não é sinônimo de aprendizagem. Não há

por parte dos membros daquela sociedade uma reflexão acerca do porquê de o sentido anterior ter sido desautorizado; trata-se de uma nova filiação, que inaugura uma nova tradição para a produção de sentidos. Claro que, para frutificar, essa inédita tradição se apoia no que Orlandi (1993) define como “retalhos” — o discurso fundador, para se instaurar, aproveita-se de fragmentos do ritual já instalado (da ideologia já significante) para instalar o novo. Na obra literária em análise, fica fácil perceber que esses retalhos são os discursos já circulantes na sociedade atual, não tão distópica quanto a de Cruz, mas que também sugerem essa indissociação entre alegria e consumo, essa glorificação da precisão dos números, inclusive por meio de imagens, propagandas e discursos. Estes, no romance, chamam a atenção pela ausência de pudor em verbalizar aquilo que, no mundo real, é apenas — embora incessantemente — sugerido. O leitor está diante, portanto, de um discurso que, embora chocante, circula despudoradamente pelas escolas, ruas e lares.

Esse mesmo leitor pode se perguntar sobre a origem da ruptura com uma tradição anterior em que a subjetividade subsistia, mas, como bem explica a linguista, os sentidos não têm e nem poderiam ter uma origem pontual. Aliás, trata-se de um princípio da AD o fato de que sentido e sujeito se constituem ao mesmo tempo e não têm uma origem circunscrita referível (Orlandi, 1993, p. 24). A partir dessa premissa, podemos interpretar, portanto, que os discursos proferidos pelos personagens da distopia não nascem simplesmente de suas individualidades; nas palavras de Orlandi (1993), é preciso estender a função autoria para o cotidiano, para os dizeres que ali circulam e que ressoam nos discursos que produzimos (reforçando a ideia já referenciada de que é uma ilusão pensarmos que o falante é dono de seus dizeres). No romance, isso é facilmente perceptível face as proximidades discursivas entre personagens distintos, o que pode ser explicado pela análise acerca do funcionamento do discurso fundador, o qual

sustenta o sentido que surge e se sustenta nele. Intervém no já dado, no já-dito. Essa é também uma das características do discurso fundador: a sua relação particular com a “filiação”. Cria tradição de sentidos projetando-se para a frente e para trás, trazendo o novo para o efeito do permanente. Instala-se irrevogavelmente. É talvez esse efeito que o identifica como fundador: a eficácia em produzir o efeito do novo que se arraiga no entanto na memória permanente (sem limite). Produz desse modo o efeito do familiar, do evidente, do que só pode ser assim (Orlandi, 1993, p. 13-14).

O discurso fundador constrói, desse modo, uma materialidade simbólica que finca suas raízes na psique dos personagens e se materializa em seus discursos, e o descaramento com que defendem a quantofrenia na qual vivem deixa bem aparente a ideia já sacralizada de que “só pode ser assim”. Os membros da família protagonista do romance acreditam que têm liberdade para falar, mas quando se percebe a recorrência dos dizeres, praticamente idênticos, fica patente

que essa apropriação da linguagem não se dá de modo particularizado, dado que:

Há uma seleção em relação aos meios formais que uma língua oferece, seleção feita pelo falante que vai delimitando o que diz e, conseqüentemente, tudo o que seria possível dizer. Porém, o sujeito não se apropria da linguagem num movimento individual: há uma forma social de apropriação da linguagem em que está refletido o modo como ele o fez, ou seja, sua ilusão de sujeito, sua interpelação feita pela ideologia (Orlandi, 1987, p. 27).

Esse efeito do evidente só passará a ter seus alicerces abalados quando do confronto entre essa FD que legitima a sociedade do consumismo e da lógica de mercado com outra bem distinta, qual seja, aquela presente nos discursos do poeta. Isso tem início a partir da “solução” do conflito (a vontade da menina protagonista de comprar um artista é atendida). A partir dali a lógica econômica será cada vez mais colocada em xeque, uma vez que a visão de mundo desse artista, seu comportamento e seus silenciamentos desestabilizarão o aparente conformismo da família. Pela primeira vez, seus membros terão sua FD confrontada com outra cuja base é a subjetividade, e esse choque dará as bases para que significativas transformações ocorram naquele universo doméstico.

Ainda quanto à ausência de subjetividade, vale comentar sobre uma classe morfológica de caráter frequentemente subjetivo: os adjetivos. Como era de se esperar, na distopia eles não são tão recorrentes, dado o pouco apreço que se tem na demonstração e verbalização de emoções. Profícuo perceber, no entanto, que, no excerto a seguir, a adjetivação serve não para expressar estados de espírito ante sentimentos, mas, sim, abalos quando os alicerces econômicos daquela sociedade correm risco: “O pai chegou a casa com terríveis notícias, a conjuntura externa não era favorável e a fábrica estava a perder cotação de mercado. Ficamos aterrorizados” (Cruz, 2020, p. 25). A cena seguinte, ocorrida logo após esse anúncio do patriarca, apresenta de forma jocosa como os momentos de pavor no enredo instauram-se ante ameaças, sempre de ordem econômica:

O pai gemia:

Está a cair, estamos a cair.

A cair?, perguntou o meu irmão. Virou-se para mim.

Acho que é grave. Será aquela coisa má?

Bancarrota?

Não digas essa palavra, estúpida!

Bancarrota, bancarrota, bancarrota, bancarrota, bancarrota, bancarrota,
bancarrota, bancarrota, repeti eu oito vezes.

O meu irmão tapou os ouvidos e foi a correr para o quarto a gritar (Cruz, 2020, p. 36).

As palavras, como reza o dito popular, têm poder, e naquele universo, as aterrorizantes

são as que se referem às perdas econômicas. A irmã, já menos adepta à FD1, aproveita-se do léxico para se divertir importunando o irmão.

Na escola, a origem da diversão é outra:

Na escola, quando disse às minhas colegas que tinha recentemente adquirido um poeta, houve alguma inveja desta minha propriedade tão exótica. A NM792 comentou:

Os poetas nem sequer têm noção da mais elementar pirâmide das necessidades.

Como assim?, perguntei.

Acham que comer vegetais, cereais e laticínios, por exemplo, é mais importante do que simplesmente consumir produtos amorfos e fazer circular a economia (Cruz, 2020, p. 27).

A reação da colega diante da novidade ilustra o panorama sociocultural em que as personagens estão imersas, pois o discurso dela reproduz não apenas a lógica que explica o consumismo, mas também as justificativas que o legitimam: consumir produtos “amorfos” é um bem que o cidadão faz à sociedade, pois é isso que faz “circular a economia”. Para a AD, é enquanto sujeito que qualquer pessoa é interpelada a ocupar um lugar determinado no sistema de produção, e essa interpelação é, frequentemente, parte do inconsciente desse mesmo sujeito. O curioso, quando se analisa a obra *Vamos comprar um poeta*, é que algumas dessas interpelações são assumidas sem pudores nos discursos dos personagens. Fica claro, assim, que o consumo ganha uma centralidade na vida de todos, de tal modo que a maior preocupação é manter a economia girando. Trata-se, na visão da colega, de um dever de cidadão, e por isso são legítimas as críticas àqueles que não o fazem. O debate avança:

Discutimos com intensidade e quase cancelámos quaisquer transferências de afetos que pudéssemos ter uma pela outra. A NM792 chegou a acusar-me de inutilista, que é o que meu irmão acha de mim, de forma injusta, já que não sou nada disso. Gostava de ter um poeta, e depois? Há muitos estudos que afirmam que ter um artista, um bailarino, um ator, ou mesmo um poeta, ajuda a combater o stress, a baixar o colesterol mau, o que nos torna cidadãos e profissionais mais produtivos, concentrados e eficazes. Ora bem, nada mais útil do que isso (Cruz, 2020, p. 27-28).

Nesse discurso, subjaz uma fissura ante a ideologia mercadológica na qual os personagens estão imersos. Ainda assim, ao ser confrontada por uma colega de escola quanto à sua escolha, rapidamente a justificativa se volta à busca por um carácter utilitarista (no fim das contas, o poeta poderia tornar o cidadão mais produtivo, concentrado e eficaz). O excerto acaba por deixar evidente o quão difícil é se libertar da lógica do discurso utilitarista, mesmo para aqueles que percebem um problema “no ar”.

A mãe será a segunda personagem a detectar a imperfectibilidade da situação em que

se encontra, mas não num primeiro momento, em que parece apática até mesmo diante das atitudes autoritárias e pouco afetuosas do marido:

A mãe não demonstra qualquer tipo de indignação perante esta atitude. Normalmente baixa a cabeça, olha para as pantufas, patrocínio de fabricante de lâmpadas, coça a barriga da perna esquerda com o dorso da pantufa do pé direito, executando assim três a quatro movimentos verticais. Depois, vira-se com o fito de cumprir as suas obrigações domésticas e dar o seu contributo para o crescimento e prosperidade familiares (Cruz, 2020, p. 55-56).

Em outra parte do livro, quando a protagonista passa a se questionar sobre a forma rude e autoritária com que a mãe é tratada pelo pai, resolve confrontá-lo, e a fala do patriarca também é reveladora dos valores que preponderam na percepção dele sobre o funcionamento familiar:

Por Mamon, o que é isto?
Isto, o quê?
Este desrespeito pela ordem.
É uma manifestação de desagrado.
E em que se baseia?
Na experiência quotidiana.
Na experiência pessoal? Qual é a fiabilidade de um estudo desses? Ou fizeste algum estudo sério sobre o assunto?
Ainda não, disse eu.
O poeta aproximou-se, disse que tinha *um pássaro triste no coração*.
Já para o quarto, ordenou o pai.
Depois, virando-se para mim enquanto pegava nos cabelos que estavam pousados no ombro esquerdo e os fazia viajar até a orelha direita, disse:
A dinâmica de um lar exige uma liderança forte, que dê confiança a todos os contribuintes (Cruz, 2020, p. 56).

O discurso final do pai deixa evidente que o que prepondera é a lógica da “eficiência”, em que a opressão é justificada por uma dialética empresarial. Essa fala revela mais uma vez a colonização do discurso, tornando a existência cada vez mais “produtiva” e menos humana. A memória discursiva dos *coaches* ressoa também no âmbito doméstico. A presença do poeta, entretanto, irá acessar sentimentos reprimidos e liberar raivas contidas, mostrando que os silêncios não eram sinônimo de conformação:

O pai disse certa noite (adoro quando sou ambígua com as datas, aprendi com a poesia) que a casa estava fria, dois graus Celsius abaixo do que seria confortável para um ser humano. A mãe pegou numa (1) jarra e atirou-a contra a cabeça do pai, que soltou (1) grito de surpresa. A mãe levantou uma (1) cadeira de pinho, de quatro quilos duzentos e quarenta gramas de madeira (4240g), levantou-se acima da cabeça, batendo com os pés da mesma num candeeiro de teto, de cobre, fundindo três (3) lâmpadas e partindo uma (1), todas (4) de quarenta watts, e atirou a cadeira contra o pai que estava agachado com um (1) esgar de terror mortal na face, os dentes (32 naturais e 2 postíços) a baterem [...] (Cruz, 2020, p. 70).

A menina inicia admitindo que, graças ao poeta, já é capaz de ser ambígua (quando na verdade está sendo apenas imprecisa), ao não especificar em qual noite exatamente se deu a briga entre os pais. A descrição subsequente, no entanto, mostra como seu discurso ainda permanece colonizado por números. A especificação de quantidade entre parênteses, para que não se corra nenhum risco em relação à precisão da quantificação, beira o cômico, pois somente uma sociedade quantofrênica teria um zelo tão grande com algarismos, ao sentir necessidade de precisá-los em um episódio doméstico que ocorre no âmbito familiar e privado. Esse padrão lembra inclusive a linguagem utilizada em contratos, em que não há margem para a subjetividade.

Não apenas a mãe e a filha são afetadas pela presença do poeta, mas, em menor escala, as figuras masculinas do núcleo familiar também o são, e esse impacto apresenta contradições dignas de análise.

O pai, durante boa parte do enredo, mostra-se estressado com a situação da empresa em que trabalha, que passa por uma crise. Sabe-se desta sem maiores detalhamentos, por intermédio da narradora, e é possível que essa “conjuntura económica” não seja tão desfavorável assim, visto que há naquela sociedade distópica uma tendência ao exagero quando a instabilidade é de ordem econômica. De toda forma, o pai declara:

Estamos a entrar em recessão, receio que tenhamos que cortar seriamente na despesa, de um modo nunca antes executado.

A mãe perguntou timidamente quais as medidas a tomar.

Acima de tudo, rigor nas contas, mas temo que seremos obrigados a dispensar vários empregados da fábrica, os dos quadros e os outros, pôr estagiários a aprenderem o ofício, negociar as saídas sem qualquer indemnização e, evidentemente, devolver o poeta (Cruz, 2020, p. 62).

A ideia de que a recessão “exige” determinadas ações dialoga diretamente com uma máxima atual sobre a ideia de que a adoção de “medidas austeras” é sempre justificável em momentos de crise, mesmo que tais medidas firam a dignidade humana. Esse é um discurso facilmente detectável na história recente das sociedades capitalistas. Sobre ele, diz Ordine (2016):

[...] não é verdade que as oscilações do mercado possam justificar a destruição sistemática de tudo o que é considerado inútil com o rolo compressor da inflexibilidade e do corte linear das despesas. A Europa hoje parece ser um teatro em cujo palco se exibem todos os dias especialmente credores e devedores. Não há reuniões de políticos ou de cúpulas financeiras nas quais a obsessão pelos balanços não constitua o único ponto da agenda (Ordine, 2016, p. 10).

Na distopia, além da obsessão pelos balanços financeiros, há também os dois grupos

referenciados pelo filósofo: os credores, que colaboram com o sistema, e os devedores, que o “atravancam”; estes — como bem ilustra a família protagonista — mostram-se ávidos por novamente pertencerem ao primeiro grupo, sem considerar que:

Especialmente nos momentos de crise econômica, quando as tentações do utilitarismo e do egoísmo mais sinistro parecem ser a única estrela e a única tábua de salvação, é preciso compreender que exatamente aquelas atividades que não servem para nada podem nos ajudar a escapar da prisão, a salvar-nos da asfixia, a transformar uma vida superficial, uma não vida, numa vida fluida e dinâmica, numa vida orientada pela *curiositas* em relação ao espírito e às *coisas humanas* (Ordine, 2016, p. 19, itálicos do autor).

Na mesma cena em que o pai declara a crise, a garota tem uma ideia: “Talvez os poemas possam melhorar os negócios. Não sei de onde me saiu aquela ideia absurda” (Cruz, 2020, p. 61). Ocorre que, sem maiores preâmbulos, após abandonarem o poeta numa estrada secundária e após a mãe divorciar-se, a narradora anuncia que os problemas financeiros do pai foram solucionados:

A nossa vida mudou muito e eu também.
O pai conseguiu salvar o negócio da bancarrota com um golpe de gênio que serviu de estudo na área financeira. De onde lhe viera aquela ideia, perguntaram-lhe, e ele respondeu:

Da disciplina, das horas que passei a fazer contas, a calcular todos os cenários econômicos possíveis, a focar-me na conjuntura global sem me esquecer dos problemas locais, a ler estudos feitos sobre esses mesmos assuntos.
Mas não foi nada disso, foi apenas um verso que lhe veio à memória e que resolvia aquela crise [...] (Cruz, 2020, p. 73).

Partindo da caracterização idealizada que se fez do poeta, é possível acreditar na possível influência do vate na solução da crise — resolvida de forma, no mínimo, pueril, a começar pelo fato de que ela ocorre quase que instantaneamente, e parte de um personagem cuja experiência anterior com o universo poético é, ao que tudo indica, praticamente nula.

Ao ser questionado pela filha sobre quais foram concretamente as medidas tomadas, o pai alega “sinergias várias”, incluindo oferecer aos trabalhadores uma temperatura mais agradável durante a jornada de trabalho, o que aumentou a produtividade e compensou os gastos com aquecimento, segundo estudos. A narradora menciona outros:

Há ainda outros estudos, acusados por muitos especialistas de usarem argumentos inutilistas, que afirmam que o bem-estar de um colaborador, a sua felicidade no trabalho, tem influência direta na produtividade e na competitividade, havendo até quem sugira ousadamente que a redução de horas de trabalho poderá ser responsável por um incremento na produção e daqui resultar um maior lucro para o empresário.
O pai, neste momento, é considerado uma das pessoas mais lucrativas do país (Cruz, 2020, p. 74-75).

Vê-se, então, que a temperatura agradável, a redução no número de horas trabalhadas, são celebradas, mesmo que não de forma unânime, como possíveis caminhos para garantir um maior lucro para o empresário; a serventia do poeta, dessa forma, acaba sendo a de fortalecer aquela sociedade que é a ele tão hostil e sobre a qual ele é tão crítico. A preocupação com a qualidade de vida dos operários e com o oferecimento de condições dignas, de conforto, só se sustenta quando os números respondem a esse movimento.

Aqui talvez resida a maior fragilidade do livro quanto às contradições ali existentes. A solução célere, miraculosa e simplista do “verso salvador” faz o leitor se perguntar até que ponto o livro e seu autor não incorrem numa incongruência quanto ao real valor das inutilidades. O verso, para o pai, não resultou numa humanização, e sim “serviu” a esse próprio sistema desumano, garantindo a sobrevivência da lucratividade, rompendo, assim, com o real ganho que poderia ter advindo do convívio com o poeta: “O lucro da poesia, quando verdadeira, é o surgimento de novos objetos no mundo. Objetos que signifiquem a capacidade da gente de produzir novos mundos. Uma capacidade in-útil. Além da utilidade” (Leminski, 2014, p. 84). Percebe-se, assim, que um novo mundo não surgiu, muito pelo contrário: fortaleceu-se o universo quantofrênico, agora com um aliado inusitado, o artista das letras. Como bem assinala o poeta curitibano:

As várias prosas do cotidiano e do (s) sistema(s) tentam domar a megera [a rebeldia].
Com o radical incômodo de uma coisa in-útil num mundo onde tudo tem que dar um
lucro e ter um porquê.
Pra que porquê? (Leminski, 2014, p. 48).

A megera, ao menos pelo pai, foi domada, e mais: garantiu o retorno financeiro, que permaneceu como a mais almejada das conquistas. O pai simplesmente não desperta em nenhuma medida para as possíveis contribuições que o poeta traz na criação de novas visões e perspectivas.

Esse enfraquecimento quanto à importância das inutilidades toma ainda mais fôlego no antepenúltimo parágrafo do apêndice, em que o autor empírico “vai aos números” do contexto português para mostrar como os investimentos em arte e cultura impactam positivamente o PIB. Cruz cita, entre outros dados, um relatório publicado em 2010 pelo então ministro da Economia o qual aponta que “o setor cultural e criativo originou, no ano de 2006, um valor acrescentado bruto (VAB) de 3691 milhões de euros, empregando cerca de 127 mil pessoas, isto é, foi responsável por 26% do emprego e por 2,8% da riqueza criada em Portugal” (Cruz, 2020, p. 88).

Seria essa uma prova de que a FD1 está a tal ponto enraizada nos discursos que, mesmo

ao criticar o sistema, mesmo ao apontar para novas direções, no fim das contas, acaba-se por legitimá-lo? Considera-se essa uma hipótese plausível, especialmente no apêndice. No decorrer da obra, poder-se-ia dizer que o personagem pai foi incapaz de romper sua bolha e abrir os horizontes para o real valor das inutilidades. No entanto, no apêndice, não se tem mais a voz da narradora, e sim a do autor empírico, o qual apresenta monumentais números, tornando difícil negar que há, em alguma medida, um engajamento do autor para com a causa da lógica de mercado.

A distopia escancara o quão aniquilador à arte é um universo que opera sob uma implacável lógica mercantilista; ao mesmo tempo, propõe uma espécie de conciliação entre mundos que, como sugerido pela própria obra, são inconciliáveis, visto que motivados por ideais de vida opostos. Se os números não “respondessem” aos investimentos no bem-estar dos trabalhadores, nem ao PIB, nem à geração de emprego, como então sustentar a legitimidade ou utilidade das dimensões simbólicas da existência, da busca por condições dignas, da existência da arte e do artista? Ou, em outras palavras: quão comprometido está o autor com a radicalidade de seu idealismo? A distância que parece haver entre intenção e gesto novamente reforça a fragilidade da figura do artista, que, por acabar sendo um instrumento útil ao sistema que o desumanizou (e frente ao qual sempre se mostrou tão crítico), tem sua resistência em certa medida derrotada, tornando também fragilizada a veia otimista que perpassa a obra.

Leminski (2014), conhecido por assumir uma defesa mais radical quanto à necessidade da arte e da poesia, constantemente levantava bandeiras que exaltavam poderes da arte impossíveis de serem mensurados, como o do prazer. O curitibano tecia contundentes críticas aos que buscam extrair algum lucro, mesmo que “ideológico”, da poesia:

E os poderes deste mundo não suportam o prazer. A sociedade industrial, centrada no trabalho servo-mecânico, dos USA à URSS, compra, por salário, o potencial erótico das pessoas em troca de performances produtivas, numericamente calculáveis.
A função da poesia é a função do prazer na vida humana.
Quem quer que a poesia sirva para alguma coisa não ama a poesia. Ama outra coisa. Afinal, a arte só tem alcance prático em suas manifestações inferiores, na diluição da informação original. Os que exigem conteúdos querem que a poesia produza um lucro *ideológico* (Leminski, 2014, p. 48, *itálico do autor*).

O vate de Cruz, mesmo que não intencionalmente, acaba por produzir um lucro para além do ideológico: trata-se de um ganho numericamente mensurável, que não é sequer, aliás, a ele atribuído.

Parece razoável supor que a proposta da distopia é desconstruir a ideia de que seja desejável ou aceitável um mundo em que os valores mercantis ocupam a ordem primeira das

prioridades. Ocorre que o leitor há de se perguntar se essa proposta é plausível de ser instaurada num palco em que a ordem social e política de um universo quantofrênico permanece praticamente intacta. O novo mundo que a poesia pode fazer surgir só frutificará num ambiente minimamente propício a tal, ou, nas palavras de Leminski (2014, p. 70), “tem que ter tanta poesia no receptor quanto no emissor”.

Tanto na análise literária quanto na discursiva, não há sentido completo, ou uma conclusão, muito menos uma “mensagem moral” (por exemplo, “a arte resiste ao capitalismo”); há, sim, uma proposta de leitura possível — proposta que se tenta sustentar a todo momento — e, como parte desse processo, a busca por detectar contradições dignas de análise. Uma das mais relevantes é justamente essa que evidencia como o discurso do mercado infiltra-se até mesmo na voz de um narrador que se propõe a desconstruir a necessidade de uma utilidade mercantil da arte, o que revela as ambiguidades do próprio campo artístico.

Com menos destaque, o irmão percorrerá uma trajetória parecida com a do pai. Para aquele, a serventia do poeta se dá no campo amoroso. Entretanto, sua indiferença quanto ao destino do artista mostra que este não deixou rastros em seu espírito.

O irmão, no processo de conquista de sua paixonite do colégio, tirou proveito de algumas “dicas” do vate, mas não hesitou em negar qualquer ajuda à irmã quando ela o pressiona a convencer o pai a declinar do plano de devolver o artista:

Não podemos deixar que o pai o devolva.
 Não me arrombes a carteira. Tenho mais em que pensar.
 Tiraste os teus dividendos através dos poemas do vate.
 Não sei do que estás a falar.
 Pôs perfume no pescoço, três borrifadelas.
 Eu vi-te a ler o papel que o poeta te deu. Leste à BB9,2 uns versos, E ela corou e o seu batimento cardíaco elevou-se acima dos cento e cinquenta batimentos por minuto.
 O meu irmão virou-se, fez-me, condescendente, uma festa na cabeça, deu dois passos na direção da porta da casa de banho e deixou-me ali a falar sozinha sobre os benefícios da poesia e dos seus possíveis lucros e a gritar: injustiça! (Cruz, 2020, p. 63-64).

Aqui, sim, há boa verossimilhança entre a facilidade com que as duas figuras masculinas descartam o poeta e o tipo de “aproveitamento” que dele fizeram. Ambos encarnam a lógica da satisfação imediata seguida do descarte, para logo rumar em direção a outro objetivo.

Em meio a contundentes críticas e inegáveis contradições, Cruz, de todo modo, suscita o leitor a refletir sobre como as relações sociais são moldadas e transformadas pelo mercado, questionando, por meio da distopia, a validade de um sistema que subordina todos os aspectos da vida à lógica do lucro. Por mais que incorra a uma lógica numérica, não deixa de desvelar

as ameaças de um mundo utilitarista e quantofrênico, e esse desvelamento ajuda a desconstruir a ingenuidade do leitor ante o mundo em que vive, o que, de acordo com Sartre (1947), é a função primordial do escritor:

[...] desde já podemos concluir que o escritor decidiu desvendar o mundo e especialmente o homem para os outros homens, a fim de que estes assumam em face do objeto, assim posto a nu, a sua inteira responsabilidade. Ninguém pode alegar ignorância da lei, pois existe um código e a lei é coisa escrita: a partir daí, você é livre para infringi-la, mas sabe os riscos que corre. Do mesmo modo, a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele (Sartre, 1947, p. 21).

A Análise de Discurso, nesse contexto, oferece instrumentos para descrever como a tensão entre arte e utilidade é materializada nas práticas linguísticas e culturais, revelando os modos pelos quais o poder se exerce não apenas pela coerção, mas pela produção de sentidos e pelos silenciamentos.

3.2.4 O valor da poesia: o artista como metáfora da resistência cultural

Quanto mais verdadeiro, tanto mais poético.

Novalis (1772-1801)

Para iniciar a análise da figura do poeta e do impacto que passa a exercer sobre seus compradores, é importante ressaltar como o seu desajuste é um símbolo dos males que assolam aquele universo. Nas palavras de Sartre (1947), a derrota do poeta é ilustrativa não apenas de uma derrota particular, mas social. E é dessa escolha por resistir aos apelos do meio que nasce o engajamento do poeta:

Portanto, se se deseja realmente falar do engajamento do poeta, digamos que ele é o homem que se empenha em perder. É o sentido profundo desse azar, dessa maldição que ele sempre reivindica e que sempre atribui a uma intervenção do exterior, quando na verdade é a sua escolha mais profunda — não a consequência, mas a própria fonte da sua poesia. Ele tem certeza do fracasso total da empresa humana e dá um jeito de malograr na sua própria vida, a fim de testemunhar, por sua derrota particular, a derrota humana em geral (Sartre, 1947, p. 32).

De fato, o vate do livro não se movimenta a fim de se encaixar na sociedade do consumo e da produtividade em que está inserido, e seu engajamento se dá em larga medida por permanecer firme às suas convicções acerca da importância das “inutilidades”, a despeito de tudo que isso lhe custa. A sua derrota particular ilustra outra de natureza social: a morte do lirismo e da subjetividade. Ele é uma figura tão pouco estimada que a única finalidade

encontrada para sua sobrevivência numa sociedade avessa às artes é ele próprio se tornar uma mercadoria e, sob tal condição, comportar-se com a obediência típica de um bem adquirido, sendo raros os momentos em que se ouve sua voz. Trataremos logo mais acerca dos seus poucos discursos, mas entendemos ser primordial examinar antes os significados subjacentes a esse silenciamento, tema este caro à AD.

Para dar início a essa discussão, vale retomar a cena em que o poeta chega pela primeira vez à casa de seus compradores. O “quarto” dele, conforme já mencionado, é o espaço que há embaixo das escadas, o qual ocupa míseros 2 metros e meio, sem as tão estimadas janelas, as quais criará em sua imaginação ao longo da obra. Ao chegar, conhece então o cômodo em que ficará, olha para todos os lados, não sem antes presenciar o irmão da narradora balançar negativamente a cabeça cinco vezes ao encarar o “item” adquirido e acusar a irmã de ser caprichosa e só se interessar por coisas inúteis ou com valor de mercado desprezível. Ainda assim, a garota conclui que o novo membro da família: “devia estar feliz, agora tinha um lar. A mãe fez que sim com a cabeça” (Cruz, 2020, p. 18). Embora tenhamos uma rara aparição de um adjetivo não diretamente correlacionado à dimensão econômica, a pressuposição da menina, confirmada pela mãe, de que o poeta devia estar *feliz*, não deixa de surpreender e incomodar, pois se percebe claramente o apagamento da voz desse artista. Fala-se como se ali ele não estivesse — e ele silencia ante a conclusão de seus compradores. Apesar de ser recebido com hostilidade pelo irmão e ter um espaço minúsculo para chamar de seu, supõe-se que essas parcas condições são suficientes para que ele se satisfaça, sem que se cogite, em nenhum momento, direcionar diretamente a pergunta a ele acerca de como se sente.

O silêncio atua como uma estratégia discursiva que apaga determinados sujeitos e suas experiências, especialmente quando essas vozes contestam a versão oficial ou hegemônica dos fatos. Tem-se o silenciamento das vozes dos artistas na distopia de Cruz, e o apagamento discursivo, na AD, é altamente revelador das relações de poder e exclusão. Como bem observa Orlandi (2007), o silêncio não é transparente; ele carrega sentidos específicos, uma vez que “é tão ambíguo quanto as palavras, pois se produz em condições específicas que constituem seu modo de significar”; portanto, “o silêncio não fala, ele significa. [...] É possível, no entanto, compreender o sentido do silêncio por métodos de observação discursivos” (Orlandi, 2007, p. 101-102).

Além de carregar, o silêncio também produz sentido, ao indicar as fronteiras da ideologia, aquilo que uma sociedade não consegue ou não quer significar, porque ameaça o equilíbrio simbólico de suas formações discursivas. Na sociedade representada por *Vamos comprar um poeta*, não se fala mais sobre o valor sensível, afetivo ou emancipatório da arte,

porque o discurso dominante — o da utilidade econômica e da produtividade — apagou essas possibilidades de significação. Por mais obediente que seja, e por mais que demonstre saber qual é o “seu lugar” naquela dinâmica social, o vate não deixa de ser uma ameaça aos valores que sustentam a FD1. O silêncio do oprimido inscreve-se, segundo Orlandi (2007, p. 101), no Discurso de Resistência, uma forma de se opor ao poder. O poeta, reprimido, não se abstém, quando pode, de desafiar o poder, e o faz inclusive quando silencia.

“O silêncio é constitutivo do dizer: é o que o atravessa e o sustenta, marcando o limite do que pode ser dito numa determinada formação discursiva” (Orlandi, 2007, p. 13). Assim, não só a ausência de voz do poeta, mas também o silêncio sobre a função da arte e sua exclusão do campo da utilidade podem ser lidos como marcadores discursivos da censura e da exclusão simbólica. Esse não-dito (a ausência de qualquer espaço para pensar a arte fora da lógica mercantil) é o próprio funcionamento da ideologia: não é que o tema “arte como experiência humana” tenha sido esquecido por acaso; é que esse dizer é interditado, silenciado por uma formação discursiva que só reconhece o que pode ser mensurado, vendido ou rentabilizado.

Um dia, ao chegar à sua casa após ser mais uma vez alvo de chacota na escola, onde os colegas a chamaram de inutilista, a garota conta com a presença do poeta, que se senta ao pé de sua cama. Buscando consolo, diz a ele:

Não sou uma inutilista, disse-lhe eu.
Ele continuou em silêncio.
Não sou, pois não?
Ele continuou em silêncio.
A culpa é sua, que me está a deixar confundida, sem organização, sem objetivos definidos. Ele continuou em silêncio.
Na escola acusam-me inclusivamente de pronunciar frases ambíguas. Nunca me senti tão humilhada [...] (Cruz, 2020, p. 60).

O silêncio que segue às indagações da garota não é a ausência de respostas, mas uma resposta “possível”. Além de associarem sensibilidade a uma anomalia, a maioria dos personagens não se interessam seriamente em discutir a existência e a “utilidade” do poeta, indicando o modo como o discurso produz exclusão simbólica daquilo que escapa à racionalidade mercantil. Esses não-ditos revelam as condições ideológicas do dizer (o neoliberalismo como matriz de sentido); os efeitos de subjetivação (sujeitos que só se reconhecem enquanto consumidores); e a materialidade da censura simbólica (a arte só pode existir se justificar sua utilidade do ponto de vista financeiro).

O poeta é silencioso também por uma outra característica marcante e pouquíssimo usual naquele universo: ele é o único que demonstra capacidade contemplativa: “Demos

trezentos e quarenta e dois passos desde a loja até casa. Eu, o pai e o poeta. Sensação estranha. Enquanto caminhávamos, o poeta deu-me a mão. Quando via borboletas ficava a olhar para elas. Aconteceu duas vezes durante o trajeto” (Cruz, 2020, p. 17). Esses momentos de contemplação ocorrem, inclusive, em momentos “inoportunos”, quando, no entendimento da família, o vate deveria ser solidário à preocupação com a crise econômica. Quando o pai anuncia que “a conjuntura externa” não estava favorável e que a fábrica estava perdendo cotação de mercado, a menina reforça a declaração do pai:

Más notícias, ó vate, disse eu.
 Ele sentou-se ao meu lado e sorriu, declarando:
Embora muitas sejam as folhas, a raiz é só uma.
 Provavelmente não percebeu que os números não estavam do nosso lado.
 Repeti:
 Estamos em crise, ó poeta.
 E ele levantou-se porque entrou uma mosca. Foi atrás dela com o bloco e a caneta
 (Cruz, 2020, p. 26).

Nesse e em outros trechos da obra, essas apreciações demoradas e reflexivas por parte do poeta são alvo de chacota, ou, na melhor das hipóteses, classificadas como excêntricas. No entanto, como destaca Han (2024),

A capacidade contemplativa não está necessariamente ligada ao *ser* imperecível. Justamente o oscilante, o inaparente ou o fugidio só se abrem a uma atenção profunda, contemplativa. Só o demorar-se contemplativo tem acesso também ao longo fôlego, ao lento. Formas ou estados de duração escapam à hiperatividade. Paul Cézanne, esse mestre da atenção profunda, contemplativa, observou certa vez que podia ver inclusive o perfume das coisas. Essa visualização do perfume exige uma atenção profunda. No estado contemplativo, de certo modo, saímos de nós mesmos, mergulhando nas coisas (Han, 2024, p. 34, *itálico do autor*).

O poeta, não por acaso, por dedicar atenção profunda ao seu entorno, percebe os problemas que assolam aquela sociedade, e é por essa razão que ele será a “estrela-guia” da mudança. Sem essa figura, numa sociedade que execra o tédio, obcecada pelo desempenho e pela produtividade, é estanque a capacidade de transformação, ou pior, sequer se possibilita uma percepção crítica acerca do entorno e do que pode (e deve) ser mudado. Como bem assinala Han (2024),

Os desempenhos culturais da humanidade, dos quais faz parte também a filosofia, devem-se a uma atenção profunda, contemplativa. A cultura pressupõe um ambiente onde seja possível uma atenção profunda. Essa atenção profunda é cada vez mais deslocada por uma forma de atenção bem distinta, a hiperatenção (*hyperattention*). Essa atenção dispersa se caracteriza por uma rápida mudança de foco entre diversas atividades, fontes informativas e processos. E visto que ele tem uma tolerância bem pequena para o tédio, também não admite aquele tédio profundo que não deixa de ser

importante para um processo criativo. Walter Benjamim chama a esse tédio profundo de um “pássaro onírico, que choca o ovo da experiência”. Se o sono perfaz o ponto alto do descanso físico, o tédio profundo constitui o ponto alto do descanso espiritual. Pura inquietação não gera nada de novo. Reproduz e acelera o já existente (Han, 2024, p. 31-32).

Han (2017) diria que o poeta é o corpo que resiste à positividade: o sujeito que preserva o intervalo, o cansaço e a contemplação. O artista é um dos poucos que ousa questionar a ideologia dominante, escapando ao senso comum. Pouco a pouco, sua voz se fará ouvir, e então se percebe um modo muito particular de expressão. Sobre ela, assinala Bosi (1995):

Mesmo quando o poeta fala do seu tempo, da sua experiência de homem de hoje entre homens de hoje, ele o faz, quando poeta, de um *modo* que não é o do senso comum, fortemente ideologizado; mas de outro, que ficou na memória infinitamente rica da linguagem. O tempo “eterno” da fala, cíclico, por isso antigo e novo, absorve, no seu código de imagens e recorrências, os dados que lhe fornece o mundo de hoje, egoísta e abstrato (Bosi, 1995, p. 131).

De fato, as falas do poeta não são exemplificativas do senso comum da sociedade quantofrênica, muito pelo contrário: seus temas são de uma ordem outra, muito mais perenes e, como dito, contemplativos. O vate de Cruz não enfrenta o sistema, mas o desvia: sua recusa em atribuir preço às palavras é um gesto político, que desautoriza o léxico econômico e restitui à linguagem sua potência simbólica. Nesse sentido, o discurso da resistência coincide com a prática estética — ambos são modos de dizer “não” ao regime da transparência e à colonização da experiência.

A narradora é a primeira personagem a ter suas certezas desestabilizadas pelo poeta. Como visto no subcapítulo anterior, ela inicialmente resiste a essa influência, e frequentemente se defende da alcunha de “inutilista”. Não obstante, suas ações e reações deixam entrever que uma mudança se opera em seu interior:

À noite, deixei de ver os programas habituais.
Os espetáculos de televisão sobre contas e finança e economia já não me diziam nada.
Olhava para os pôsteres que tinha nas paredes do quarto com todas as estrelas da bolsa e sentia uma espécie de vazio comercial, ou no mínimo, emocional. Estaria doente?
(Cruz, 2020, p. 46).

Esse “já não” é um gesto de resistência discursiva: nele, a repetição de uma fórmula socialmente hegemônica — *contas, finança e economia* — perde força semântica, abrindo espaço para o vazio do dizer e, portanto, para o poético. Nesse excerto, o vazio se torna mais perceptível à garota, que já é capaz de nomeá-lo, embora ainda sem renunciar a uma analogia financeira, quando inicialmente caracteriza-o como comercial. A sequência, no entanto, revela

um avanço na apropriação de um novo discurso, uma vez que o termo “emocional” surge como uma segunda possibilidade para qualificar o tipo de vazio que se apodera da narradora.

Provando seu poder diante da “mercadoria”, toda vez que se irrita com o poeta, o pai o manda para o quarto-cubículo. À essa altura, a (ainda tímida) filiação da narradora à FD2 já se faz transparecer:

Já para o quarto, gritou o pai para o poeta.

Não é um quarto, pensei eu, é um vão de escadas com dois metros quadrados e meio (Cruz, 2020, p. 36).

Esclarece-se que a citação (curta) acima, da maneira como está, não atende à regra da ABNT. Optou-se por transcrevê-la assim a fim de deixar visível a linha em branco, representativa de um silêncio. Esse espaço vazio entre a fala do pai e a conclusão da menina sugere que houve uma pausa para reflexão (tão incomum naquele universo). A conclusão da narradora mostra ainda um avanço no que diz respeito à sua percepção sobre a real condição do vate e do espaço que ele ali ocupa.

À medida que a narrativa avança, esses momentos vão se tornando mais frequentes e, a despeito de suas desconfianças quanto ao comportamento e falas do poeta, a garota passa a admitir uma nova compreensão sobre si: “Percebi que estava cada vez mais inutilista e que pensava em coisas só pela sua beleza e não queria saber do seu valor monetário ou instrumental” (Cruz, 2020, p. 59). A alcunha “inutilista” é reincidentemente empregada como forma de desqualificação, porém, mais ao fim da história, para o acontecimento discursivo que ocorrerá com a narradora, esse mesmo termo adquire uma nova acepção, sinônimo agora de resistência simbólica. Há aí uma subversão da lógica capitalista de equivalência e troca — aquilo que Han (2014) identifica como o excesso de positividade da sociedade do desempenho. O *inutilista* é o sujeito que, ao recusar a equivalência entre valor e utilidade, reabre o campo do sensível, do incalculável e do simbólico.

Apesar de desolada, não parece mais haver volta para a mudança que se opera na garota:

Enfim, nada do que eu dizia por essa altura fazia qualquer sentido e muitas vezes, mesmo nas aulas, **cometia** comparações, aliteraões, rimas e hipérboles em voz alta, o que era embaraçoso. Nessa noite não fui ter com o poeta — não o conseguia encarar — para poder deitar-me sozinha na cama a chorar compulsivamente. Não fiz qualquer estimativa da quantidade de lágrimas. Nem senti necessidade de o fazer para me inteirar da tristeza e do desespero que sentia (Cruz, 2020, p. 64, grifo nosso).

Vale uma especial atenção para a escolha pelo verbo “cometer”, quando a narradora

se refere às figuras de linguagem que passaram a fazer parte do seu discurso, como se lançar mão delas fosse um delito. Àquela altura, o discurso econômico ainda está muito presente. No entanto, percebemos uma filiação cada vez maior à FD2, e isso se faz perceber também pela (agora não) contabilização dos miligramas das lágrimas que eventualmente escapam dos olhos das personagens, tema recorrente na obra. De início, essa contagem é sempre precisa. Até que, após a chegada do poeta, começa a haver uma alternância em relação à medição. Após o episódio em que a menina trava uma discussão com os colegas da escola, que a acusam de ser inutilista, ela se diz tão triste e tão furiosa que não sabe precisar a quantidade de choro que deixou escapar (Cruz, 2020, p. 60). No capítulo seguinte, quando o pai anuncia que a família está entrando “em recessão” e que, por isso, terão que devolver o poeta, a menina volta a precisar a quantidade de lágrimas: “Vieram-me as lágrimas aos olhos, cerca de dois mililitros” (Cruz, 2020, p. 62). Aqui se notabiliza uma fenda poética na lógica quantitativa. O choro medido em mililitros ironiza a própria linguagem da medida, instaurando o simbólico dentro do econômico. No trecho em análise, no entanto, a narradora sente a amarga derrota, deita-se na cama para chorar compulsivamente, e declara não ter feito qualquer estimativa acerca dessa quantidade.

As polêmicas metáforas passam a ser ressignificadas:

Acordei maldisposta. Estava mesmo a sentir falta de uma metáfora ou, pelo menos, de uma comparação. Sentada à mesa, imaginei que o poeta ainda estava connosco e me dizia:

Sem metáforas, por exemplo, não é muito interessante falar. Eu posso dizer que uma janela é uma janela, mas isso toda a gente sabe. Com a poesia posso dizer que uma janela é um bocado de mar ou uma cotovia a voar.

Mentiras.

Por vezes são as únicas verdades (Cruz, 2020, p. 68).

O percurso de reconfiguração subjetiva culmina na metáfora da janela — um dos signos mais recorrentes na obra. A janela deixa de ser limite físico e torna-se abertura ontológica: nela, o olhar reaprende a atravessar o visível. O traço com que o poeta a desenha pode ser entendido como uma metáfora da própria poesia, pois a realidade é a partir dali recriada. A janela desenhada representa a não circunscrição da arte ao sufocante entorno. Segundo Orlandi (2007), o trabalho da metáfora é precisamente esse — deslocar o sentido estabilizado, permitindo que o sujeito transite entre o dito e o não dito, reconfigurando o seu lugar no discurso.

Conforme comentado no capítulo anterior, a trajetória da mãe da narradora é também muito simbólica quanto ao impacto da presença do poeta. A transformação da matriarca ilustra bem o que Chauí (2000) aponta como o trunfo da arte: “A obra de arte dá a ver, a ouvir, a sentir,

a pensar, a dizer. Nela e por ela, a realidade se revela como se jamais a tivéssemos visto, ouvido, dito, sentido ou pensado” (Chauí, 2000, p. 316).

No livro de Cruz, em que a leitura não faz mais parte do cotidiano, o contato com a arte literária dá-se por meio do próprio poeta, cuja presença produz movimentos emocionais que irão alterar primeiramente a visão e mais tarde as atitudes de alguns personagens. A mãe, com um pouco mais de atraso em relação à filha, irá trilhar justamente essa jornada. De início, a primeira sequer parece ter como uma de suas preocupações esse olhar para si. Quando o faz, fica perplexa com o que descobre, e inicialmente lamenta a presença do vate. Numa das cenas em que, inesperadamente, irrompe em choro, fica claro que a presença dele gera cada vez mais desconfortos.

No excerto abaixo a mãe está brava com o poeta. A filha cogita que o motivo é uma frase que o literato escreveu na parede: *Como é que o mar, tão grande, cabe numa janela tão pequena?*:

Apesar de a mãe não ter confirmado que a sua quebra de contrato emocional com o poeta se devera à frase escrita na parede, insisti:

Aquela frase, mamã, é uma janela.

É o quê?

Uma janela com vista para o mar.

Ele abriu uma janela sem licença camarária?

É uma situação meramente poética.

O que é que se passa contigo?

Nada...

A poesia está a fazer-nos muito **mal**.

Como assim?

A mãe sentou-se na cadeira da cozinha, assento de napa e patrocínio de imobiliária do Sul, e começou a chorar (Cruz, 2020, p. 40, grifo nosso).

Esse *mal* nomeado repete-se em tom patológico, revelando o funcionamento ideológico do discurso econômico: o poético é percebido como vírus que ameaça a estabilidade da ordem. Seria o que Pêcheux (1975) chamaria de uma operação de “bloqueio de sentidos” — um fechamento discursivo que tenta neutralizar o risco da polissemia.

O poeta, como anteriormente referenciado, é abandonado numa estrada, e a narradora fica desolada, perde o apetite, e agora é ela a rabiscar versos nas paredes. Chora e arranca alguns dos patrocínios dos móveis de seu quarto. Tranca-se no quarto, chora, e recebe a visita da mãe. A influência poética sobre as duas se faz cada vez mais presente:

A mãe bateu à porta e eu interrompi um soluço. Depois de dois minutos de silêncio, da minha parte e da parte dela, a maçaneta rodou e ela entrou devagarinho. Sentou-se na minha cama e afagou-me os cabelos.

Disse-me que eu estava obesa em mais de três quilos.

E tu estás velha e com a pele gasta e usas pantufas que já ninguém patrocina.
Ela riu.
As rugas são as cicatrizes das emoções que vamos tendo na vida.
Eu levantei um pouco o corpo, olhei para ela. A mãe tinha acabado de dizer um verso?
Por Mamon, o que é que se passava com ela?
Foi o poeta que me disse (Cruz, 2020, p. 66-67).

O vazio deixado pelo poeta não foi apenas físico. As personagens agora passam a ser capazes de nomear esse sentimento, e esse movimento de incorporação gradual de um novo léxico é muito importante para a análise, por ser representativo de uma modificação mais profunda que se opera na mente dos personagens e em oposição à ideologia dominante. Há também a gradativa recuperação dos gestos — a mãe bate na porta, entra lentamente, senta-se, afaga os cabelos da filha; mostra-se, portanto, receptiva à tristeza dela, legitimando o direito ao sentimento. A narração em primeira pessoa permite ao leitor perceber como a relação entre mãe e filha estreita-se pouco a pouco, tornando-se mais sincera, o que gera uma cumplicidade, ao que tudo indica, pela primeira vez experimentada.

A reflexão continua, agora por parte da mãe:

Não sei porquê, mas isso levou-me a repensar a minha posição no mercado da vida, quais os meus dividendos, as minhas dívidas, e senti que precisava de mudar qualquer coisa. Um destes dias, vais rir-te, estava a aspirar e olhei para o quarto do poeta, para aquilo que ele escreveu na parede, e sabes o que vi?
O mar?
Não sejas tola! Não, o que eu vi foi que um dia teria de limpar aquilo e que era só isso a minha vida. Ninguém me dá mais crédito do que isso. Limpar, cozinhar, enfim, é uma maneira de contribuir para a dinâmica social, mas deu-me... como dizer isto?
Um vazio?
Isso.
A mãe ficou uns segundos a olhar para mim.
Pareces o poeta a falar. Um vazio! É isso mesmo (Cruz, 2020, p. 67).

O enunciado mimetiza o discurso financeiro para desmontá-lo de dentro. O mercado da vida não é mais um espaço de troca, mas de transformação simbólica. Conforme Han (2014), essa virada indica uma resistência do espírito à coisificação da experiência, em que o sujeito volta a perceber-se como ser sensível, e não apenas funcional.

No trecho, termos típicos do vocabulário econômico — *mercado*, *dividendo*, *dívidas*, *crédito* — continuam presentes, mas agora outros mais subjetivos (e mais incomuns até então), como *repensar*, *sentir*, *aspirar*, *vazio*, estão gradualmente sendo incorporados ao vocabulário da personagem. Como prega a AD, dizer uma palavra e não outra é altamente revelador das ideologias que regem o falante, e essa alteração vocabular que se observa no discurso das personagens expõe um afastamento da FD1 e uma gradativa proximidade à FD2. Ademais, com

base ainda no trecho selecionado, provando a “utilidade” do pensar sobre o vazio, o exercício de refletir sobre a sua própria realidade acaba por desencadear um movimento pragmático por parte da genitora: “A mãe divorciou-se pois tinha ideias mais altas do que servir bolonhesa e esparguete¹⁰ com ervilhas e receber em troca dois miligramas de saliva em forma de beijo ou das palavras ‘está insosso’” (Cruz, 2020, p. 70).

A reação da mãe confirma a reflexão de Eliot (1989, p. 35) sobre os efeitos produzidos pela poesia: “Ao expressar o que os outros sentem, ele [o poeta] está também modificando o sentimento, tornando-o mais consciente: está fazendo com que as pessoas percebam melhor o que sentem, ensinando-lhes, portanto, algo a respeito de si mesmas”.

Em resenha sobre o livro de Cruz, Menezes (2021) chama a atenção acerca do que ele denomina de “metamorfose” das personagens femininas, graças ao impacto advindo desse contato com o universo poético:

O excêntrico artista observa outros objetos, seres, e, inclusive, toda a família à qual pertence. É aquele que não só vê, mas, repara no seu entorno. Diante disso, é por meio do seu olhar e da construção dos seus versos ditos como uma liberdade (ainda permitida) que as mudanças vão ocorrendo mediante as metamorfoses que vão surgindo do seu contato com as demais personagens. Os versos que recita, as palavras que lhe escorrem da boca como enigmas a serem decifrados por aqueles que não conseguem compreender as metáforas, tornam-se o meio pelo qual a menina e a mãe vão sofrendo uma espécie de transformação ao longo da narrativa. Elas representam duas borboletas, duas mulheres que em seus casulos vão se alimentando da poesia, desse código aparentemente ininteligível, mas que passo a passo vão decodificando e compreendendo a força vital que vivifica o ser: a poesia [...] (Menezes, 2021, p. 129).

A voz da narradora desorganiza a gramática da produtividade — a garota reconhece-se tocada por outra forma de valor que não o mensurável. A beleza, o silêncio, o gesto, a pausa e o afeto tornam-se espaços de significação não utilitária, nos quais a palavra deixa de ser meio e volta a ser fim. Assim, o poema — e a própria linguagem — assumem o papel de *contradiscorso*, instaurando o que Orlandi (2007, p. 63) chama de “região de resistência simbólica”, um lugar onde “o sujeito não é apenas falado, mas se faz falante”, o que se dá por meio de uma desobediência semântica.

Ao final, o discurso poético reverte a ordem da economia política da vida. O próprio emprego associativo do termo *poeta* é ilustrativo dessa reversão: de mercadoria, pária, ele passa a ser espelho, esperança, contraposição ao vazio.

O verso encontrado pela narradora no caderno do pai — “Um beijo é mais eficiente à temperatura do corpo” (Cruz, 2020, p. 74) — opera uma inversão semântica decisiva: a eficiência, termo central da racionalidade técnica, é reinscrito no domínio do afeto. A eficiência

¹⁰ Termo transcrito conforme consta no livro original.

já não é cálculo, mas calor humano. O beijo torna-se unidade simbólica de uma nova economia: a economia do sensível.

Ainda sobre o poder da arte poética, Eliot (1989) apresenta um pensamento que se aplica perfeitamente aos despertares dessas duas personagens:

Além da intenção específica que a poesia possa ter, como já citei nos vários tipos de poesia, há sempre a comunicação de alguma experiência nova, de algum entendimento novo do familiar, ou a expressão de alguma coisa que sentimos, mas para a qual não temos palavras, que amplia nossa conscientização ou apura nossa sensibilidade (Eliot, 1989, p. 32).

Todorov (2023), ao refletir sobre as proximidades entre a atividade filosófica e a poética, destaca como esta, ao contrário da primeira, que busca conclusões mais gerais, prende-se às minúcias do particular, sendo, por isso, acessível a todos, e não apenas aos filósofos, justamente por revelar “a individualidade de cada coisa [...]”. A abstração apreende o geral ao custo, porém, de um empobrecimento do mundo sensível; a poesia capta sua riqueza, mesmo que as conclusões às quais chega careçam de clareza; o que ela perde em acuidade, ganha em vivacidade” (Todorov, 2023, p. 56).

Cruz apela, em seu romance, às minúcias do particular para marcar a capacidade redentora da poesia. A comunicação poética, além de se dar por meio das poucas palavras e dos muitos silêncios do vate, também se concretiza por meio dos *gestos*, que rompem certas evidências do discurso dominante. Ao caminharem para casa após a compra do poeta, este segura na mão da menina. Pouco tempo depois, quando o artista é atacado por pedradas, é a garota que segurará na mão dele ao fugirem do ataque. Esses gestos de apoio são também representativos da resistência ao meio. De certo modo, a utopia antecipa uma tendência de perda dos gestos, que, segundo Agamben (2008), é um processo já perceptível na burguesia ocidental desde o fim do século XIX — “E quanto mais os gestos perdiam a sua desenvoltura sob a ação de potências invisíveis, tanto mais a vida tornava-se indecifrável” (Agamben, 2008, p. 11). Os gestos de afeto entre a narradora e o poeta e, mais tarde, entre a mãe e a filha, desvelam novas formas de significação que aos poucos quebram a frieza daquele ambiente. O próprio Afonso Cruz, ao ser indagado sobre qual é o retrato desenhado pelo livro *Vamos comprar um poeta*, faz referência a esse recurso — “A ideia de que gestos cotidianos (ações, sentimentos, atitudes etc.) não são ferramentas para um resultado posterior, mas têm valor em si mesmos” (Cruz, 2021).

Quanto à linguagem, além da já referenciada ampliação do léxico, os discursos de mãe e filha passam a ser cada vez mais líricos e distantes daqueles presentes no início da obra.

Referências a sentimentos como o amor e a saudade ficam mais constantes, e propiciam momentos de reflexão, em contraposição às atitudes mais mecanizadas. Quase ao fim do livro, a conclusão da narradora já é toda lírica e subjetiva, sem os termos econômicos:

Nunca abandonei aquele poeta, ainda o visito no parque. Não sei quantas pessoas ainda visitam os seus poetas abandonados, mas se procurarem bem, há muitos parques cheios deles, dentro e fora de nós. O meu, que comprei quando tinha treze ou catorze anos, ainda o visito. Sentamo-nos os dois e dizemos inutilidades. Algumas dessas inutilidades até são poemas. Ele olha para mim com lágrimas nos olhos (deixei de contabilizar estas coisas), eu fico com uma metáfora na garganta, abraço-o, e somos felizes durante uns segundos, ou melhor, durante eternidades (Cruz, 2020, p. 76).

A narradora deixa explícito que a influência do poeta foi duradoura, ao declarar que continua a visitar o poeta e a dizer inutilidades, estas que não mais despertam a sua desconfiança, muito pelo contrário. Além disso, ao mencionar que fica com uma metáfora presa na garganta, a menina retoma o termo não mais como sinônimo de mentira, e ainda o utiliza dentro de uma ideia também metafórica, mais uma prova de que seu discurso foi modificado pela “herança” discursiva deixada pelo poeta.

Já ao término da narrativa, a garota mostra-se capaz de rememorar falas do vate, sacralizando-se a transformação pela qual passou, a tal ponto que, finalmente, ela não apenas traz um discurso mais subjetivo, mas também produz duas metáforas sem que estas tenham qualquer relação com a sociedade quantofrênica na qual vive.

A poesia, diz-me ele, transfigura o universo e faz emergir a realidade descrita com a absoluta precisão da ambiguidade. Nunca li um bom verso que não voasse da página em que foi escrito. A poesia é um dedo espetado na realidade.
Um poeta é como quem sai do banho e passa a mão pelo espelho embaciado para descobrir o seu próprio rosto (Cruz, 2020, p. 76).

O gesto de passar a mão no espelho embaciado condensa a síntese estética e ética da narrativa: trata-se da redescoberta do sujeito pela via da linguagem. A imagem do espelho, embaçado pelo vapor da vida, indica que a identidade não é transparente, mas sempre velada e em processo — o que Orlandi (2007) reconhece como condição de existência do sujeito discursivo: um ser permanentemente atravessado pela opacidade do sentido.

Prova-se, assim, que a poesia, por mais que tenha entrado na vida dos personagens de forma inusitada, por meio de uma transação comercial, cumpriu o papel maior a ela atribuído:

[...] em última análise, a linguagem, a sensibilidade, as vidas de todos os membros da comunidade, de todas as pessoas são modificadas pelo fato de lerem ou não poesia: e ainda mais, pelo fato de saberem, ou não, os nomes dos seus maiores poetas. [...] se você acompanhar a influência da poesia, desde os leitores que ela mais atinge até os que nunca tomaram conhecimento dela, descobrirá sua presença em toda parte. Ou,

pelo menos, a encontrará se a cultura nacional for vívida e sadia, pois numa sociedade sadia há uma influência contínua e recíproca e uma interação das partes, uma sobre as outras. E é isso que entendo por função social da poesia no seu mais amplo sentido: que, proporcionalmente à sua qualidade e ao seu vigor, ela influencia a linguagem e a sensibilidade de toda nação (Eliot, 1989, p. 37-38).

Cruz cria uma distopia em que a arte poética parece fadada ao desaparecimento, e os personagens que ali habitam parecem não se assustar com essa possibilidade. Na contramão dessa apatia está o pensamento de Eliot (1989) sobre as consequências que poderiam advir de tal desaparecimento:

Eu não posso ler poesia norueguesa, mas se me dissessem que não se estava escrevendo poesia em norueguês eu sentiria uma preocupação que seria muito mais do que simples comisseração. Eu encararia esse fato como um foco de doença que teria possibilidade de se alastrar por todo o continente; o começo de um declínio que implicaria o fato de que as pessoas em todos os lugares não seriam mais capazes de se expressar e, conseqüentemente, de sentir as emoções de seres civilizados. Isto poderia, certamente, acontecer (Eliot, 1989, p. 41).

O desfecho da narrativa — “Tenho milhas a percorrer antes de dormir” (Cruz, 2020, p. 78) — retoma o poema de Robert Frost (*Stopping by Woods on a Snowy Evening*), reelaborando-o como promessa de continuidade. O percurso do sensível não é repouso, mas movimento. Em termos discursivos, o sujeito reaprendeu a habitar a linguagem, deslocando-se da economia da escassez para a poética da infinitude.

Vamos comprar um poeta é uma obra rica em reflexões sobre a sociedade contemporânea e sobre o papel da arte e da subjetividade em um mundo mercantilizado. Por intermédio da Análise de Discurso, foi possível interpretar as formações discursivas que estruturam a narrativa, revelando não apenas como o autor critica a quantofrenia dos tempos atuais, mas também como propõe um resgate da valorização da arte e da subjetividade.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A esperança...: um sonho feito de despertares.

Aristóteles (384 a.C. - 322 a.C.)

Em “A questão do gato morto”, crônica presente em seu primeiro livro desse gênero, intitulado *Vício dos livros* (2024), Cruz recorre a uma citação do escritor e poeta romeno Mircea Cărtărescu (1956) para oferecer uma reflexão facilmente correlacionável à obra *Vamos comprar um poeta*:

No entanto, humilhada e dissolvida no tecido social, quase desaparecida como profissão e como arte, a poesia continua a ser onnipresente e ubíqua como o ar que nos envolve. Pois, antes de ser uma fórmula e técnica literária, a poesia é um modo de vida, é uma maneira de olhar o mundo (Cruz, 2024, p. 52).

Na obra tema deste trabalho, a arte, a poesia e o poeta encontram-se humilhados, a serviço de uma lógica mercadológica que em nada corresponde à verdadeira “utilidade” da arte. Por essa humilhação ser apresentada de forma “crua”, com uma linguagem fria e mecânica, em cenas irônicas que beiram o absurdo, o leitor acaba por ser compelido a perceber o cômico com algum grau de amargura, numa distopia que, como tal, apresenta muitos laivos de realidade.

Na mesma crônica já referida, Cruz complementa o pensamento de Cărtărescu com a seguinte reflexão:

Além dos tradicionais cinco sentidos, o mundo que vivenciamos hoje exige mais um sentido, que é, na verdade, um potenciador e motor dos demais. É um sentido porque nos permite perceber o mundo que nos rodeia, destruindo a banalidade, a massa indiferenciada que é o barro de tudo: chamemos-lhe sentido poético. Não importa se com a poesia revelamos o horror ou o belo ou o tédio ou a vastidão do cosmos ou as nervuras de uma folha seca, mas, sim, se realizamos a taumaturgia de acordar o mundo (Cruz, 2024, p. 53).

Esse resgate do sentido poético da vida é a proposta central lançada pelo livro *Vamos comprar um poeta*. O poeta resiste, é persistente, resiliente, e tanto seus discursos e gestos quanto seus silenciamentos, todos eles inicialmente pouco valorizados, produzirão uma concepção nova sobre as utilidades e inutilidades da vida. A linguagem ocupa um lugar de destaque nessa jornada, porque é por meio da gradativa transformação do léxico econômico, objetivo, frio, em outro mais subjetivo, sensível e lírico, que novas percepções despertam, com o retorno da palavra como vínculo, e não como mercadoria. A mudança que se opera no nível da linguagem traduz outra ocorrida na psique dos personagens, evidenciando que a ideologia

inicial está em crise. Os pensamentos não são mais os mesmos, e a linguagem é a matéria por meio da qual essa transformação se faz revelar. Acredita-se que este estudo tenha provado a hipótese inicial de que os discursos e silenciamentos presentes no universo distópico da obra tema deste estudo intentam estremecer as “verdades” de uma ideologia glorificadora do consumismo e aviltadora da arte, mesmo sem ter conseguido escapar de ter sido a própria obra, em certa medida, obediente a uma lógica numérica e utilitarista.

Tendo em vista o aspecto multifacetado dos textos literários e os inúmeros temas que são levantados no romance em análise, buscou-se então desenvolver uma análise pautada em estudos linguísticos, literários, culturais e sociais a fim de melhor apreender os inúmeros sentidos e reflexões suscitados pela obra de Afonso Cruz. Nesse percurso, a AD foi uma valiosa ferramenta, por trabalhar não apenas com a análise dos discursos verbalizados na ficção, mas também com aqueles silenciamentos que subjazem o que foi materializado, elucidando como a obra busca expor as forças capazes de ameaçar as “inutilidades” mais valiosas.

O texto literário é um objeto permeado por diversos conhecimentos para além de suas características estéticas particulares. Assim, no estudo da obra *Vamos comprar um poeta*, as análises linguísticas e literárias foram estendidas a contextos mais amplos, como o histórico, o econômico e o artístico. A adesão à teoria da AD, embora desafiadora, foi bastante útil nessa tentativa de trazer ao debate a influência que a memória discursiva exerce sobre os dizeres, e a importância de se refletir acerca de como os discursos permitem compreender mais a fundo os mecanismos de força e resistência.

No romance de Cruz, a arte, ao escapar parcialmente à lógica da utilidade, configura-se como um espaço privilegiado de resistência simbólica. Em contextos atravessados pela racionalidade neoliberal, nos quais a performatividade se converte em norma de existência, a experiência estética adquire potencial crítico por sua capacidade de desestabilizar evidências e revelar o não dito das práticas sociais e organizacionais. A resistência aqui não é um gesto exterior ao poder, mas uma prática discursiva — uma reconfiguração dos modos de dizer e de sentir que questiona o consenso produtivista.

O discurso da arte instaura a ruptura. Ele irrompe na materialidade linguística como desvio, silêncio, metáfora. O poeta, ao introduzir a palavra onde havia cálculo, reabre o espaço do indizível e da imaginação e reintroduz a polissemia num mundo saturado de univocidade. Em termos orlandianos, trata-se de um gesto de interpretação outro: o discurso que desloca os sentidos e desorganiza a ideologia dominante. A análise discursiva mostra que a resistência se produz no interior da própria ideologia, como dobra e fissura. Ao “pendurar palavras nas janelas”, o poeta transforma o lar — metáfora da organização social — em espaço de

ressignificação. Essa transfiguração do cotidiano indica que a emancipação não depende de rupturas grandiosas, mas de deslocamentos micropolíticos no modo de significar.

Conforme bem lembra Orlandi (2003), a AD envolve:

Problematizar as maneiras de ler, levar o sujeito falante ou o leitor a se colocarem questões sobre o que produzem e o que ouvem nas diferentes manifestações da linguagem. Perceber que não podemos não estar sujeitos à linguagem, a seus equívocos, sua opacidade. Saber que não há neutralidade nem mesmo no uso mais aparentemente cotidiano dos signos. A entrada no simbólico é irremediável e permanente: estamos comprometidos com os sentidos e o político. Não temos como não interpretar. Isso, que é a contribuição da Análise de Discurso, nos coloca em estado de reflexão e, sem cairmos na ilusão de sermos conscientes de tudo, permite-nos ao menos sermos capazes de uma relação menos ingênua com a linguagem (Orlandi, 2001, p. 9).

O livro em análise ilustra bem, por meio da ironia e da sagacidade, o quão assujeitados estão os personagens à lógica que escora o ambiente distópico, e o vate será a figura a problematizar o já-dito. Outro ponto de reflexão despertado por meio da distopia toma corpo por meio da representação que Cruz faz de muitas das previsões feitas por Rifkin (2001) quanto às dinâmicas que preponderam na sociedade hoje classificada como hipercapitalista. As experiências narradas na obra — tão ilustrativas dos prognósticos do economista — apontam para a importância de um renascer cultural:

A cultura precisa ser ressuscitada não simplesmente porque produz os recursos brutos para a produção cultural ou porque gera a confiança social e a empatia, sem a qual os mercados não poderiam funcionar. A cultura deve ser revigorada pelo seu próprio bem e em seus próprios termos porque só ela é a fonte dos valores humanos. Embora uma cultura restaurada sem dúvida beneficie o mercado, ela não pode simplesmente ser o recurso bruto do mercado. Isso seria desvalorizar os significados humanos compartilhados da cultura e que criam nossa humanidade e vê-los meramente como um meio para um fim menor, a transformação da experiência vivida em commodity, na forma de entretenimento e terapia pessoais (Rifkin, 2001, p. 207).

Na obra de Cruz, temos uma balança totalmente desequilibrada em prol da lógica mercantilista, e os custos culturais, humanos e emocionais de tal peso são altos, mesmo que num primeiro momento eles estejam em estado latente. A figura do vate será o gatilho capaz de expelir essas frustrações e vazios, e por meio da ficção aparentemente divertida e desprezível de *Vamos comprar um poeta*, o leitor é impelido a pensar num mundo em que a arte foi suplantada. Esse exercício é o que devolve a convicção das importâncias escamoteadas no cotidiano. Como afirma Venturelli (1995, p. 177), “só no livro é possível refazer as baterias ideológicas, reafirmar os princípios de conduta, aclarar a paisagem”. No já referenciado curso do site Domestika, Afonso Cruz (2025) cita uma frase do escritor inglês Graham Greene (1904-

1991) que aponta para essa mesma direção: “quando abrimos um livro, abrimos um futuro”.

Adensando a capacidade de a literatura nos reconectar com o outro, especialmente num mundo em que os contatos virtuais se tornam a regra, as histórias têm o poder de ser o contraponto, como afirma Colasanti (2012):

Entre algumas comunidades africanas, quando um narrador chega ao final de uma história, põe a palma da mão no chão e diz: *aqui deixo minha história para que outro a leve*. Cada final é um começo, uma história que nasce outra vez, um novo livro. Assim se abraçam quem fala e quem escuta, num jogo que sempre recomeça e que tem como princípio condutor o desejo de nos encontrarmos alguma vez completos nas palavras que lemos ou escrevemos, encontrar isso que somos e que, com palavras, é construído (Colasanti, 2012, p. 15, *italico da autora*).

O resgate da ficção, especialmente entre os jovens imersos em tecnologias que estão tantas vezes a serviço do consumismo e da alienação, é certamente outro enorme e inescapável desafio, mas que, se vencido, tem muito a oferecer, como diretamente sugerido no apêndice de *Vamos comprar um poeta*:

Muitas vezes se justifica a ficção como uma pretensa fuga da realidade (como disse Eliot, a humanidade não aguenta muita realidade), como se esta não nos chegasse ou nos magoasse, e por isso necessitássemos da imaginação, um pouco como precisamos de drogas e de entretenimento. Podemos ser mais pragmáticos e descobrir na fantasia uma utilidade bem maior do que esse escape psicológico dos horrores e das injustiças. A ficção não é um escape da fealdade (ou apenas isso), do horror e das injustiças sociais, é, isso sim, o planeamento para a construção de uma alternativa, a arquitetura de uma outra hipótese de sociedade que seja mais consentânea com as nossas expectativas humanas e morais (Cruz, 2020, p. 86).

Esse planeamento tão mais frutífero será quanto maior for a comunicabilidade entre os leitores, afinal, “construir significados com outros sem precisar concluí-los é condição fundamental da escuta, e isso supõe a consciência de que a construção de sentidos nunca é um ato meramente individual” (Bajour, 2012, p. 23).

Han (2024) faz um convite similar ao de Cruz, lembrando a importância de cultivar a capacidade de admiração, esta tão bem encarnada pelo poeta da obra analisada:

Esse universo-mercadoria não é mais apropriado para se *morar*. Ele perdeu toda relação para com o divino, para com o sagrado, com o mistério, com o infinito, com o supremo, com o elevado. Perdemos toda capacidade de admiração. Vivemos numa loja mercantil transparente, onde nós próprios, enquanto clientes transparentes, somos supervisionados e governados. Já é tempo de rompermos com essa casa mercantil. Já é hora de transformar essa casa mercantil novamente numa moradia, numa casa de festas, onde valha mesmo a pena viver (Han, 2024, p. 126, *italico do autor*).

Ao contrário do que o “universo-mercadoria” possa sugerir, *Vamos comprar um poeta*

ilustra os muitos e valiosos “dividendos” que advêm da arte poética. Espera-se que a análise aqui desenvolvida tenha oferecido uma maior compreensão acerca das representações da arte e do artista no romance e de como elas refletem as relações de poder que desequilibram forças e colocam em risco as dimensões humanas despertadas pela arte.

Por fim, acredita-se que este estudo tenha contribuído para o campo dos estudos literários, especialmente juvenil, ao fornecer uma análise crítica da intersecção da cultura e do capitalismo na literatura voltada para adolescentes; preencher lacuna teórica e metodológica, com a adoção da Análise de Discurso no campo de pesquisa em literatura infantojuvenil portuguesa; promover a reflexão sobre a sociedade de consumo e seu impacto para a arte, cultura e identidade, sendo relevante também ao campo de estudos interdisciplinares e à sociedade, para discussões críticas e sociais.

Este foi um trabalho desafiador, instigante, que se revelou cada vez mais interdisciplinar, o que por vezes trouxe o questionamento enquanto era desenvolvido sobre a diversidade da natureza das obras estudadas (especialmente quando se percebeu que um dos livros mais citados — *A era do acesso* — pertence à área de economia) e sobre a própria proposta de lançar mão de uma teoria da Linguística para aplicar a um texto literário. Foi um alento encontrar o trecho a seguir, parte de uma entrevista que Afonso Cruz concedeu ao jornal *Tribuna do Norte* em 24 de dezembro de 2021:

a minha maneira de pensar é metafórica. Ou seja: eu penso por ligações, conexões. Eu devia ter uns 20 anos, eu era docente, já não lembro, e li o livro “Missão interplanetária”, de Van Vogt. A história de uma nave espacial que vai para um planeta distante e leva uma série de cientistas, de várias áreas diferentes, porque vão descobrir novas sociedades. Há um biólogo, um arqueólogo e um ‘nexialista’, que é uma profissão que não existe. O cientista que cria nexos entre todas as ciências. E eu sempre me identifiquei com aquilo... (Cruz, 2021).

A autora, a despeito de todas as suas limitações, tentou ser um pouco “nexialista” neste estudo, pois, em alguma medida, crê que todo estudioso almeja desvendar um pouco mais dessa complexa e emaranhada teia que envolve percepções, atos, discursos, ficção e realidade. Conforme bem elucida Todorov (2023, p. 78): “Como a filosofia e as ciências humanas, a literatura é pensamento e conhecimento do mundo psíquico e social em que vivemos. A realidade a que a literatura aspira compreender é, simplesmente (mas, ao mesmo tempo, nada é assim tão complexo), a experiência humana”.

Espera-se que este estudo tenha conseguido oferecer um pequeno vislumbre dessas complexas conexões por meio do rico, contraditório e provocador universo criado por Cruz na obra *Vamos comprar um poeta*.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. Tradução: Vinícius Nicastro. *Artefilosofia*, Ouro Preto, v. 3, n.4, p. 09-14, jan. 2008.
- ANDRUETTO, María Teresa. **Por uma literatura sem adjetivos**. Tradução: Carmem Cacciaccaro. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.
- ARGOLO, André. Aula de poesia, em prosa. **Jornal Rascunho**, São Paulo, ago. 2020. Ensaaios e resenhas. Disponível em: <https://rascunho.com.br/ensaaios-e-resenhas/aula-de-poesia-em-prosa/>. Acesso em: 29 mai. 2025.
- AZEVEDO, Fernando. **Literatura Infantil e Leitores - da Teoria às Práticas**. 2. ed. Raleigh, N. C: Lulu Press, 2014.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução: Paulo Bezerra. 1. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BALÇA, Ângela; COSTA, Paulo Lampreia; SOUZA, Renata Junqueira. Literatura juvenil em Portugal: diálogos entre sistema literário e sistema educativo. **Revista Letras Raras**. v. 7, n. 2, 2018. Disponível em: <https://revistas.editora.ufcg.edu.br/index.php/RLR/article/view/1504>. Acesso em: 11 dez. 2024.
- BAJOUR, Cecília. **Ouvir nas entrelinhas: O valor da escuta nas práticas de leitura**. Tradução: Alexandre Morales. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.
- BAUMAN, Zygmunt. **Vida para o consumo: a transformação das pessoas em mercadoria**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica**. Tradução: Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2014.
- BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**. 2. ed. Organização, apresentação e notas: de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução: Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2013.
- BLOCKEEL, Francesca. **Literatura juvenil portuguesa contemporânea: identidade e alteridade**. Lisboa: Caminho, 2001.
- BOSI, Alfredo. O encontro dos tempos. In: **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: **A economia das trocas simbólicas**; introdução, organização e seleção Sergio Miceli. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p.99-154.
- BRÉSIO, Sabrina Paixão. O vício dos livros: modos breves de reconhecer a dependência. **Revista Eco-Pós [S.I.]**, v. 27, n. 2, p. 470-477, 2024. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/28249. Acesso em: 2 jun. 2025.

CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**. 4. ed. São Paulo: Editora da USP, 2011.

CARVALHO, Alexandre da Silva. *Literatura distópica juvenil: da tessitura do texto ao tecido social*. Orientadora: Prof.^a. Dr.^a Ana Lúcia Trevisan. 2022. 243 f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2022.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil. História – Teoria – Análise**. 4. ed. revista. São Paulo: Edições Quiron Ltda, 1987.

COELHO, Nelly Novaes. **A Literatura Infantil**. 7. ed. São Paulo: Moderna, 2000.

COIMBRA, Filipa Meneses Costa Vasconcelos. **A mercadorização da arte sobreposta à sua dimensão simbólica e imaterial na contemporaneidade**. Orientador: Professor Doutor Jacinto Lageira. 2013. 103 f. Dissertação (Mestrado em Crítica de Arte e Arquitectura) – Universidade de Coimbra, Colégio das Artes, Coimbra, 2013.

COLASANTI, Marina. Passageiro em trânsito. In: ANDRUETTO, María Teresa. **Por uma literatura sem adjetivos**. Tradução: Carmem Cacciaccaro. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.

CORREIA, João David Pinto. **A literatura juvenil em Portugal**. Lisboa: Livraria Novidades Pedagógicas, 1973.

COSTA, Francisco das Chagas Souza. A literatura infantojuvenil e a construção do leitor: algumas considerações. **Linguagens & Letramentos**, v.1, n.2, 2016.

COSTA, Nelson Barros. O primado da prática: uma quarta época para a análise do discurso. In: __ (org.). **Práticas Discursivas: exercícios analíticos**. Campinas: Pontes Editores, p. 17-47, 2005.

CUPANI, Alberto. **Filosofia da tecnologia: um convite**. Florianópolis, Editora da UFSC, 2011.

CRUZ, Afonso. Assassino e santo. **Jornal Rascunho**, Nova York, ago. 2017, ed. 208. Disponível em: <https://rascunho.com.br/entrevista/assassino-e-santo/>. Acesso em: 29 mai. 2025. Entrevista concedida a Katia Bandeira de Mello Gerlach.

CRUZ, Afonso. **Curso Escrita de narrativa original do princípio ao fim**. Domestika, 2025. Disponível em: <https://www.domestika.org/pt/courses/2064-escrita-de-narrativa-original-do-principio-ao-fim>. Acesso em: mar. 2025.

CRUZ, Afonso. Afonso Cruz de A a Z. **Jornal Nascer do SOL**, Oeiras, Portugal, 7 out. 2017. Disponível em: <https://sol.sapo.pt/2017/10/07/afonso-cruz-de-a-a-z/>. Acesso em: 3 jul. 2025. Entrevista concedida a Teresa Carvalho.

CRUZ, Afonso. **Afonso Cruz fala sobre seu livro “Vamos Comprar um Poeta”**. Versatille, 23 set. 2021. Disponível em: <https://versatille.com/sua-essencia-nao-e-diferente-da-sociedade-que-conhecemos-diz-afonso-cruz-sobre-vamos-comprar-um-poeta/>. Acesso em: 18 nov. 2025. Entrevista.

CRUZ, Afonso. 'Eu gosto de criar relações inusitadas entre as coisas e depois revelá-las', diz Afonso Cruz. **Tribuna do Norte**, Natal, 24 dez. 2021. Disponível em: <https://tribunadonorte.com.br/viver/eu-gosto-de-criar-relacoes-inusitadas-entre-as-coisas-e-depois-revela-las-diz-afonso-cruz/>. Acesso em: 10 de mar. de 2025. Entrevista concedida a Octávio Santiago.

CRUZ, Afonso. **Entrevista a Afonso Cruz** (Diário Digital). 2013. Disponível em: <https://www.livromano.pt/2013/04/entrevista-afonso-cruz-diario-digital.html>. Acesso em: 28 out. 2025. Entrevista concedida a Mário Rufino.

CRUZ, Afonso. **O vício dos livros**. Porto Alegre: Dublinense, 2024.

CRUZ, Afonso. **Vamos comprar um poeta**. Porto Alegre: Dublinense, 2020.

Dicionário das citações: 5000 citações de todas as literaturas antigas e modernas com o texto original / organizado por Ettore Barelli e Sergio Penacchietti. Tradução: Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DUARTE, Constância Lima (org.). **Artivismos: arte, interseccionalidade e política nas periferias do Brasil**. Belo Horizonte: Nandyala, 2020.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Tradução: Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

ELIOT, Thomas Stearns. A função social da poesia. Tradução: Jorge de S. Guimarães. *In*: **Ensaaios**. São Paulo: Art Editora, 1989.

ESCOURIDO, Sofia Madalena Gonçalves. **A página como possibilidade: Patrícia Portela, Joana Bértholo e Afonso Cruz**. Orientador: Professor Doutor Manuel José de Freitas Portela. 2020. 597 f. Tese (Doutorado em Materialidades da Literatura) - Universidade de Coimbra, Coimbra, 2020.

FERNANDES, Carolina; VINHAS Luciana Iost. Da maquinaria ao dispositivo teórico-analítico: a problemática dos procedimentos metodológicos da Análise do Discurso. Tubarão/SC. **Revista Linguagem em (Dis)curso**. Palhoça/SC, v. 19, n. 1, p.133-151, jan./abr. 2019.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro (coordenadora). **Glossário de termos do discurso**. Projeto de pesquisa: A Aventura do texto na perspectiva da teoria do discurso: a posição do leitor-autor (1997-2001). Orientadora: Maria Cristina Leandro Ferreira; Bolsista de Iniciação Científica Ana Boff de Godoy ... [et al.]. Porto Alegre: UFRGS. Instituto de Letras, 2001.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. 6. ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1977.

GABRIEL, Ruan de Sousa. Afonso Cruz: quem é o escritor português que se tornou best-seller no Brasil ao defender o 'inutilismo' da cultura. **O Globo**, São Paulo, 01 jul. de 2024. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2024/07/01/afonso-Cruz-quem-e-o-escriptor-portugues-que-se-tornou-best-seller-no-brasil-ao-defender-o-inutilismo-da-cultura.ghhtml>. Acesso em: 7 jul. 2024.

Geração Alpha: entenda as crianças nascidas desde 2010. **Dentro da história**, 3 jul. 2019.

Disponível em: <https://www.dentrodahistoria.com.br/blog/familia/desenvolvimento-infantil/geracao-alpha-caracteristicas/>. Acesso em: 12 ago. 2025.

GIRELLI, Luciana Silvestre. A Cultura como Mercadoria: Reflexões sobre o Processo de Mercantilização Cultural no Modo de Produção Capitalista. **Mediações**, Londrina, v. 24, n. 3, p.139-152, set.-dez. 2019. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/34660>. Acesso em: 6 abr. 2025.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GREGOLIN, Maria do Rosario Valencise. Olhares oblíquos sobre o sentido no discurso. *In: Análise do discurso – as materialidades do sentido* / Maria do Rosário Gregolin e Roberto Baronas (organizadores). São Carlos, SP: Claraluz, 2001.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. **Literatura juvenil: adolescência, cultura e formação dos leitores**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2011.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. Literatura infantil/juvenil, sociedade e ensino. *In: Congresso de Leitura do Brasil, XVI, 2019, Campinas. Anais...* Campinas: UNICAMP, 2019.

GROPPO, Luís Antonio. A. **Juventude: ensaios sobre sociologia e história das juventudes modernas**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAN, Byung-Chul. **A sociedade do cansaço**. Tradução: Enio Paulo Giachini. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2024.

HUTCHEON, Linda. A intertextualidade, a paródia e os discursos da História. *In: Poética do Pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

INDURSKY, Freda. **A Análise do Discurso e sua inserção no campo das ciências da linguagem**. Cadernos do IL (UFRGS), Porto Alegre, n.20, p.7-21, 1998.

JOUE, Vicent. **Por que estudar literatura?** Tradução: Marcos Bagno e Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2012.

LEMINSKI, Paulo. Inutensílio. *In: Ensaios e Anseios Crípticos*. Curitiba: Inventar, 2014.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero: A Moda e seus Destinos nas Sociedades Modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Tradução: Ricardo Corrêa Barbosa. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

MENEZES, Carlos Roberto dos Santos. “Nunca se abandona a poesia nem num parque, nem na vida”, *Vamos comprar um poeta*, de Afonso Cruz. **Abril – NEPA / UFF**, v. 13, n. 26, p. 129-135, 24 abr. 2021. Disponível em:

<https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/46351>. Acesso em: 5 mar. 2025.

ORDINE, Nuccio. **A utilidade do inútil: um manifesto**. Tradução: Luiz Carlos Bombassaro. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso: princípios & procedimentos**. 5. ed. Campinas: Campinas, 2003.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Silêncios e resistência – um estudo da censura. *In: As formas do silêncio – no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Vão surgindo sentidos. 2. ed. *In: Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional*. Campinas: Pontes, 1993.

PAULA, Ana Paula Paes de. **Por uma nova gestão pública: limites e potencialidades da experiência contemporânea**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

PÊCHEUX, Michel. *Les vérités de La Palice: linguistique, sémantique, philosophie*. Paris: Maspero, 1975.

POIANA, Fernando Aparecido. Walter Benjamin: Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921). **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], n. 40, p. 257–260, 2012. DOI: 10.1590/S2316-40182012000200017. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9853>. Acesso em: 13 nov. 2025.

REAL, Miguel. **O romance português contemporâneo 1950-2010**. 2. ed. Alfragide: Caminho, 2012. *E-book*.

RECKWITZ, Andreas. **A sociedade singular: a cultura do novo capitalismo**. Tradução: Marcelo Barbão. São Paulo: Editora Ubu, 2020.

REYES, Yolanda. O lugar da literatura na educação. *In: Ler e brincar, tecer e cantar – Literatura, escrita e educação*. Tradução: Rodrigo Petronio. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.

RIFKIN, Jeremy. **A era do acesso**. Tradução: Maria Lucia G. L. Rosa. São Paulo: Makron Books, 2001.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. Tradução: Denise Bottamn. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARTRE, Jean Paul. Que é escrever.? *In: O que é literatura?* Tradução: Carlos Felipe Moisés. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

SILVA, José Mário. Depois de perder tudo. **Blogue da Objectiva**, 16 nov. 2013. Disponível em: <https://paraondevaosguardachuvas.wordpress.com/2013/11/18/imprensa-depois-de-perder-tudo-por-jose-mario-silva/>. Acesso em: 27 mai. 2025.

TEIXIDOR, Emili. Literatura juvenil: las reglas del juego. CLIJ. **Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil**, n. 72, p.8-15, 1995.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução: Caio Meira. 14. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2023.

VEIGA, Roberto de Magalhães. Sociedade de consumo, mercado de arte e indústria cultural. **ALCEU**. v. 6, n. 11, p. 153-184, 2005.

VENTURELLI, Paulo. Leitura: paixão pelo conhecimento. **Letras**, Curitiba, n. 44, p.178-184. Editora da UFPR, 1995.

VIEIRA, Adriana Silene. **Literatura infantojuvenil**. Londrina: Editora e Distribuidora Educacional S.A., 2017.