



## Entre ilusão e segredo: forma de vida do ator homem “do lar” em *Borracheiro*, de Fabrício Carpinejar

Raíssa Medici de Oliveira\*

Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento \*\*

**Resumo:** Com base no referencial teórico-metodológico da semiótica francesa, o presente artigo busca compreender como o ator homem “do lar” é construído no livro de crônicas *Borracheiro*, de Fabrício Carpinejar. Para tanto, analisa-se, além do papel actancial que o instaura como actante-sujeito, os papéis temáticos e patêmicos responsáveis pela sua individuação, bem como a constituição de uma nova forma de vida que ele assume (ou não) na interação com o outro. Como hipótese principal, uma possível tensão entre um modo de *parecer* e um modo de *ser*, tensão que conduz à verificação de possíveis simulações e/ou dissimulações na configuração da nova forma vida. Nessa verificação, explora-se, ainda, o humor como estratégia de uma práxis enunciativa que busca desestabilizar formas fixas (no caso, estereótipos socioculturais) e sensibilizar o enunciatário para a emergência de novas maneiras de “ser homem”.

**Palavras-chave:** Ator homem “do lar”; Forma de vida; Crônicas literárias; Humor

### 1 As noções de “ator” e “forma de vida” em semiótica: interpenetrações

As formas de vida [...] aparecem então como mundos suscetíveis de dar conta da diversidade dos modos de sociabilidade dos homens [...].

(Greimas, *La parabole: une forme de vie*, 1993, p. 5, tradução nossa<sup>1</sup>)

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2018.134722>

\* Doutoranda em Linguística e Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Araraquara-SP). Endereço para correspondência: { raissamedici@yahoo.com.br }.

\*\* Docente da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Araraquara/SP). Endereço para correspondência: { edna.fernandes@uol.com.br }.

<sup>1</sup> *Les formes de vie [...] paraissent alors comme des mondes susceptibles de rendre compte de la diversité des modes de sociabilité des hommes [...].*

Para compreender a noção de ator, é preciso, consoante Algirdas Julien Greimas e Joseph Courtés (2013, p. 22), tomá-lo como reunião de pelo menos um papel actancial com pelo menos um papel temático, os quais têm a particularidade de dotá-lo, desse modo e ao mesmo tempo, de um *modus operandi* e de um *modus essendi*.

Ensinam Greimas e Courtés (2013, p. 20), a esse respeito, que o papel actancial se define em função da posição do actante no percurso narrativo e, ao mesmo tempo, do investimento modal particular que assume. Posição sintáctica, o actante pode então ser recoberto por três figuras actanciais de base: Destinador, Sujeito ou Objeto. É a modalidade, no entanto, que define o seu próprio estatuto: o actante-sujeito, por exemplo, poderá assumir os papéis actanciais de sujeito do querer-fazer e/ou do dever-fazer, sujeito do saber-fazer e/ou do poder-fazer, os quais definem sua competência modal (preliminar à *performance*). O papel temático, por sua vez, é tomado, ainda segundo Greimas e Courtés, como “a representação, sob forma actancial, de um tema ou de um percurso temático” (2013, p. 496). Ele se define, pois, por uma dupla redução: a) redução de uma configuração discursiva a um único percurso; e b) redução desse percurso a um agente competente que virtualmente o subsume. Além dessa redução, o papel temático também se define “por meio da determinação de sua posição no percurso do ator, posição que permite fixar para o papel temático uma isotopia precisa (entre todas aquelas em que ele pode virtualmente inscrever-se)” (2013, p. 496).

Tendo se dedicado, até então, ao estudo das modalidades do fazer (querer-fazer, dever-fazer, saber-fazer, poder-fazer), a semiótica começa a examinar as modalizações do ser (querer-ser, dever-ser, saber-ser, poder-ser). Instaure-se, conseqüentemente, o estudo das paixões, e outro papel passa a ser delineado: o papel patêmico. Sua definição é então elaborada no *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*:

Diferentemente do papel temático, ligado ao fazer, o papel patêmico – convocado, ele também, a fazer parte do ator –, concerne ao ser do sujeito, seu “estado”. Função do investimento tímico do nível profundo, o papel patêmico aparece, em um plano mais superficial de representação, como uma organização hierárquica modal, convocada a se desdobrar sintagmaticamente, no nível discursivo, sob a forma de configurações ditas patêmicas. (1986, p. 165, tradução nossa<sup>2</sup>).

No verbete “paixão” do referido dicionário, os autores esclarecem que “a paixão pode ser considerada como uma organização sintagmática de ‘estados de alma’, entendendo-se com isso a vestimenta discursiva do ser modalizado dos sujeitos narrativos” (1986, p. 162, tradução nossa<sup>3</sup>). Esclarecem ainda que as paixões e os “estados de alma” que as compõem são do domínio do ator, e contribuem,

<sup>2</sup> *A la différence du rôle thématique, lié au faire, le rôle pathémique - appelé, lui aussi, à faire partie de l'acteur - concerne l'être du sujet, son « état ». Fonction de l'investissement thymique du niveau profond, le rôle pathémique apparaît, à un plan plus superficiel de représentation, comme une organisation hiérarchique modale, appelée à se déployer syntagmatiquement, au niveau discursif, sous forme de configurations dites pathèmes.*

<sup>3</sup> *La passion peut être considérée comme une organisation syntagmatique d' « états d'âme », en entendant par là l'habillage discursif de l'être modalisé des sujets narratifs.*

juntamente com suas ações, na determinação dos papéis de que ele é suporte. A paixão torna-se então, segundo eles, “um dos elementos que contribuem para a individuação actorial, capaz de oferecer denominações para os papéis temáticos reconhecíveis (por exemplo, o avaro, o colérico, o indiferente, etc.)” (1986, p. 163, tradução nossa<sup>4</sup>).

Desenvolvimentos mais recentes têm possibilitado uma ampliação ainda maior da noção de “ator”, de modo que ela pode ser analisada entrelaçada a outras noções, como a de “forma de vida”, incorporada à semiótica a partir de Wittgenstein (1999). Essa questão é destacada, por exemplo, por Pierluigi Basso-Fossali, em artigo dedicado à investigação da produtividade da noção de forma de vida em semiótica:

A noção de forma de vida é bem-vinda e salutar na tradição semiótica porque ela parece repercutir certo número de conceitos clássicos, promovendo um avanço teórico homogêneo e sistemático. Por exemplo, ela parece motivar a redefinição da noção de *ator*, instância semiótica à qual se atribui uma forma de vida; o ator seria então uma *constelação temática* de traços figurativos que tornam compatíveis papéis actanciais diversos e que constituem, ao mesmo tempo, uma reserva de possibilidades identitárias ainda não atualizadas pela trajetória existencial em curso (a *forma de vida como potencial narrativo* salvaguarda o ator das frustrações e lhe atribui um reservatório de chances existenciais inexprimidas). (BASSO-FOSSALI, 2012, p. 1, tradução nossa<sup>5</sup>, grifos do autor).

Incorporada à semiótica a partir de Ludwig Wittgenstein (1999), a noção de “forma de vida” teve suas primeiras sistematizações registradas no dossiê *Les formes de vie* (1993), resultante dos trabalhos conduzidos no último seminário (1991-1992) de Greimas. Definidas como certos tipos de “configurações onde uma ‘filosofia da vida’ se exprimiria por uma deformação coerente do conjunto das estruturas que definem um projeto de vida” (FONTANILLE, 1993, p. 5, tradução nossa<sup>6</sup>), as formas de vida são tomadas como criações contingentes em relação às exigências da vida cotidiana.

Dizendo de outro modo, as formas de vida surgem por meio de uma ruptura capaz de ensinar aos “seres semióticos” uma nova sabedoria, uma nova identidade modal, um novo modo de responder ao mundo que os rodeia, um novo modo de conceber as relações humanas e o sentido que porventura eles atribuem à própria vida. Segundo definição dada por Fontanille em recente entrevista a Portela (2015),

---

<sup>4</sup> *La passion devient l'un des éléments qui contribuent à l'individuation actorielle, capable d'offrir des dénominations pour des rôles thématiques reconnaissables (ex.: « l'avare », « le colérique », « l'indifférent », etc.).*

<sup>5</sup> *La notion de forme de vie est bienvenue et salutare dans la tradition sémiotique parce qu'elle semble garantir des répercussions dans un certain nombre de concepts classiques, en promouvant un avancement théorique homogène et systématique. Par exemple, elle semble motiver une redefinição de la notion d'acteur, instance sémiotique à laquelle on attribue une forme de vie; l'acteur serait alors une constellation thématique des traits figuratifs qui rendent compatibles des rôles actantiels divers et qui constituent dans le même temps une réserve de possibilités identitaires pas encore actualisées par la trajectoire existentielle en acte (la forme de vie comme potentiel narratif sauvegarde l'acteur des frustrations et lui attribue un réservoir de chances existentielles inexprimées).*

<sup>6</sup> *Des configurations où une « philosophie de la vie » s'exprimerait par une déformation cohérente de l'ensemble des structures définissant un projet de vie.*

As formas de vida [...] são vastas configurações semióticas coerentes e congruentes que servem como referências de identidade individual e coletiva, as quais os atores podem dar a si mesmos, inventar, deformar e confrontar, sem precisar se referir a classificações implícitas ou explícitas que lhes seriam impostas pelas determinações sociais. (PORTELA, 2015, p. 612, tradução nossa<sup>7</sup>).

É a investigação das diferentes formas de vida atribuídas e/ou assumidas por diferentes atores configurados nos mais distintos textos da cultura que tem norteado o trabalho de muitos pesquisadores brasileiros, conforme se verifica em obras como *Formas de vida da mulher brasileira* (2012) e *Formas de vida: rotina e acontecimento* (2014). Nesse sentido, seria possível dizer que, dotado de um modo de fazer, ser e sentir, o ator assume uma determinada forma de vida, um modo de viver que define uma maneira característica de responder ao mundo que o rodeia, permitindo-lhe conceber senão o “sentido da vida”, ao menos o “sentido da sua vida”, conforme ressalta Claude Zilberberg (1999) em estudo dedicado ao tema. É a complexidade moral dos seres semióticos que está em jogo e é a essa complexidade que Greimas alude quando afirma que “os indivíduos, dispersos e solitários, participam ainda assim de uma determinada filosofia da vida, de uma maneira de viver, de responder ao mundo que os circunda e, até mesmo, por vezes, de dizer [...] que as pessoas constituem ‘comunidades de espírito’ que as transcendem e unificam” (1993, p. 5, tradução nossa<sup>8</sup>).

Baseando-nos nessas reflexões, passemos à análise do nosso objeto de estudo: o livro de crônicas *Borracheiro* (2013), de Fabrício Carpinejar. Antes, porém, expliquemos que, devido à extensão do objeto, foi preciso um recorte: sendo assim, para esta apresentação, dedicamo-nos ao “Prefácio” e a duas crônicas – “Do lar” e “Pé de meia” –, as quais se revelaram as mais representativas de cada um dos dois conjuntos de que metodologicamente estabelecemos a partir da totalidade da obra. Passemos, pois, à análise do “Prefácio”, intitulado “Do pó vim, ao pó voltarei”.

## 2 Do pó vim, ao pó voltarei: reflexos e refrações

Na vergonha, o homem desloca sua atenção de si mesmo para o outro e para como o outro o vê; desloca sua atenção de sua imagem no espelho para a sociedade e seu papel nela.

(Harkot-de-La-Taille, *Ensaio semiótico sobre a vergonha*, 1999, p. 18)

---

<sup>7</sup> *Les formes de vie [...] sont de vastes configurations sémiotiques cohérentes et congruentes, qui servent de repères d'identité individuelle et collective, que les acteurs peuvent se donner eux-mêmes, inventer, déformer et confronter, sans avoir à se référer à des classifications implicites ou explicites qui leur seraient imposées par les déterminations sociales.*

<sup>8</sup> *On dirait que les individus, dispersés et solitaires, participent néanmoins à une certaine philosophie de la vie, à une manière de vivre, de répondre au monde qui les entoure et même parfois de dire [...] que les personnes constituent des « communautés d'esprit » qui les dépassent ou les unissent.*

O prefácio é um texto preliminar de apresentação de uma obra. Pode ser escrito pelo próprio autor ou por outra pessoa, normalmente alguém estimado e/ou respeitado junto ao público-leitor. Posicionado no começo do livro – geralmente após a dedicatória, antes ou depois do sumário –, o prefácio apresenta considerações sobre seu conteúdo e/ou sobre seu autor. No caso de *Borrvalho*, o prefácio posiciona-se antes do sumário e revela uma estrutura peculiar: organizado em apenas uma página, alinhamento centralizado, períodos curtos e ausência de assinatura, o texto conota informalidade – irreverência até. Quanto ao conteúdo, não se trata de uma apresentação direta da obra, mas de uma narrativa que poderia ser facilmente tomada como uma das crônicas compiladas, haja vista a isotopia temático-figurativa que constrói. Preferimos tomá-lo, assim, como um prefácio-crônica ou, caso seja-nos permitida uma metáfora, um prefácio-crônico, sintomático que é da macro-isotopia temático-figurativa que caracteriza o conjunto dos textos prefaciados.

Como em qualquer narrativa, o texto em questão configura atores num determinado tempo-espaço: o ator-narrador nele configurado faz uma rememoração da infância e, por meio da narração-descrição de uma prática mantida desde a mais tenra idade – colecionar caixinhas de maquiagem de cores variadas –, conforma uma forma de vida “transgressora”, que resiste e persiste *contra* as barreiras instauradas pela moral social. Na conformação dessa forma de vida, o papel da enunciação é essencial para a instalação dos jogos do parecer do sentido, os quais conferem o tom humorístico da narrativa, permitindo, via humor, a convocação e posterior revogação de temáticas como a da *religiosidade cristã* e a da *masculinidade hegemônica*. É imprescindível, pois, iniciar a análise pelo enunciado que encabeça o texto, o qual, construído pelo procedimento de debreagem enunciativa, aproxima enunciador e enunciatário, estabelecendo um contrato fiduciário entre eles, contrato fundado na crença religiosa do criacionismo: *do pó vim, ao pó voltarei*.

Tomando esse enunciado para análise, compreende-se que ele recupera, *atualizando*, o discurso bíblico acerca da fragilidade e impotência humanas diante da grandiosidade divina, tal como se conclama na Bíblia Sagrada, no livro de Gênesis (3:19): “Comerás o pão com o suor do teu rosto, até que voltes à terra, de que foste tomado; porque tu és pó, e em pó te hás de tornar” (BÍBLIA, 1957, p. 22). Trata-se, no caso bíblico, de um enunciado direcionado a Adão, o primeiro homem, que, tendo cometido uma falta moral<sup>9</sup>, é condenado por Deus – Destinador legítimo – a pagar com suor e lágrimas, com trabalho e dor, pela infração cometida. Redirecionado a todos os homens que nasceram depois de Adão, o enunciado citado proclama a efemeridade do corpo e assegura a perenidade da alma dos cristãos.

No caso do ator configurado em *Borrvalho*, trata-se, no entanto, de um enunciado que atua como uma espécie de “autoabsolvição”: continuar a pagar – sem culpa – o preço que for preciso pela assunção de uma determinada prática

---

<sup>9</sup> A exposição de uma “falta moral” é, segundo Elizabeth Harkot-de-la-Taille, uma das situações que pode levar à configuração da paixão da vergonha, a primeira paixão humana. Reportando-se ao episódio da condenação de Adão (e Eva), a pesquisadora explica que a vergonha surge como decorrência de “ter se deixado manipular, de ter optado pelo Destinador errado, em suma, de ter depositado confiança em quem não a merecia” (1999, p. 154).

“desviante” (em relação às normas e usos da sociedade patriarcal e da moral judaico-cristã, recuperadas do *imaginário cultural*<sup>10</sup> ocidental) ao longo de todo o curso de uma vida, figurativizada, no texto, pelos polos diametralmente opostos da /meninice/ e da /vida adulta/. “Do pó vim, ao pó voltarei” *atualiza*, portanto, o discurso bíblico em torno da resignação cristã, mas em seguida *potencializa* esse discurso ao *realizar* um discurso concorrente (“profano”): o de insubmissão a qualquer tipo de norma ou moral (social, cristã ou outra), materializado em ditados como “Nasci assim, assim vou morrer”, “Pau que nasce torto morre torto”, “Ninguém muda o destino”.

Essa leitura só se torna possível, porém, quando se compreende que a figura-lexemática /pó/ atua como um conector de isotopias, como uma “unidade do nível discursivo que introduz uma ou várias leituras diferentes” (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 86). É o que se verifica logo no primeiro parágrafo do texto, onde a figura /pó/ forma sintagma com o lexema /compacto/, instaurando o tema dos cuidados com a aparência (leia-se: “corpo”), portanto “profana”: “Vou contar uma extravagância: guardo vários estojos de *pó compacto*.” (CARPINEJAR, 2013, p. 7, grifos nossos). Nesse enunciado, o emprego dos lexemas /contar/ e /extravagância/ também é significativo: Houaiss e Villar (2001) assinalam, para /extravagância/, a acepção de “ação que escapa às normas usuais do bom senso, do equilíbrio emocional, do bom gosto” (2001, p. 1293). Associada ao lexema /contar/: “narrar, relatar, enumerar os detalhes de um acontecimento” (2001, p. 816), essa figura atua na produção do efeito de sentido de “ato de contrição”, reiterando a temática da religiosidade cristã e instaurando a isotopia do /desvio de conduta/.

No parágrafo seguinte, o enunciatário é levado a apreender detalhes dessa prática “extravagante”, portanto “desviante”, desempenhada pelo ator: “Desde a meninice. Não deixava minha mãe jogar fora. Caixinhas redondas, azuis, pretas, marrons, vermelhas. O pó da maquiagem se esfacelava, ela fazia menção de colocar no lixo e tomava para mim.” (CARPINEJAR, 2013, p. 7). Nesse trecho, a figura /meninice/, formando sintagma com o marcador temporal /desde/, anuncia que tal prática, adotada pelo ator a partir da mais tenra idade, permanece sendo realizada ao longo da “vida adulta”: seu caráter recorrente e permanente, marcado também na menção à diversidade de caixinhas, define um modo específico de conduzir o curso de vida o qual foge ao conjunto de valores do microuniverso socioletal a que o sujeito enquanto “homem adulto” pertence, e prevê, conseqüentemente, uma moralização negativa, apresentada na sequência.

A curiosidade suscitada no enunciatário acerca da motivação para essa prática “desviante” (acumular caixinhas de maquiagem redondas e coloridas simplesmente por *hobby* ou utilizar o pó da maquiagem esfacelada para pintar-se em segredo?) é então alimentada por meio da enunciação da /desconfiança/ acerca da virilidade do ator. Essa desconfiança é atribuída ao ator mãe, que surge como representante

<sup>10</sup> O imaginário cultural de um povo é composto, segundo Nascimento (2004, p. 6), “pelo estoque de figuras e de seus percursos figurativos já realizados”. Está relacionado à noção de “dicionário discursivo”, que tem, por sua vez, o papel de memória cultural, pois “armazena percursos figurativos antigos e incorpora novos”, como destaca a pesquisadora a partir de uma citação do *Groupe d'Entrevernes*: “Le texte ‘emprunte’ certains parcours, mais il en ‘renvoie’ d’autres vers le dictionnaire discursif qui joue alors ce rôle de mémoire culturelle.” (1984, p. 96 *apud* Nascimento, 2004, p. 6).

delegado de um destinador social cujos valores configuram um microuniverso socioletal essencialmente preconceituoso e discriminador:

Não duvido de que não tenha pensado que eu seria *gay*. Ela penava sérias preocupações com meu destino sexual. Acredito que até hoje. O que seu menino faria com aquilo? Estaria se pintando em segredo? Passando batom? Brincando de menina? Lembro que me vigiava, me olhava de canto, espiava minhas gavetas, lustrava minha sombra pelos corredores. (CARPINEJAR, 2013, p. 7).

No trecho transcrito, as figuras /vigiava/, /olhava de canto/, /espiava minhas gavetas/, /lustrava minha sombra/ configuram a prática da vigilância das atitudes, que reitera, uma vez mais, a temática da religiosidade cristã. Outras figuras, como /ser *gay*/ e /brincar de menina/, configuram comportamentos e práticas “desviantes” no referido microuniverso socioletal e instauram o tema da homossexualidade e do travestismo, que segue sendo explorado: “Não furtei nenhuma peça de seu guarda-roupa, não botei nenhum sutiã para ver como se ajustaria em meu peito.” (CARPINEJAR, 2013, p. 7). Por sua vez, o tema da homossexualidade e do travestismo recupera, por meio de um procedimento de contundente denegação das práticas “desviantes” instauradas, uma temática que será bastante explorada não apenas ao longo da construção do texto, mas ao longo de toda a obra: a da *masculinidade hegemônica*<sup>11</sup>.

Dando sequência à narrativa, observa-se que o objeto-valor visado pelo ator é finalmente desvelado: “Eu resgatava a base pelo simples motivo de que tinha um espelho dentro do estojo. Limpava seu conteúdo, retirava as sobras e a esponja, e me banhava com o brilho esférico e prateado.” (CARPINEJAR, 2013, p. 7). Ao desvelá-lo ao enunciário, todavia, o ator-narrador coloca diante dele a sua própria experiência estética resultante do contato com o objeto: “me banhava com o brilho esférico e prateado”. Mais do que conjunto com o objeto-valor, o sujeito se mostra com ele fundido, em estado de êxtase, como na experiência originária da criação, momento em que o corpo ainda não havia sofrido a condenação pela falta moral cometida e encontrava-se à alma então fundido.

A ruptura dessa rememoração estética vem a seguir, quando a figura /espelho/-inicialmente tomada como objeto de uso cotidiano (valor utilitário) e posteriormente elevada à categoria de objeto de arte (valor lúdico) – é finalmente concebida como objeto mítico, a partir da figura-lexemática /azar/: “Além da possibilidade do reflexo portátil, ideal ao bolso, partia do princípio de que descartar espelho daria azar. Muito mais grave do que nascer feio.” (CARPINEJAR, 2013, p. 7). Recuperando uma prática supersticiosa, a qual constitui outra prática “desviante” dentro da temática da religiosidade cristã, o enunciado final explora mais uma figura da anormalidade, da fuga aos padrões – até então padrões “morais” ou “ideológicos”, a partir de então padrões “estéticos”: a feiúra, assumida mediante a

---

<sup>11</sup> Consoante Connel e Messerschmidt (2013), o conceito de masculinidade hegemônica se define por meio de mecanismos como a ostentação da masculinidade e a censura direcionada a grupos subordinados. Segundo eles, “divisões entre os homens [...] foram geralmente questões centrais” no desenvolvimento do conceito, de modo que “o policiamento da heterossexualidade tem sido um tema recorrente nas discussões sobre masculinidade hegemônica desde então” (2013, p. 251).

exposição ao pensamento e/ou ao olhar alheio: “muito mais grave do que nascer feio”.

A “justificativa” final utilizada para referendar a prática suspeita e supostamente “desviante” confirma, pois, a patemização do ator que, dominado pela paixão da vergonha, supera-a por meio do humor: tendo o duplo “azar” de *ser* e *parecer* uma anormalidade a partir de um julgamento moral (ou ideológico) e também a partir de um julgamento estético, o melhor que o ator tem a fazer é desviar – refratar – o olhar (e opinião) alheio(a)(s). Essa leitura humorística só é possível, no entanto, a partir do momento em que tomamos a figura /espelho/ como objeto que reflete e refrata a realidade, ou seja, que tanto a reproduz quanto a distorce: considerações importantes na análise da configuração patêmica do ator.

Embora a opinião do outro possa ser apenas suspeita ou suposta, ela é, segundo a autora de *Ensaio semiótico sobre a vergonha* (1999), sempre temida: “*Não duvido de que não tenha pensado que eu seria gay. Ela penava sérias preocupações sobre o meu destino sexual. Acredito que até hoje.*” (CARPINEJAR, 2013, p. 17, grifos nossos). Como é possível perceber pelos trechos grifados, a opinião do espectador – mesmo não manifesta explicitamente –, é levada em extrema consideração, especialmente devido a sua legitimidade. Harkot-de-La-Taille (1999) explica que o espectador é parte integrante da configuração da vergonha: “sem o sentimento de estar exposto, seja esta uma exposição real ou virtual a outras pessoas, ou interiorizada, como a exposição à própria consciência<sup>12</sup>, não há instauração da vergonha.” (1999, p. 30). Para tanto, o espectador tem de ter legitimidade enquanto juiz, sendo a estima e o respeito fatores que o legitimam enquanto tal. No caso em questão, o ator mãe é o espectador que atua como representante legítimo do destinador social.

Acerca dessa configuração patêmica, é preciso explicar, a partir de Harkot-de-La-Taille (1999, p. 31-33), que ela se origina no cruzamento de duas configurações: a da inferioridade e a da exposição. A primeira resulta da comparação entre competências modais e/ou imagens pessoais: o sujeito, em seu simulacro interno, é alguém dotado de um dever e de um querer realizar a “boa imagem” – que é uma imagem virtual, constituída por meio do conjunto de valores do microuniverso socioletal do qual faz parte –, mas, ao mesmo tempo, sem competência para tanto: ele se reconhece como dotado de um não-poder-fazer (realizar a “boa imagem”). A inferioridade é, pois, resultante de um fazer cognitivo: a comparação entre a “boa imagem” e a imagem projetada, com ênfase na falta da primeira. No caso em questão, embora o ator queira e deva, ele não realiza a “boa imagem” – que, de fato, são duas: a “boa imagem” do heterossexual e a “boa imagem” do homem fisionomicamente belo.

A exposição, segunda configuração necessária para a instauração da vergonha – e que já foi brevemente esboçada acima – pode ser tanto uma exposição ao pensamento e opinião alheia, quanto ao próprio pensamento, situação em que o sujeito se desdobra e se torna objeto de si próprio. Podendo ser vivida em

---

<sup>12</sup> É assim que Harkot-de-La-Taille (1999) afirma, semiotizando um pensamento de Thomas Fuller, que a vergonha exige alguém com consciência de si, a consciência sendo tomada, nas palavras da pesquisadora, como “uma construção do sujeito a partir das coordenadas ideológicas que vai assumindo dentro do quadro axiológico em que está inserido” (1999, p. 170).



intensidades diferentes, “a exposição é sempre desagradável, caracterizada pelo medo da opinião desfavorável do outro, um ‘outro’ por quem S1 nutre estima, ou com quem julga ‘competir conceitualmente’.” (HARKOT-DE-LA-TAILLE, 1999, p. 57). Sintetizando a configuração da vergonha, a autora explica:

S1 torna-se sujeito patêmico, digamos, em primeira edição, ao julgar sua imagem projetada como aquém da “boa imagem” que tem para si; paralelamente, *patemiza-o* também o expor-se, o mostrar sua imagem projetada a um sujeito legítimo, cujo juízo lhe importa. Se, além de tudo, S1 teme, portanto crê, que o juízo sobre sua imagem projetada exercido pelo sujeito que considera legítimo *coincidirá* com o seu, nosso sistema “entra em ressonância”, isto é, “vibra mais e mais energicamente” – e instaura-se a vergonha. (HARKOT-DE-LA-TAILLE, 1999, p. 58).

Importante é dizer que a vergonha surge a partir de várias situações, dentre as quais Harkot-de-La-Taille (1999, p. 133-159) destaca cinco: 1) colocação do sujeito em evidência: falar em público, chegar cedo demais a uma comemoração, etc.; 2) exposição da sua condição: “loira-aguada”, diferente, pobre, doente, ignorante, etc.; 3) revelação da sua impotência: vítima de riso, roubo, traição, tortura, etc.; 4) revelação de um fracasso: ser demitido, reprovado num exame, sofrer o rompimento de uma relação amorosa, etc.; 5) exposição por uma falta moral: crime, maldade, omissão de socorro, omissão ou mentira por silêncio, etc. Além delas, há ainda a situação de contágio, que é quando o sujeito sente a vergonha do outro. No caso de *Borrvalho*, o que ocorre é, predominantemente, a *exposição da condição* do ator, condição fundamentalmente passível de discriminação, conforme se evidenciou ao longo da análise.

Sendo assim, a vergonha pode tanto ser assumida (e superada), quanto não assumida (e, portanto, desviada). Quando assumida, sua superação pode ocorrer de três maneiras: através do esquecimento/negação, do humor, ou da confissão; quando não assumida, ela é reprimida e convertida em outro sentimento, frequentemente tristeza ou raiva: “a consciência da própria vergonha pode conduzir a tentativas de esquecimento ou negação; a estratégias de *fazer-parecer*, como o humor e a confissão; a condutas defensivas, como o pudor, o brio e a honra; ou, no limite, ao aniquilamento de si ou do valor” (HARKOT-DE-LA-TAILLE, 1999, p. 130, grifos da autora). No “Prefácio” em questão, trata-se, pois, de uma superação pelo humor, que é, nesse caso, estratégico:

Sabendo que é o que sua imagem o faz *parecer*, o sujeito, ao rir de si mesmo – juntando-se aos outros que o veem ou os convidando a rirem de seu infortúnio –, *faz parecer* que é o que gostaria de ser, isto é, distancia-se do papel risível e, ao colocar-se na posição dos que riam, faz parecer que não está disjunto da “boa imagem” (HARKOT-DE-LA-TAILLE, 1999, p. 99-100, grifos da autora).

A fim de investigar como essas questões se articulam ao longo da obra, sem perder, no entanto, o objetivo principal do trabalho: a constituição do ator “homem do lar” e da forma de vida que ele assume ou que a ele se atribui, passemos à análise das crônicas selecionadas e verifiquemos a reiteração (ou não) das evidências até agora encontradas.

### 3 O novo homem (do lar): uma ilusão?

Os homens não querem mais o poder.  
Descobriram que a submissão é a  
força.

(Carpinejar, *Borrvalho*, 2013, p. 17)

A crônica selecionada para esta primeira análise intitula-se “Do lar”. Iniciando sua leitura, identificamos, logo no primeiro parágrafo do texto, a projeção de um narrador que abre a narrativa por meio do emprego de uma debreagem enunciativa, produzindo o efeito de sentido de objetividade e de distanciamento da instância da enunciação: “As mulheres caíram numa cilada masculina. É um suicídio governar o país, o estado, o município [...]” (CARPINEJAR, 2013, p. 15). Desse enunciado “objetivo”, depreendemos uma narrativa mínima na qual o actante-sujeito “mulheres” é configurado como sujeito manipulado pelo actante-manipulador “homens”. Tal manipulação ocorre devido às modalizações implicadas: o sujeito “mulheres” está modalizado pelo /querer/ e pelo /poder/ conquistar espaços profissionais de chefia, mas também por um falso /saber/, visto que desconhece as “reais” agruras do espaço público/profissional. Isso o coloca como marionete nas mãos do actante-manipulador “homens”, então travestido de “destinador social”. O emprego da figura-lexemática /cilada/ formando sintagma com o lexema /masculina/ atua, desse modo, na atualização do simulacro homem/macho “predador”, dotado de instinto estratégico e espírito dominador, e, paralelamente, do simulacro mulher/fêmea “presa fácil”, ambos sedimentados no nosso imaginário cultural.

A debreagem enunciativa empregada nesse enunciado de abertura do texto provoca o efeito de sentido veridictório de “verdade”. Mantendo esse efeito, a projeção de um *nós* exclusivo<sup>13</sup>, isto é, um *nós* que engloba um *eu* (narrador) e um *eles* (os outros homens), e que produz o efeito de sentido de subjetividade, aproximação ou mesmo intimidade em relação ao enunciatário, instaura um contrato fiduciário entre enunciatário e enunciatário, o qual é logo consolidado graças ao emprego de figuras que remetem ao universo masculino tradicional (heterossexual), reiterando o simulacro homem/macho “predador” e produzindo, desse modo, o efeito de sentido global de sinceridade:

Cansamos. Foi um erro de cálculo. A autoridade desmagnetiza o prazer. É um encaixe de problemas, sempre tem um funcionário que pretende tirar vantagem, um escândalo, uma secretária gostosa no caminho, um relatório a entregar, além do excesso de reuniões que não permitem escapadinhas. Não há como arrumar amantes na posição de chefe, logo vira assédio moral. (CARPINEJAR, 2013, p. 15).

Explicitamente instalado como ator do enunciado, o narrador faz uma espécie de confissão e assume que a estratégia de dominação masculina no espaço público fracassou. Falando em nome de toda uma classe, isto é, de um grupo – o dos

---

<sup>13</sup> Em *As Astúcias da Enunciação*, José Luiz Fiorin explica, em nota de rodapé (2010, p. 124), que há três tipos de *nós*: um *nós* inclusivo (ao *eu* se acrescenta um *tu*, singular ou plural), um *nós* exclusivo (ao *eu* se juntam *ele* ou *eles*) e um *nós* misto (ao *eu* se acrescentam *tu*, singular ou plural, e *ele(s)*).

homens corporativos que assumem o papel temático de /chefe/ -, seu discurso é carregado de figuras que remetem à isotopia da /dominação/ e que presentificam diante do enunciatário a figura do homem/macho “predador”: destemido, racional, emocionalmente equilibrado, profissionalmente competente e sexualmente impositivo, esse sujeito é sobretudo dotado do desejo de dominar suas vítimas a fim de que elas lhe deem satisfação, principalmente de ordem sexual, conforme revelam as figuras /secretária gostosa/, /escapadinhas/ e /amantes/.

Em seguida, é por meio da aparente negação desses valores hegemônicos masculinos que o ator-narrador manifesta um novo /querer/: “abrir mão” da posição de dominação e viver uma vida mais simples, tranquila, segura e confortável: “Não deu certo com a gente. O imposto de renda nos venceu. O enfarte nos venceu. Não queremos perder cabelos e passar a aposentadoria pagando implante.” (CARPINEJAR, 2013, p. 15). De dominador ele passa a conselheiro e, na posição de interlocutor, instaura um interlocutário feminino e o aconselha: “Se eu fosse vocês, não pegava essa geringonça” (CARPINEJAR, 2013, p. 15). A figura-lexemática /geringonça/, definida por Houaiss e Villar como “o que é malfeito, com estrutura frágil e funcionamento precário” (2001, p. 1447), evidencia a falsa tentativa de dissuasão do interlocutário: por meio da estratégia de manipulação por provocação, que questiona a competência do manipulado, o interlocutor instiga seu interlocutário (aqui, as *mulheres*) a pegarem de vez a tal “geringonça”, de modo que fique voluntariamente preso na “cilada”, deixando o espaço doméstico livre para a dominação masculina.

É o que se confirma no que consideramos a segunda parte da narrativa. Nela, após a “confissão” do fracasso masculino no espaço público e a falsa dissuasão do interlocutário “mulher”, o ator-narrador, ainda apreendido por meio do actante “nós”, explicita seu /querer/ e seu /saber/, modalidades que o tornam competente para a assunção do papel temático almejado, evidenciado desde o título: “O que pretendemos é ser do lar. Não conhecemos nenhuma dona de casa que foi processada; é mais seguro. Já temos prática em lavar o carro; aprontar o quarto é moleza.” (CARPINEJAR, 2013, p. 15). Nessa explicitação, fica evidente, no entanto, que o ator quer tirar vantagens da posição (virtualmente) assumida, o que se conclui graças à figura-lexemática /segurança/, depreendida do enunciado acima, e à figura-lexemática /mesada/, depreendida a seguir: “Não nos importamos em receber mesada, podem deixar em cima da mesinha antes de sair.” (CARPINEJAR, 2013, p. 16), embora um bom desempenho do papel temático /dono-de-casa/ seja garantido: “Produziremos três pratos quando vocês chegarem. [...] Controlaremos a validade dos produtos na geladeira. [...] não iremos sobrecarregá-las com frivolidades domésticas. [...] Nossa missão será garantir a tranquilidade de vocês, chefas de família.” (CARPINEJAR, 2013, p. 16).

Tem-se, conforme faz-crer o enunciador do texto, uma proposta de aparente inversão de papéis, uma vez que o ator homem “do lar” se compromete a realizar todas as práticas (domésticas familiares e amorosas conjugais) que a mulher desempenha cotidianamente com afinco e perfeição ao assumir os papéis temáticos /dona-de-casa/, /mãe/ e /esposa/, com destaque para a prática de /satisfação sexual do parceiro/, milenarmente atribuída às boas e honradas donas-de-casa como um inquestionável /dever-fazer/:

De noite, estaremos disponíveis ao ato sexual, relaxados. Compraremos cuecas e óleos fetichistas, talvez fantasia de policial ou torneiro mecânico. Depois de encaminhar as crianças, colocaremos velas no corredor, Madonna no CD, e mostraremos, à meia-luz, os novos passos de pole dance. (CARPINEJAR, 2013, p. 16).

No excerto transcrito, as figuras /fantasia de policial/ e /torneiro mecânico/ evidenciam que, ao assumir o novo papel temático, o ator do enunciado não se disjunge do valor /virilidade/, embora também assuma outros valores provenientes das novas práticas. Sendo assim, acredita-se que esse ator não perde sua tradicional identidade masculina e mantém um modo estratégico e dominador de agir. As novas práticas domésticas familiares (cuidar da casa e dos filhos) e amorosas conjugais (fazer agrados à parceira) assumidas pelo ator terminam sendo configuradas, portanto, como objeto-modal capaz de levá-lo a poder entrar em conjunção com o objeto-valor visado, o qual se configura, na narrativa, como /comodidade/, no sentido daquilo que é /oportuno/, /conveniente/.

Isso é explicitado mais claramente na parte final do texto, na qual se evidencia uma prática tipicamente “masculina” que, apesar de desempenhada concomitantemente a uma prática doméstica, termina por ressaltar o objeto-valor visado por esse ator que se assume “do lar”: “O que nos interessa *mesmo* é assistir ao futebol na televisão.” (CARPINEJAR, 2013, p. 16-17, grifo nosso). Em seguida, é um enunciado em debreagem enunciativa que presentifica o ator e as práticas até então descritas como promessas de um contrato: “Sempre há um jogo a qualquer hora – não existia isso antes. Qualquer horário, acreditem. Agora mesmo, por exemplo, acompanho o Campeonato Alemão, Schalke versus Bayern, enquanto organizo a coleção de sapatos de minha esposa.” (CARPINEJAR, 2013, p. 16-17). Evidencia-se, assim, o caráter oportunista da ação, que reforça a hipótese de que o ator, ao assumir o novo papel temático, não tem sua “essência” (isto é, o que é discursivamente construído como “essência”) alterada, continuando a exercer sua masculinidade de forma plena.

É por meio de uma embreagem que emprega a terceira pessoa do plural pela primeira que se produz o efeito de sentido de retorno à instância da enunciação e se enfatiza o papel social desse ator em detrimento da sua individualidade, ou seja, que se confirma que o ator dessa narrativa representa todo o modo de ser de um grupo hegemônico do qual ainda não se desvinculou: “Os homens não querem mais o poder. Descobriram que a submissão é a força.” (CARPINEJAR, 2013, p. 17). Enunciado assim, como uma lei ou máxima, o enunciado ecoa o discurso bíblico que prescreve o comportamento submisso da esposa ao marido e o inverte para “justificar” a mudança de gostos (gozos?) masculinos: o homem (do lar) simula sua submissão à esposa para gozar intensa e extensamente sua masculinidade tradicional. Desse modo, emerge um sujeito que se faz (estrategicamente) *parecer Outro*, mas que continua *o Mesmo*. A sanção é positiva e de ordem cognitiva, atribuída ao ator pelo destinador-julgador /sociedade/, reproduzidor de estereótipos de gênero numa cultura de triagem.

Compreende-se, pois, ao final dessa breve análise, que o ator homem “do lar” pode até assumir a prática do cuidado dos filhos e da família e a prática doméstica do cuidado da casa, bem como outras práticas tipicamente “femininas” no que se refere ao cuidado pessoal, por exemplo, mas sua “essência” é a mesma, pois

sua masculinidade está ainda associada à ideia de afirmação e promoção de uma imagem pública ligada à virilidade. É o *éthos*<sup>14</sup> do “macho” que se apreende ao final da análise: o *éthos* de um sujeito que quer ser “macho” de maneira cômoda e plena, ou, em termos tensivos, tanto intensa quanto extensamente.

Será que esse novo ator é, por fim, uma mera ilusão? O que há de “Borracheiro” nele? Fazendo essa indagação, pensamos na intertextualidade da obra com a fábula da “Gata Borracheira”, cuja personagem principal, que dá nome à fábula, precisa ocultar sua essência (sua origem, seus afetos, seus gostos) quando se apresenta no espaço público, pois corre o risco de ser excluída da dinâmica social, do espaço do baile onde os sujeitos se apresentam na sua forma mais elaborada (e dissimulada) possível. Nesse sentido, indagamos: será que no espaço mais íntimo da relação doméstica, familiar e/ou conjugal o ator construído em *Borracheiro* pode revelar “outra essência” e provocar o “deslumbramento”, essa “fratura na ordem das coisas” (Greimas, 2002) capaz de fazer acreditar numa outra forma de vida possível? É o que verificaremos a seguir, por meio da análise de “Pé de meia”.

#### 4 O novo homem (do lar): um segredo?

No restante das horas, controlo a  
ansiedade pelo beijo de recompensa.  
Eu só dependo de um par de meias  
para me enxergar inteiro.

(Carpinejar, *Borracheiro*, 2013, p. 97)

(Carpinejar, *Borracheiro*, 2013, p. 97).

É acreditando na possibilidade de uma duplicidade identitária, fruto das necessidades interacionais do sujeito “homem”, que intentamos conhecer o outro lado da moeda, isto é, a possibilidade de existência de outra face do ator homem “do lar”. Para fazê-lo, analisaremos a crônica “Pé de meia”, que representa um segundo tipo de crônicas de *Borracheiro*. Acreditamos, desse modo, poder compreender como se dá a constituição do ator homem “do lar”: as novas práticas que ele não só adota, mas plenamente assume, e a consequente nova forma de vida que daí emerge.

Tomando a crônica “Pé de meia”, observamos então que é com um enunciado que mais parece um adágio feminino, construído por meio de uma debreagem enunciativa que produz o efeito de subjetividade e aproximação da instância da enunciação, que a narrativa se inicia, num tom mais relaxado e até mesmo mais íntimo: “Remédio não cura depressão, o que nos salva são os sapatos novos.” (CARPINEJAR, 2013, p. 95). A partir desse enunciado, construído por meio do emprego de um *nós* inclusivo, um *nós* que engloba um *eu* (narrador) e um *tu* (narratário), tem-se o efeito de sentido instantâneo de identificação entre hábitos

---

<sup>14</sup> Segundo Fiorin (2008), o *éthos* é a imagem do caráter do enunciador, apreendida a partir do conjunto da obra de um autor. Em nosso caso, o *éthos* do “macho” é apreendido a partir da análise da crônica “Do lar”, que representa todo um conjunto de crônicas da obra *Borracheiro*.

ou práticas de consumo femininas e masculinas. Esse efeito de identificação, no entanto, é desfeito logo na sequência, e a prática de consumo excessivo de sapatos – a qual já havia aparecido em “Do lar” – é enunciada como pertencendo ao universo feminino: “Minha mulher estava estressada, ansiava por uma superdose. Saiu da loja com três modelos. A melancolia foi embora. Na manhã seguinte, seu riso era cadarço com brilho nas pontas.” (CARPINEJAR, 2013, p. 95). É a descrição dessa prática desempenhada terapeuticamente pelo sujeito esposa que dá espaço ao narrador, então inscrito como ator do enunciado, para que ele possa também assumir os seus gostos, conforme se verifica no trecho a seguir:

O guarda-roupa é meu confidente. Parto da tese de que o armário, depois de guardar tantos *gays*, é capaz de oferecer os melhores conselhos. Quando cansado, vou arrumar as roupas. [...] Retiro as pilhas das estantes e dobro tudo de novo. [...] Sei pelo cheiro do tecido qual a última vez que coloquei. (CARPINEJAR, 2013, p. 95).

A partir do enunciado, compreende-se que o ator homem “do lar” assume como prazerosa uma prática do tipo doméstico e também afirma sua inscrição em uma prática terapêutica ou confessional, conforme revelam as figuras /confidente/ e /conselhos/. Péssimo conselheiro, é ele quem, ao “abrir o armário”, fonte de sabedoria, abre também o baú da memória e confessa seus fracassos e fraquezas no percurso de constituição de uma identidade viril. Nesse percurso de rememoração da infância, figuras masculinas como a do sujeito /pai/ surgem para exemplificar conflitos, crises enfrentadas “com a ajuda dos cabides”: “o pai também superou um conflito com a ajuda dos cabides. Entrou numa crise de estima pelo sobrepeso. Por mais que emagrecesse, engordava. [...] No momento em que comprou um suspensório, recuperou o domínio da alegria. [...]” (CARPINEJAR, 2013, p. 95).

O ator-narrador confessa, nesse sentido, sua dificuldade em manter um padrão de vestuário e, conseqüentemente, uma coerência identitária: “[...] hoje me confundem na rua com um DJ ou um músico. Já fui um mecânico, um executivo fracassado, um metalheiro, um emo. A fixação pelo figurino começou tarde. Em casa, minha mãe empregava termos como carpinim e fatiota. Não existia chance de bom gosto.” (CARPINEJAR, 2013, p. 96). Esses excertos recuperam, conseqüentemente, uma das situações em que a paixão da vergonha se manifesta: a do fracasso, na qual os sujeitos se veem forçados a abandonar um projeto e envergonhados por isso. Sua superação se dá, todavia, novamente pelo humor.

A narrativa prossegue e por meio da rememoração da infância o ator-narrador revela episódios em que o figurino esteve diretamente ligado ao seu fracasso no espaço público. O pai, a mãe, a irmã e os colegas são os personagens que povoam essa memória e atuam, na maioria das vezes, como oponentes no percurso de busca de construção de uma imagem “viril”:

A estreia como macho talvez tenha sido na primeira comunhão. Inaugurei cinto, sapato preto e terno. Quatro números acima do meu. Meditando com calma diante das fotos, não representava roupa de homem, e sim de velho. Não entendo como não recebi diretamente a extrema-unção. A irmã Carla buscou me amparar na adolescência. Com a minha cara cravejada de espinhas, desafiou a insanidade da

tarrafa. Incomodada com as opções, decidiu ceder calça branca, camisa branca e tênis branco. Passei em branco pelas garotas. Como um sujeito que pega emprestado as roupas da irmã apresentará resultado? Nunca. É razoável que tenha me sentido homem ao enfrentar a extravagância, ao pôr um colete preto com lantejoulas, que arrematei num brechó do Bom Fim. Os colegas zombaram da minha masculinidade. Nem a inscrição “God is dead” me poupou das ironias. Morria pela terceira vez. (CARPINEJAR, 2013, p. 96).

A partir do excerto, depreende-se um ator que tenta criar uma imagem de virilidade que é exigida pela sociedade – a “boa imagem” de que nos fala Harkot-de-La-Taille (1999) em relação ao sujeito envergonhado –, a qual deve ser confirmada, dentre outros, pelos sujeitos “garotas” e “colegas”. Todavia, a “boa imagem” não coincide com a imagem projetada e o sujeito, fracassado, se envergonha: “Passei em branco pelas garotas. [...] Os colegas zombaram da minha masculinidade. [...] Morria pela terceira vez” (CARPINEJAR, 2013, p. 96). Depreende-se, ainda, o tema da religiosidade, construído num percurso que vai da sua afirmação na fase da infância, como se verifica na figura /primeira comunhão/, à sua completa negação na adolescência, como se verifica por meio da figura /God is dead/ (“Deus está morto”), inscrição que estampa o colete preto do ator.

O ator configurado na narrativa é, nesse sentido, rechaçado ao longo das três fases da vida que ficam evidentes (infância, adolescência e juventude): “Confesso que não me vejo homem homem com nenhuma roupa.” (CARPINEJAR, 2013, p. 97). A repetição da figura-lexemática /homem/ cria, nesse último excerto, um efeito de sentido interessante, reiterando o estereótipo do “Homem com H maiúsculo” ou do “homem de verdade”, estereótipo fortemente ligado à concepção de uma virilidade “natural”, demonstrada, conforme apontam Connel e Messerschmidt (2013), por meio de mecanismos como a ostentação da masculinidade e a censura dirigida a grupos subordinados, compostos principalmente por mulheres – presas fáceis – e *gays*. O rompimento desse estereótipo e a “prova glorificante” (sanção à *la Propp*) ocorre, portanto, apenas na fase adulta, momento em que o ator reencontra a virilidade “perdida” (no sentido de “ocultada”, “segredada”):

O que acende minha virilidade é absolutamente insignificante. É recolher as meias de Cinthya entre os lençóis. Ao preparar a cama, localizo aquele novelo que escapou dos seus pés, um colchete de seu sono, um parêntese de suas unhas; emocionno-me ao saber que ela deve ter procurado durante a noite. (CARPINEJAR, 2013, p. 96).

Esse ponto do texto caracteriza-se como o momento em que se dá, para o enunciatário, a grande revelação da “verdadeira essência” do ator, conforme se verifica a partir da figura /emoção/ em “emociono-me” (a qual desconstrói o estereótipo do “macho” contido no discurso “homem não chora”). É possível compreender, desse modo, que a sanção positiva vem de um ator também inscrito no texto: “Coloco o novelo no cobertor, com destaque de um travesseiro. No restante das horas, controlo a ansiedade pelo beijo de recompensa. Eu só dependo de um par de meias para me enxergar inteiro.” (CARPINEJAR, 2013, p. 96). As figuras /emoção/, /ansiedade/ e /beijo de recompensa/, dentre outras, revelam

que o objeto-valor visado é a /promoção de uma imagem íntima/. A última figura revela também que, mais que recompensas de ordem econômica ou cognitiva, o que esse ator valoriza é uma recompensa de ordem patêmica, atribuída por um destinador-julgador íntimo, presente no enunciado sob a figura do sujeito /esposa/.

Apresentada no “Prefácio” e ao longo da crônica “Pé de meia” (em análise) por meio do humor (estratégia de superação), a vergonha é, nesse momento final do texto, confessada: basta verificar que o ator-narrador diz “confesso que”. Conforme explica Harkot-de-La-Taille, “procura confessar-se quem sente vergonha e quer ‘limpar-se’ da mácula, quer ser perdoado ou reconfortado, em outras palavras, quer ser aceito.” (1999, p. 100). Ao fazê-lo, busca-se a complacência do espectador – seja do enunciado, seja da enunciação (o enunciatário). Trata-se, no caso em questão, da sensibilização do enunciatário para novas formas de masculinidade, visto que o ator do enunciado confessa que não se vê homem da maneira como seu universo socioletal prevê, ou seja, sua virilidade é outra, ele é homem de outro jeito. Sendo assim, “Pé de meia” propõe a desestabilização dos estereótipos de gênero e reflete uma sempre possível cultura de mistura, embora se evidencie que essa “nova essência” esteja ainda sob a égide do segredo ou seja ainda uma promessa.

Nesse sentido, a figura /pé de meia/, que dá título à crônica, também precisa ser analisada. Duas isotopias de leitura são previstas: a primeira toma a figura-lexemática /pé-de-meia/ por meio do sentido conotado de /economias/, o que permite a apreensão da temática do investimento na relação amorosa; a segunda toma a figura-lexemática /pé de meia/ (grafada tal qual no título, sem hífen) por meio do sentido denotado de /peça de vestuário para os pés/, o que aponta a figura como correlato inverso do /sapatinho de cristal/ da fábula da “Gata Borralheira”: enquanto esta se inscreve no espaço público e remete à criação de uma “aparência”, aquela é circunscrita ao espaço doméstico, e liga-se ao conforto, à satisfação interior, à assunção de uma “essência”. A isotopia temático-figurativa da masculinidade tradicional é, portanto, potencializada e a isotopia das novas masculinidades, contida na figura do *Borralheiro*, é, finalmente, atualizada: apesar de não parecer, pois tem que manter uma imagem pública de virilidade, o ator configurado em *Borralheiro* é já um sujeito essencialmente em reconstrução.

Depreende-se, portanto, ao final dessa análise, um ator mais sensível, pouco ou nada preocupado em ostentar sua masculinidade ou ocultar o prazer encontrado na realização de práticas até então tidas como “femininas”, especificamente na intimidade da relação a dois. Esse ator mais sensível pode revelar-se até, em alguns momentos, um propenso combatente à perpetuação de valores machistas, abrindo espaço para a consolidação de uma cultura de mistura. Têm-se, desse modo, a partir da análise de “Pé de meia”, a revelação de uma face do ator homem “do lar” que até então se mantinha em segredo: “Eu só dependo de um par de meias para me enxergar inteiro.” (CARPINEJAR, 2013, p. 96).



## 5 Ser versus Parecer: revolução e manutenção do masculino

O homem não nasce homem, ele se torna homem.

(Badinter, XY: sobre a identidade masculina, 2993, p. 29)

Encaminhando nossa reflexão para uma possível conclusão, é preciso destacar que os papéis temáticos que definem o ator homem “do lar” são construídos por meio da enunciação de determinadas práticas sedimentadas no imaginário cultural da sociedade patriarcal como “práticas femininas”, as quais envolvem os cuidados diários com a casa, com os filhos e com o parceiro/cônjuge. É preciso destacar, em seguida, que o desempenho dessas práticas pelo ator construído ao longo dos textos quase nunca é feito de modo “gratuito”: na primeira crônica analisada, verificou-se que uma “visada estratégica” regulava o desempenho das referidas práticas pelo ator, garantindo a manutenção de um determinado *status quo* masculino. Isso nos permitiu afirmar que o homem “do lar” construído em *Borrvalho* era uma mera “ilusão”, isto é, o resultado de um jogo veridictório entre um *parecer* e um *não ser*. Dizendo de outro modo, o homem “do lar” parecia *Outro*, mas era ainda o *Mesmo*. Nesse sentido, ele continuava a *gozar*, de modo ainda mais pleno ou extenso, a sua *essência masculina*, a sua dominação. Mais que um homem “do lar”, ele era apenas um homem “no lar”: um sujeito que busca tirar “vantagens” do novo papel assumido, como bem condensa o enunciado que fecha a crônica “Do lar”: “Os homens não querem mais o poder. Descobriram que a submissão é a força.” (CARPINEJAR, 2013, p. 17).

No entanto, ao passar à análise da segunda crônica o que se verificou foi um jogo veridictório da ordem do “segredo”, ou seja, um jogo veridictório entre um *não parecer* e um *ser*: apesar das reiteradas tentativas de manutenção de um determinado *status quo* masculino, o ator revelou-se um sujeito em (re)construção (não parece *Outro*, mas *é*). Contribuindo para essa constatação, o exame de um estado de alma da ordem do saber: a “vergonha”, que se constitui em papel patêmico na construção do ator. O ator homem “do lar” é, dessa maneira, um sujeito que tem consciência da sua condição de sujeito em desacordo com a deontologia grupal. Exposto ao olhar e/ou ao julgamento alheio(s), esse ator (ator-narrador) procura, no entanto, “superar” sua condição segregada via *humor*, estratégia discursiva empregada por um enunciador que busca fazer coabitar o simulacro homem “do lar” com outros simulacros masculinos já bem conhecidos, reordenando assim a rotina das coisas no mundo. Após o humor que desestabiliza, verifica-se também, nessa segunda crônica, *aconfissão do segredo*: o ator só se enxerga “homem” no mais íntimo da relação conjugal, nas demonstrações de afeto e gratidão (*agradar para ser*) dirigidas por S2 (/parceira/) a ele. Fica evidente, então, que o ator homem “do lar” é, nesse segundo momento, *contagiado* pelo novo papel assumido: a imagem “viril”, exigida pelo destinador-julgador “sociedade” não condiz mais com sua “essência”. Mais do que recompensas de ordem econômica ou cognitiva, o que esse ator valoriza é uma recompensa de ordem patêmica,

materializada na figura /beijo/, atribuída por um destinador-julgador íntimo, presente no enunciado sob a figura do sujeito /esposa/. Tem-se, nesse sentido, a proposição de rompimento com os estereótipos de gênero, o que já reflete uma cultura de mistura.

Para compreender essas questões, recorremos a Fontanille e Zilberberg (2001), que consideram a existência de dois princípios operando na convocação dos valores no campo discursivo: o princípio da exclusão, que tem por operador a triagem, e o princípio da participação, que tem por operador a mistura. A triagem tende a restringir a circulação dos valores, ao passo que a mistura favorece o seu comércio. Nesse sentido, o que deveria configurar como objeto-valor do sujeito da primeira narrativa funciona, de fato, apenas como objeto-modal capaz de levá-lo, por meio de uma artimanha, a entrar em conjunção com objetos-valores próprios a seu universo de origem. Imperam, portanto, valores de absoluto, valores da ordem da intensidade, onde domina o foco (isto é, a seleção de objetos – senão de um único objeto – a partir da saliência perceptiva dele(s)) e o fechamento do campo de percepção, refletindo uma cultura de triagem. Já no segundo bloco, esse sujeito assume os novos objetos-valores provenientes do novo universo discursivo. Imperam, pois, valores de universo, valores da ordem da extensidade, onde domina a apreensão (um maior número de objetos são apreendidos) e a abertura do campo de percepção, refletindo uma cultura de mistura.

Com base nessas considerações, pode-se dizer que o que *Borracheiro* vende não é de fato uma “realidade”, uma “verdade” que ecoa aos quatro cantos e impõe sua presença com segurança e determinação: entre *ilusão* e *segredo* (ou, ainda, *promessa*), o ator homem “do lar” se revela ora por meio de um humor lúdico, facilmente “consumível”, ora por meio de uma presentificação “sensível”, quase um pedido de licença ao enunciatário que se coloca então na tarefa de realizar uma operação de adequação entre o sentido “já-dado”, depositado na memória cultural (“ser homem” é ser “macho dominador”, movido pelos instintos e pelo “prazer de gozar”) e a revogação, renovação e transformação desse sentido (“ser homem” é também ser “macho dominado”, movido pelos afetos e pelo “prazer de agradar”).

Não se trata, porém, de uma nova forma de vida já submetida ao crivo da coletividade e, portanto, homogênea. Trata-se de uma forma de vida marcada pela dualidade, uma forma de vida que se delineia entre um universo masculino tradicional e um universo masculino novo, ainda em construção. Por trás dessa dualidade esconde-se, ocasionalmente, o medo que o homem contemporâneo (cujo simulacro se constrói na obra) tem de não “ser homem” e, paralelamente, a preocupação de sê-lo em excesso. A partir dessas reflexões, acreditamos que *Borracheiro* apresenta um embate entre a revolução e a permanência do masculino (masculinidade tradicional), tal como enunciara Gilles Lipovetsky (2000) a respeito da terceira mulher: ao mesmo tempo em que discute as novas masculinidades, revela ainda um resquício da masculinidade hegemônica, como que num ressaibo da imperfeição do mundo. Entre *ilusão* e *segredo*, entre *segredo* e *promessa*, a forma de vida do ator homem “do lar” emerge, então, indissociavelmente ligada às imperfeições que caracterizam a própria dinâmica de transformação de que é resultado. Em termos simples, essa nova forma de vida emerge no meio de uma tensão entre revolução e manutenção de modos estereotipados de sociabilidade

e organização coletiva, no meio de uma tensão entre revolução e manutenção de modos estereotipados de “ser homem”. ●

## Referências

ABRIATA, Vera Lucia Rodella; NASCIMENTO, Edna Maria Fernandes dos Santos (orgs.). *Formas de vida da mulher brasileira*. Ribeirão Preto/SP: Editora Coruja, 2012.

BADINTER, Elisabeth. XY: sobre a identidade masculina. Tradução de Maria Ignez Duque Estrada. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BASSO-FOSSALI, Pierluigi. Possibilisation, disproportion, interpénétration: trois perspectives pour enquêter sur la productivité de la notion de “forme de vie” en sémiotique. *Actes Sémiotiques* [En ligne], 2012, n. 115. Disponível em: <<<http://epublications.unilim.fr/revues/as/2673>>>. Acesso em: 20 de junho de 2016.

BERTRAND, Denis. L'impersonnel de l'énonciation. Praxis énonciative: conversion, convocation, usage. *Protée. Théories et pratiques sémiotiques*. Québec: Université du Québec, v. 21, n. 1, p. 25-32, 1993.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de Pe. Matos Soares. 10. ed. São Paulo: Edições Paulinas, 1957.

CARPINEJAR, Fabrício. *Borracheiro: minha viagem pela casa: crônica*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

CONNELL, Robert; MESSERSCHMIDT, James. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. *Estudos Feministas*: Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 241-282, 2013. Disponível em: <<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2013000100014/24650>>>. Acesso em: 20 de junho de 2016.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 2010a.

FONTANILLE, Jacques. Présentation. *Recherches Sémiotiques. Semiotic Inquiry [RSSI]*: Montreal, n. 13, 1993, p. 5-12.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. *Tensão e significação*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Tome 2. Paris: Hachette, 1986.

GREIMAS, Algirdas Julien. La parabole: une forme de vie. In: *Le temps de la lecture: Exégèse biblique et sémiotique. Mélanges offerts à Jean Delorme*. L. Panier (dir.). Paris: Cerf, p. 381-387, 1993.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. Tradução de Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima et al. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

HARKOT-DE-LA-TAILLE, Elizabeth. *Ensaio semiótico sobre a vergonha*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LANDOWSKI, E. Formes de l'alterité et forms de vie. *Recherches Sémiotiques. Semiotic Inquiry [RSSI]*: Montreal, n. 13, 1993, p. 69-93.

LYPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1ª reimpressão, 2007.

NASCIMENTO, Edna Maria Fernandes dos Santos. Imaginário cultural e persuasão em textos publicitários. In CORTINA, A.; MARCHEZAN, R. C. *Razões e sensibilibidades: a semiótica em foco*. Araraquara: Laboratório Editorial/FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2004, p. 191-202.

NASCIMENTO, Edna Maria Fernandes dos Santos; ABRIATA, Vera Lucia Rodella (orgs). *Formas de vida: rotina e acontecimento*. Ribeirão Preto/SP: Editora Coruja, 2014.

PORTELA, Jean Cristtus. Nouvelles conversations avec Jacques Fontanille. *Alfa*: São Paulo, v. 59, n. 3, p. 605-633, 2015. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/7003/5476>>. Acesso em: 28 de junho de 2016.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Tradução José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ZILBERBERG, Claude. El jardín como forma de vida. In *Semiótica tensiva y formas de vida*. Puebla: Dirección General de Fomento Editorial, 1999.

---

## Dados para indexação em língua estrangeira

Oliveira, Raíssa Medici de; Nascimento, Edna Maria  
Fernandes dos Santos

Between lie and secret: form of life of the actor  
“househusband” in “Borracheiro”, by Fabrício Carpinejar  
*Estudos Semióticos*, vol. 14, n. 2 (2018)

ISSN 1980-4016;

---

**Abstract:** *Based on the theoretical and methodological apparatus of french semiotics, the present study aims at understanding how the actor “househusband” is built in the book of chronicles Borracheiro, by Fabrício Carpinejar. To do so, it analyses, besides the actancial role which establishes himself as an actant-subject, the thematic and the pathemic roles responsible for his individuation, as well as the constitution of a new form of life which he assumes (or not) in the interaction with other. As the main hypothesis, a possible tension between a way of appearing and a way of being, tension which leads to the verification of possible simulations and/or dissimulations in the configuration of the new form of life. In this verification, the study explores, yet, the humor as a strategy of the enunciative praxis that aims at destabilizing fixed forms (in the case, sociocultural stereotypes) and sensitizing the enunciatee to the emergency of new ways of “being a man”.*

**Keywords:** “househusband” actor ; form of life; literary chronicles; humor

---

## Como citar este artigo

Oliveira, Raíssa Medici de; Nascimento, Edna Maria Fernandes dos Santos. Entre ilusão e segredo: forma de vida do ator homem “do lar” em *Borracheiro*, de Fabrício Carpinejar. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: < [www.revistas.usp.br/esse](http://www.revistas.usp.br/esse) >. Editores Responsáveis: Ivã Carlos Lopes e José Américo Bezerra Saraiva. Volume 14, Número 2, São Paulo, julho de 2018, p. 12-31. Acesso em “dia/mês/ano”.

Data de recebimento do artigo: 25/04/2017

Data de sua aprovação: 27/08/2017

---