



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Eleone Ferraz de Assis

**Escolhas lexicais e iconicidade textual: uma análise do insólito
no romance *Sombras de Reis Barbudos***

Rio de Janeiro

2014

Eleone Ferraz de Assis

Escolhas lexicais e iconicidade textual: uma análise do insólito no romance
Sombras de Reis Barbudos



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Língua Portuguesa.

Orientadora: Profa. Dra. Darcilia Marindir Pinto Simões
Coorientador: Prof. Dr. Flavio Garcia Queiroz de Melo

Rio de Janeiro
2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

A848	<p>Assis, Eleone Ferraz de. Escolhas lexicais e iconicidade textual: uma análise do insólito no romance Sombras de Reis Barbudos / Eleone Ferraz de Assis. – 2014. 189 f.: Il.</p> <p>Orientadora: Darcilia Marindir Pinto Simões. Coorientador: Flavio Garcia Queiroz de Melo. Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Veiga, Jose J. (Jose Jacinto), 1915-. Sombra de Reis Barbudos – Teses. 2. Iconicidade (Linguística) – Teses. 3. Linguística de corpus - Teses. 4. Literatura fantástica – História e crítica – Teses. I. Simões, Darcilia, 1951-. II. García, Flavio, 1982- III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. IV. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU 801.73</p>
------	--

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese desde que citada a fonte

Assinatura

Data

Eleone Ferraz de Assis

Escolhas lexicais e iconicidade textual: uma análise do insólito no romance
Sombras de Reis Barbudos

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Língua Portuguesa.

Aprovada em: 31 de março de 2014.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Darcilia Marindir Pinto Simões (Orientadora)
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Flavio Garcia Queiroz de Melo (Coorientador)
Instituto de Letras – UERJ

Prof^a. Dra. Lucia Deborah Ramos de Araujo
Instituto de Letras – UERJ

Prof^a. Dra. Maria Suzett Biembengut Santade
Faculdade Municipal Professor Franco Montoro

Prof^a. Dra. Pampa Olga Arán Meriles
Universidad Nacional de Córdoba

Rio de Janeiro

2014

A minha mãe Veneci Maria, estrela maior de minha vida.

AGRADECIMENTOS

Àquele que faz a ligação entre o real e o sobrenatural: Deus;

À professora doutora Darcília Marindir Pinto Simões, pelo contínuo encorajamento, amizade, paciência e carinho depositados em mim. Como exemplar orientadora, soube conduzir-me com competência e profissionalismo na realização desta pesquisa de doutoramento, enriquecendo-me com sua singular maneira de ler o mundo, igualmente múltipla, sábia e humana.

Ao professor doutor Flavio Garcia Queiroz de Melo, pelas observações certeiras e pelas sugestões precisas feitas ao trabalho não só no exame de qualificação, mas durante todo período de doutoramento na condição de coorientador, cuja diferente visão sobre a linguagem literária concorreu para que eu definisse o meu olhar sobre a manifestação do insólito no texto de José J. Veiga.

À professora doutora Tania Maria Granja Shepherd, que me apresentou e recomendou a utilização da Linguística de Córpus como metodologia, pelos comentários essenciais e pelas recomendações imprescindíveis feitas ao trabalho antes, durante e depois do exame de qualificação;

Às professoras doutoras Célia Sebastiana Silva e Solange Fiúza Cardoso Yokozawa por apresentar-me, na graduação, o mundo da leitura/literatura através de uma ótica apaixonante e extremamente enriquecedora;

À Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, FAPERJ, pela bolsa de estudos;

Aos amigos que conquistei durante o período de doutoramento, Ângela Cristina Rodrigues de Castro, Fábio André Cardoso Coelho, Adriano Oliveira, Laura Aparecida Ferreira do Carmo, Fábio de Lima Wenceslau e Rosane Reis;

Às professoras Dra. Lucia Deborah Ramos de Araujo, Dra. Maria Suzett Biembengut Santade e Dra. Pampa Olga Arán Meriles; por terem abrilhantado a avaliação deste trabalho com talento e espírito crítico;

À minha família, que contribuiu com apoio e companheirismo;

A todos os meus amigos, em especial àqueles que estiveram mais próximos deste trabalho: Gabriela Santos Azeredo, Claudimécia Troncoso, Lúcia Pelet, M Lúcia Pacheco, Deborah Barros Magalhães, Alcides Hermes Thereza Júnior, Socorro e Guilherme Figueira Borges.

Um mundo fantástico? É o nosso mundo

José J. Veiga

RESUMO

ASSIS, Eleone Ferraz de. *Escolhas lexicais e iconicidade textual: uma análise do insólito no romance Sombras de Reis Barbudos*. 2014. 189 f. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Esta tese dedicou-se a descrever e interpretar a tessitura textual dos fenômenos insólitos no romance *Sombras de Reis Barbudos*, de José J. Veiga, com base na associação entre a Teoria da Iconicidade Verbal e a Linguística de Córpus¹. Centrou-se, especificamente, nas marcas linguísticas que representam ideias ou conduzem o intérprete à percepção de que o insólito é construído no texto por meio de itens léxicos que constituem pistas icônicas. Merecem especial interesse, sobretudo, os substantivos, que, por serem palavras com alta iconicidade, participam da construção/representação de fenômenos insólitos e criam, por meio da trilha léxica, o itinerário de leitura para o texto-córpus. Para que os resultados fossem significativos, análise apoiou-se nos recursos digitais da Linguística de Córpus (SARDINHA, 2004; 2009), que possibilitaram realizar uma pesquisa baseada em um córpus. A utilização da Linguística de Córpus como metodologia permitiu levantar, quantificar e tabular os signos que corroboram com a compreensão da incongruência e da iconicidade lexical dos fenômenos insólitos em um texto literário, identificando os substantivos-nódulos e seus colocados, para avaliá-los quanto à incompatibilidade das escolhas lexicais realizadas por José J. Veiga em relação às estruturas lexicogramaticais da Língua Portuguesa. Fundamentou-se a discussão no insólito como categoria essencial do fantástico modal (BESSIÈRE, 2009; COVIZZI, 1978, FURTADO, s.d.; PRADA OROPREZA, 2006); na Semiótica de extração peirceana, com enfoque na Teoria da Iconicidade Verbal (SIMÕES, 2007, 2009) e na colocação lexical (BÉNJOINT, 1994; SINCLAIR, 1987, 1991, 2004; TAGNIN, 1989). A tese demonstra que a incongruência e a iconicidade lexical são identificadas a partir da seleção vocabular obtida pelo processamento digital e pelo confronto com o Córpus do Português. A análise comprova que os substantivos, como categorias linguísticas caracterizáveis semanticamente, têm a função designatória ou de nomeação na arquitetura de um texto em que se manifesta o insólito. Revela também que a incongruência lexical constitui-se em uma chave para a construção do ilógico, mágico, fantástico, misterioso, sobrenatural, irreal e suprarreal no texto-córpus.

Palavras-chave: Insólito. Iconicidade verbal. Incongruência lexical. Linguística de Córpus. *Sombras de Reis Barbudos*.

¹ Emprega-se a forma aportuguesada, segundo o paradigma das paroxítonas terminadas em –us, tal como *bônus*, *tônus* etc.

ABSTRACT

ASSIS, Eleone Ferraz de. *Lexical choices and textual inconicity: an insolite analysis in novel Sombras de Reis Barbudos*. 2014. 189 f. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

The objective herein is to describe and understand the textual tessiture of the *insolite* phenomena in the novel *Sombras de Reis Barbudos*, by José J. Veiga, based on the association between the Theory of Verbal Iconicity and *Corpus* Linguistics. It focused specifically in the linguistic marks that represent ideas or lead the interpreter to the perception of how the *insolite* is constructed in the text, by means of lexical items that constitute iconic hints. In the study, nouns are given a special attention, above all the other word categories, because, being words with a high inconicity level, they take part in the construction/representation of the *insolite* phenomena and create, by means of the lexical path, the reading itinerary to the text-corpus. In order to have a significant result, the research had as support the digital resources of *Corpus* Linguistics (SARDINHA, 2004; 2009), which made it possible to fulfill a research based on only one *corpus*. The use of *Corpus* Linguistics as methodology allowed to rise, quantify and tabulate the signs that corroborate the comprehension of the incongruence and the lexical iconicity of the *insolite* phenomena in a literary text, identifying the node nouns and their collocates to evaluate them in relation to the incompatibility of the lexical choices fulfilled by José J. Veiga in comparison with the grammar-lexical structures in Portuguese. This study justified discussion on the *insolite* as an essential category of the Fantastic as a mode (BESSIÈRE, 2009; COVIZZI, 1978; FURTADO, s.d.; PRADA OROPREZA, 2006); on the Peircean Semiotic, which highlights the Verbal Iconicity Theory (SIMÕES, 2007, 2009) and on the lexical collocation (BÉNJOINT, 1994; SINCLAIR, 1987, 1991, 2004; TAGNIN, 1989). The thesis demonstrates that the incongruence and the lexical iconicity are identified by vocabulary obtained by digital processing and confrontation with Portuguese Corpus. The analysis proves that nouns, as a linguistic class that can be semantically categorized, have either designation or nominative functions in the construction of a text in which the *insolite* is manifested. It also reveals that the lexical incongruence constitutes itself a key to the construction of the illogical, magical, fantastic, mysterious, supernatural, unreal and super real in the *corpus* text.

Keywords: The *Insolite*. Verbal Iconicity. Lexical Incongruence. *Corpus* Linguistics. *Sombras de Reis Barbudos*.

LISTA DE ABREVIACES

LC	Linguística de Córpus
SEU	Survey of English Usage
WST	<i>WordSmith Tools</i>
TIV	Teoria da Iconicidade Verbal
CIA	Companhia Melhoramento de Taitara

LISTAS DE FIGURAS

Figura 1- Tela do Programa WordSmith Tools.....	90
Figura 2- Tela da Ferramenta WordList.....	91
Figura 3- Tela da ferramenta KeyWord.....	92
Figura 4- Tela da ferramenta Concord.....	93
Figura 5- WordList, janela <i>frequency</i>	96
Figura 6- WordList, janela <i>alphabetical</i>	96
Figura 7- WordList, janela <i>statistics</i>	97
Figura 8- WordList, janela <i>lemas</i>	97
Figura 9- Concord, janela <i>concordance</i>	98
Figura 10- Concord, janela collocates.....	98
Figura 11- Concord, janela source text.....	99
Figura 12- <i>KeyWord</i>	99

LISTAS DE QUADROS

Quadro 1- Principais termos usados nesta tese sobre insólito.....	222
Quadro 2- Conceitos operacionais da metodologia utilizada	744
Quadro 3- Tamanho do córpus	800
Quadro 4- <i>Corpora</i> de português	811
Quadro 5- Distribuição das palavras no Córpus do Português	844
Quadro 6- Colocação lexical	888
Quadro 7- Palavras-chave do romance-córpus.....	102
Quadro 8- Colocados de muros no córpus da pesquisa	104
Quadro 9- Concordância de muros no córpus da pesquisa.....	105
Quadro 10- Colocados de muros no córpus de referência.....	105
Quadro 11- Colocados de brotaram no córpus de referência.....	107
Quadro 12- Colocados de urubu(s) no córpus da pesquisa.....	109
Quadro 13- Concordância de urubu(s) no córpus da pesquisa.....	111
Quadro 14- Colocados de urubu(s) no córpus de referência.....	112
Quadro 15- Colocados de pousavam no córpus de referência.....	113
Quadro 16- Colocados de “olhando” no córpus de referência.....	114
Quadro 17- Colocados de Homem(ns) no córpus da pesquisa.....	115
Quadro 18- Concordância de muros no córpus da pesquisa.....	116
Quadro 19- Colocados de homem no córpus de referência.....	117
Quadro 20- Colocados de voando no córpus de referência.....	118
Quadro 21- Gráfico da frequência de vocábulos no texto.....	120
Quadro 22- Iconicidade dos eventos insólitos.....	121
Quadro 23- Concordâncias dos núdulos geradores do insólito.....	122
Quadro 24- Gráfico da frequência de vocábulos no texto.....	123
Quadro 25- Iconicidade do sistema opressor.....	124
Quadro 26- Concordância do sistema opressor.....	126
Quadro 27- Gráfico da frequência de vocábulos no texto.....	127
Quadro 28- Iconicidade do tempo opressor.....	128
Quadro 29- Concordância do tempo opressor.....	129
Quadro 30- Gráfico da frequência de vocábulos no texto.....	132
Quadro 31- Iconicidade do espaço opressor.....	132

Quadro 32- Concordância do espaço opressor.....	134
Quadro 33- Gráfico da frequência de vocábulos no texto.....	135
Quadro 34- Iconicidade dos seres fictícios urdidos nos eventos insólitos.....	136
Quadro 35- Concordância dos seres fictícios urdidos nos eventos insólitos.....	140
Quadro 36- Gráfico da frequência de vocábulos no texto.....	143
Quadro 37- Iconicidade dos sentimentos presentes em meio à opressão.....	143
Quadro 38- Concordância dos sentimentos presentes em meio à opressão.....	147
Quadro 39- Gráfico da frequência de vocábulos no texto.....	149
Quadro 40- Iconicidade do passatempo em meio à opressão.....	149
Quadro 41- Concordância do passatempo em meio à opressão.....	150
Quadro 42- Gráfico da frequência de vocábulos no texto.....	151
Quadro 43- Outras iconicidade.....	152
Quadro 44- Concordância de outras iconicidades.....	153

CONCEITOS OPERACIONAIS DA TESE

TERMO	DEFINIÇÃO	APOIO TEÓRICO
<i>CLUSTERS</i>	Lista de agrupamentos lexicais. Ex.: café com leite, casa da sogra.	Sardinha (2009)
COLOCAÇÃO	É a coocorrência léxico-sintática (<i>slots</i>), ou seja, palavras que andam juntas nos discursos naturais falados e escritos.	Firth (1957); Tagnin (1989)
COLOCADOS	Palavras que ocorrem ao redor do nóculo.	Sinclair (1991)
<i>CONCORD</i>	Uma ferramenta do programa <i>WordSmith Tools</i> que realiza concordâncias, ou listagens de uma palavra específica (o 'nóculo', <i>node word</i> ou <i>search word</i>) juntamente com parte do texto onde ocorreu. Ela oferece também listas de colocados, isto é, palavras que ocorreram perto do nóculo.	Sardinha, 2004; 2009
CÓRPUS DE COMPARAÇÃO	O córpus que serviu de comparação para o córpus de estudo.	Sardinha (2004)
FREQUÊNCIA	Quantas vezes cada item lexical aparece no texto-córpus.	Sardinha (2009)
<i>KEYWORDS</i>	Uma ferramenta do programa <i>WordSmith Tools</i> que extrai palavras de uma lista cujas frequências são estatisticamente diferentes (maiores ou menores) do que as frequências das mesmas palavras num outro córpus de referência.	Sardinha, 2004; 2009
LEMAS	Itens lexicais que incorporam formas derivadas. Ex.: flor, florescer, floral, floração etc.	Sardinha (2009)
NÓCULO	Palavra (ou grupo de palavras) da qual o usuário tem interesse em obter uma concordância.	Sinclair (1991)
PALAVRAS-CHAVE	São palavras com uma frequência significativamente mais alta no córpus de estudo do que no córpus de referência.	Sardinha (2009)
PALAVRAS-	As palavras <i>muros</i> , <i>urubu(s)</i> e <i>homem(ns)</i>	Sinclair (1991)

NÓDULOS	que buscam a concordância para compreender a manifestação do insólito.	
SLOTS	Coocorrência léxico-sintática.	Sinclair (1991)
SUBSTANTIVOS-CHAVE	São os substantivos levantados pela ferramenta <i>KeyWords</i> e que fazem parte da constituição do fenômeno insólito no texto-cópus.	Sinclair (1991)
TOKENS	Indica o total de ocorrências de palavras do texto, levando em conta as repetições, desde a primeira até a última de todos os arquivos selecionados.	Sardinha (2009)
TYPES	Indica o total de itens, formas ou vocábulos do arquivo selecionado, sem levar em conta as repetições.	Sardinha (2009)
WORDLIST	Uma ferramenta do programa <i>WordSmith Tools</i> que produz listas de palavra contendo todas as palavras do arquivo ou dos arquivos selecionados, elencadas em conjunto com suas frequências absolutas e percentuais.	Sardinha, 2004; 2009

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	17
1	O INSÓLITO COMO CATEGORIA ESSENCIAL DO MODO FANTÁSTICO.....	22
1.1	Conceito de insólito.....	24
1.2	Discussão sobre gêneros literários na literatura não realista.....	30
1.2.1	<u>Fantástico.....</u>	31
1.2.2	<u>Maravilhoso.....</u>	42
1.2.3	<u>Realismo mágico.....</u>	46
1.2.4	<u>Realismo maravilhoso.....</u>	50
1.2.5	<u>Estranho.....</u>	55
1.3	Fantástico modal.....	57
2	CONTRIBUIÇÕES DA TEORIA DA ICONICIDADE VERBAL PARA INTERPRETAÇÃO DO SIGNO INSÓLITO.....	62
2.1	A Teoria da Iconicidade Verbal.....	62
2.1.1	<u>Iconicidade diagramática.....</u>	66
2.1.2	<u>Iconicidade lexical.....</u>	67
2.1.3	<u>Iconicidade isotópica.....</u>	67
2.1.4	<u>Alta ou baixa iconicidade.....</u>	68
2.1.5	<u>Eleição de signos orientadores ou desorientadores.....</u>	69
2.2	A interpretação dos signos insólitos.....	70
3	A LINGUÍSTICA DE CÓRPUS NA ANÁLISE DO LÉXICO.....	74
3.1	Linguística de Córpus.....	75
3.2	Conceito de córpus.....	79

3.2.1	<u>O <i>córpus</i> da pesquisa</u>	82
3.2.2	<u>O <i>córpus</i> de referência</u>	82
3.3	Colocação lexical	85
3.4	WordSmith Tools e a análise de itens léxicos	89
4	A INSOLITUDE LEXICAL DO ROMANCE <i>SOMBRAS DE REIS BARBUDOS</i>	101
4.1	A frequência como sinalizador do insólito	101
4.2	A incongruência do léxico veiguiano	103
4.2.1	<u>Dos muros</u>	103
4.2.2	<u>Dos urubus</u>	109
4.2.3	<u>Dos homens-pássaros</u>	116
4.3	A iconicidade lexical em passagens insólitas	119
4.3.1	<u>Dos eventos insólitos</u>	120
4.3.2	<u>Do sistema opressor</u>	123
4.3.3	<u>Do tempo opressivo</u>	127
4.3.4	<u>Do espaço opressivo</u>	129
4.3.5	<u>Dos seres fictícios urdidos nos eventos insólitos</u>	135
4.3.6	<u>Dos sentimentos presentes em meio a opressão</u>	142
4.3.7	<u>Do passatempo em meio à opressão</u>	148
4.3.8	<u>Outras iconicidades</u>	151
4.4	A interpretabilidade do romance <i>Sombras de Reis Barbudos</i>	153
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	161
	REFERÊNCIAS	165
	ANEXO A – Colocados de <i>muros</i> no <i>córpus</i> de referência	172
	ANEXO B – Colocados de <i>brotaram</i> no <i>córpus</i> de referência	178

ANEXO C – Colocados de <i>urubus</i> no <i>córpus</i> de referência.....	181
ANEXO D – Colocados de <i>urubu</i> no <i>córpus</i> de referência.....	183
ANEXO E – Colocados de <i>olhando</i> no <i>córpus</i> de referência.....	184
ANEXO F – Colocados de <i>posaram</i> no <i>córpus</i> de referência.....	185
ANEXO G – Colocados de <i>homem</i> no <i>córpus</i> de referência.....	186
ANEXO H – Colocados de <i>voando</i> no <i>córpus</i> de referência.....	189

INTRODUÇÃO

O insólito se manifesta em grande parte da produção literária e também é muito estudado pelos professores de literatura e críticos literários, sobretudo como categoria essencial de alguns gêneros literários apontados por Todorov (2004) e Chiampi (1980). Embora o insólito seja um fenômeno linguístico em que o incoerente e o incongruente se manifestam por meio de uma transgressão na utilização das estruturas lexicogramaticais da língua, não se encontraram pesquisas que se dedicassem a explicar como isso acontece linguisticamente. Quando se depara com o tema em alguns estudos, que têm outros propósitos, não passam de parágrafos dispersos ou de breves comentários sobre o assunto.

Diante da ausência de pesquisas que busquem compreender o insólito como uma espécie de sistema (cf. SAUSSURE, 2006) literário que se contrapõe ao sistema literário realista naturalista por apresentar uma ruptura na linguagem, este trabalho tem como proposta compreender a tessitura textual dos fenômenos insólitos em *Sombras de reis barbudos*, de José J. Veiga, com base na associação entre a Teoria da Iconicidade Verbal (TIV) e a Linguística de Córpus (LC). A análise do fenômeno insólito pelo viés da linguagem exigirá uma leitura atenta, capaz de extrair da arquitetura textual as marcas linguísticas que conduzem à interpretação do romance. Em razão disso, o propósito desta pesquisa é a análise de itens lexicais que representam ideias ou conduzem o intérprete à percepção do insólito, construído no texto por meio de pistas icônicas.

Nessa perspectiva, a pesquisa desenvolveu-se na tentativa de responder às seguintes questões:

- 1- O levantamento dos itens lexicais de um texto pode comprovar a existência de passagens insólitas em sua superfície?
- 2- A iconicidade lexical, associada à frequência dos itens observados, pode atestar a presença de fenômenos insólitos em um texto literário?

3- A metodologia da Linguística de Córpus pode auxiliar o levantamento dos itens léxicos para comprovar-lhes a iconicidade na indicação do insólito?

A partir dessas perguntas, justifica-se o singular interesse pelo léxico, sobretudo pelos substantivos, que, por serem palavras com alta iconicidade, participam da construção/representação de fenômenos insólitos e criam, por meio da trilha léxica, o itinerário de leitura para o texto-córpus. Em face disso, busca-se analisar o modo como é selecionado o léxico, o qual permite a criação de uma rede semiótica especial capaz de acionar esquemas cognitivos que levam à compreensão e à interpretação do romance. Essa rede semiótica é gerada pela incongruência lexical e produz uma iconicidade ativadora de imagens que facilitam o entendimento da obra.

Inicialmente, apresentam-se alguns esclarecimentos necessários à compreensão geral deste estudo. O objetivo prioritário é promover uma investigação que busque compreender se o texto de José J. Veiga se constitui de colocações lexicais (cf. CL) distantes do uso comum e iconicamente responsáveis pela construção das imagens insólitas.

Como esta pesquisa é elaborada em Língua Portuguesa, e sua trajetória vai das escolhas lexicais à iconicidade verbal no texto em que se manifesta o insólito, torna-se mais prudente trabalhar com o insólito como modo discursivo. E, por isso, elege-se como aporte teórico o fantástico modal, concebido como um arquigênero/macrogênero que, de forma discursiva, abarca todos os textos literários nos quais se manifesta o insólito de modo essencial. Para fazer essa escolha, no entanto, preocupa-se em discutir o insólito à luz dos gêneros literários, esclarecendo ao leitor o que significa analisar o insólito sob a égide do fantástico modal.

O estudo elege a Teoria da Iconicidade Verbal – TIV - (SIMÕES, 2009) como o caminho para a análise da iconicidade lexical dos fenômenos insólitos. Ao fazer isso, torna-se necessário revelar as contribuições dessa teoria para o estudo da linguagem verbal e, em especial, para a compreensão da arquitetura textual dos fenômenos insólitos em um texto.

No intuito de apresentar resultados significativos, apoia-se nos recursos digitais da Linguística de Córpus – LC - (SARDINHA, 2004; 2009), que possibilitam

realizar uma pesquisa baseada em um *córpus*. Essa metodologia permite levantar, quantificar e tabular os signos que corroboram com a compreensão da incongruência e da iconicidade lexical dos fenômenos insólitos em um texto literário, identificando os substantivos-nódulos e seus colocados, para avaliá-los quanto à incompatibilidade das escolhas lexicais realizadas por José J. Veiga em relação às estruturas lexicogramaticais da Língua Portuguesa.

Na presente tese, para examinar a incongruência lexical, optou-se pela comparação das estruturas lexicogramaticais do romance com as colocações do Português do Brasil e de Portugal. Isso se tornou possível com a utilização do *Córpus do Português*, constituído de mais de quarenta e cinco milhões de palavras de textos orais e escritos produzidos nesses dois países. Neste estudo, esse material é tomado como *córpus* de referência.

Dado o propósito de examinar como o léxico se articula na constituição do insólito, a opção por limitar o *córpus* desta pesquisa a *Sombras de Reis Barbudos* deve-se às características singulares desse romance. Ele é constituído por signos que representam iconicamente o insólito no plano lexical. Ademais, não há nenhuma pesquisa que objetive analisar as invulgares escolhas lexicais de José J. Veiga rumo à construção do incongruente. Antes de tudo, articula-se a partir da ruptura com as estruturas lexicogramaticais normalizadas da Língua Portuguesa.

Em relação aos aspectos linguísticos, cabe esclarecer que a palavra latina *corpus* aparece na tese com acento pelo fato de o termo ter sido aportuguesado. Nessa perspectiva, não foi utilizada a palavra *corpora*, uma vez que a flexão de *córpus*, no Português, é a mesma de *tônus*, *bônus* etc. Outro aspecto importante: as citações de publicações anteriores à reforma ortográfica foram adequadas à nova ortografia em vigor.

Esta tese implica uma abordagem interdisciplinar que rompe com a visão fragmentada de construção do conhecimento em Língua Portuguesa ao associar a Teoria da Iconicidade Verbal e a Linguística de *Córpus* na investigação do insólito literário. Para cumprir a proposta aqui esplanada, este trabalho estrutura-se em quatro capítulos.

No primeiro capítulo, intitulado “O insólito como categoria essencial do modo fantástico”, discute-se o arcabouço teórico que sustenta a irrupção do insólito como uma disfunção que rompe a realidade empírica, por se estruturar em torno do incoerente e incongruente, podendo ser discutido à luz dos gêneros literários

(FURTADO, 1980; TODOROV, 2004) ou como modo discursivo (BESSIÈRE, 2012; FURTADO, s.d.). Para apontá-lo como elemento essencial na constituição de gêneros literários, discutem-se o fantástico, o maravilhoso, o realismo mágico, o realismo maravilhoso e o estranho. Em seguida, o fantástico modal é abordado como um arquigênero/macrogênero.

O segundo capítulo, “Contribuições da Teoria da Iconicidade Verbal para interpretação do signo insólito”, aponta a iconicidade lexical como caminho desta pesquisa. No primeiro momento busca-se conceituar a Teoria da Iconicidade Verbal, desenvolvida pela orientadora desta tese, Professora Doutora Darcilia Marindir Pinto Simões, e pelo seu Grupo de Pesquisa Diretório CNPQ - SELEPROT (Semiótica, Leitura e Produção de Textos). Essa teoria concebe o texto escrito como objeto visual (ora é objeto sonoro), materializado a partir da seleção e combinação de unidades léxicas. O próximo passo apresenta os tipos e níveis de iconicidade responsáveis pelo surgimento de matrizes interpretativas para o texto. Por fim, dedica-se à interpretação dos signos insólitos, ressaltando sua disponibilidade à semiose ilimitada.

O terceiro capítulo, “A Linguística de Córpus na análise do léxico”, explora a LC, utilizada nesta pesquisa como metodologia que oferece recursos para explorar a linguagem por meio de evidências empíricas, processadas por computador e seguidas de dados estatísticos que parecem minimizar a subjetividade dos resultados. Para análise dos dados levantados, opera-se também com a colocação lexical propiciada pela versão 6.0 do Programa *WordSmith Tools* desenvolvido pelo professor Mike Scott, da Universidade de Liverpool (Reino Unido).

O quarto capítulo, “A insolitude lexical do romance *Sombras de Reis Barbudos*”, tem como propósito apresentar a análise da iconicidade e da incongruência lexical do romance de José J. Veiga. Num primeiro momento, busca-se apresentar as palavras-chave levantadas pela ferramenta *KeyWord* do Programa *WordSmith Tools*, cuja frequência é extraordinariamente alta no córpus de estudo em comparação ao córpus de referência, como sinalizador do insólito. Em seguida, tenta-se demonstrar a incongruência lexical do texto-córpus com base em uma comparação com um córpus de referência. O próximo subtítulo busca demonstrar a iconicidade dos substantivos que constituem a trilha léxica do texto. Por fim, evidencia-se a interpretabilidade do romance *Sombras de Reis Barbudos*.

As considerações finais deste trabalho consistem em uma recapitulação sintética dos resultados obtidos, na avaliação da metodologia proposta, em suas limitações, possíveis contribuições e futuros desdobramentos.

1 O INSÓLITO COMO CATEGORIA ESSENCIAL DO MODO FANTÁSTICO

O presente capítulo privilegia o arcabouço teórico que sustenta esta pesquisa. Mostra que, além de a irrupção do insólito esgarçar a realidade epidérmica, por se estruturar em torno do incoerente, pode ser discutido à luz dos gêneros literários (FURTADO, 1980; TODOROV, 2004) ou como modo discursivo (BESSIÈRE, 2012; FURTADO, s.d.). Para apontá-lo como elemento essencial na constituição de gêneros literários, discutem-se o fantástico, o maravilhoso, o realismo mágico, o realismo maravilhoso e o estranho. Em seguida, o fantástico modal é abordado como um arquigênero/macrogênero; de forma discursiva, abarca todos os textos literários em que o insólito se manifesta de modo essencial.

A discussão sobre o fantástico modal defende a ideia de que um arquigênero ou um macrogênero – termos nesta pesquisa tomados como sinônimos – pode ser compreendido como uma espécie de sistema (algo semelhante à *langue* saussuriana) literário que se contrapõe ao sistema literário realista naturalista (REIS, 2003; SAUSSURE, 2006).

A condução do processo investigativo neste capítulo implicou o estabelecimento de uma grade de conceitos operacionais apresentados abaixo em um quadro resumitivo (Quadro 1) com os principais termos que emolduram a nossa discussão sobre o insólito.

Quadro 1- Principais termos usados nesta tese sobre insólito

TERMO	DEFINIÇÃO	APOIO TEÓRICO
Insólito	O insólito trata de fenômenos presentes nas narrativas não realistas, inexplicáveis ou racionalmente impossíveis de se impor como fenômenos reais ou verdadeiros.	Chiampi (1980), Covizzi (1978), Prada Oropeza (2006); Roas (2011-2012).
Fantástico	A literatura fantástica ora é focada como toda obra que contém elementos irrealis; ora como uma experiência inquietante que faz com que o leitor e as personagens se coloquem entre a realidade e a imaginação;	Roas (2001); Todorov (2004)

ora como experiência estética cujo efeito provisório de hesitação hermenêutica não reside nos fatos narrados, mas na interpretação que o leitor faz deles, a partir das normas que regulam a sociedade; ora colocando a tônica do gênero na hesitação.

O fantástico é gênero literário que provém do código realista, mas que supõe uma transformação ou transgressão do referido código.

Maravilhoso	O maravilhoso caracteriza-se pelo sobrenatural ou pelo extraordinário incorporado na realidade sem questionamentos nacionalizadores.	Todorov (2004); Bessièrè (2009)
Realismo mágico	O maravilhoso é uma atividade sociocultural que não “reflete e anula a desordem do cotidiano”, ou seja, “o maravilhoso não problematiza a essência própria da lei que rege o acontecimento, mas a expõe”. Portanto, essa lógica interna das narrativas faz que esse sobrenatural ou extraordinário pareça ordinário. O realismo mágico combina elementos fantásticos e fabulosos com o mundo real, criando um equilíbrio entre a realidade mágica e empírica. Ele rompe as fronteiras entre o real e o irreal, colocando cada um deles no lugar do outro.	Chiampi (1980)
Realismo maravilhoso	No realismo maravilhoso, os fenômenos insólitos possibilitam a percepção de um grau exagerado ou inabitual do humano ou de uma esfera não humana e não natural que são incorporados ao natural sem que haja hesitação, como acontece no fantástico, nem explicação racional, como acontece no estranho.	Chiampi (1980); Carpentier (1985)
Estranho	Nas obras que pertencem a esse gênero, relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão. São, de uma maneira ou outra,	Todorov (2004); Freud (2010)

incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos; por essa razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que se torna familiar nos textos fantásticos (TODOROV, 2004, p. 53).

O estranho relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror.

Fantástico modal	Constitui-se de uma espécie de arquigênero/macrogênero que emoldura todos os textos em que o insólito se manifesta de modo essencial.	de Bessière (2009); Jozef (2006); Furtado (s.d.).
------------------	---	---

Ao apresentar esse quadro resumitivo no início do capítulo, a intenção é a de mostrar ao leitor conceitos importantes que serão desenvolvidos durante a discussão sobre insólito.

1.1 Conceito de insólito

Um estudo profundo sobre a manifestação do insólito em um texto literário revela que esse atributo, sobretudo da literatura contemporânea, “não guarda um compromisso estrito e explícito com a realidade” (COVIZZI, 1978, p. 29) por fundamentar-se na contrariedade ao preestabelecido.

A obra literária, ao se constituir de modo essencial com base em um fenômeno insólito que institucionaliza outra razão – sendo, portanto, produto da ficção –, passa a conter uma carga de indefinição. Para Covizzi, isso se deve ao fato de as produções literárias não buscarem necessariamente retratar a realidade empírica, mas construir sua própria realidade, que se constitui no insólito.

Buscando definições genéricas para o insólito, Covizzi (1978, p. 26) caracteriza-o “como sendo um fenômeno de inadequação essencial entre as partes de um mesmo objeto [...] e o contexto em que se insere: deslocções, não correspondência entre significado intrínseco e operacionalidade [...]. Enfim, uma disfunção”. Esta instaura o não sólito e transfigura a realidade artisticamente em irrealidade. Assim, *crise* torna-se a palavra de ordem das produções

contemporâneas que escamoteiam as leis que organizam o mundo real e enfatizam o incoerente, o incongruente, o extraordinário ou o sobrenatural.

Segundo Covizzi (1978), por conter manifestações congêneres que englobam o ilógico, o mágico, o fantástico, o misterioso, o sobrenatural, o irreal e o suprarreal, refletir sobre o insólito implica considerar o aspecto inusual, incongruente, impossível, inusitado, incorrigível, inaudito, incoerente e inverossímil dos acontecimentos narrados em textos literários que não podem ser submetidos às leis da racionalidade.

Seja como categoria essencial do modo fantástico ou de gêneros literários (fantástico, estranho, maravilhoso, realismo mágico e realismo maravilhoso), o insólito rege-se pelas mesmas leis da realidade do leitor, mas os fatos narrados não encontram, aparentemente, explicação dentro dessas leis, e tanto o leitor como as personagens podem apresentar dúvidas.

Isso, no entanto, abre perspectiva para uma estreita relação do insólito com o contexto sociocultural. Em outros termos, é necessário contrastar o fenômeno extraordinário, sobrenatural, imprevisível, incoerente, incomum, impossível ou incongruente com a concepção de real para classificá-lo como insólito.

Irmanados às palavras de Bastos (s.d., p. 3), entende-se o real em sua relação com seu referente, ou seja, aquilo que o signo insólito

se refere e existe na realidade, não se esgota no entendimento de realidade como concreitude, visibilidade ou outros atributos do objeto da significação que o tornem perceptível pelos sentidos humanos da visão, do tato etc. A noção de referente alcança, também, os objetos inexistentes (?) ou tidos como tal pela reflexão racional (um fantasma, uma bruxa, por exemplo), na medida em que tais inexistências, por paradoxal que pareça, existindo na imaginação, são também reais. Quem haverá que conteste o estatuto de realidade de sentimentos como o amor, a saudade, ou de entidades espirituais como os santos católicos, por exemplo?

Nessa perspectiva, “realidade e irrealidade, possível e impossível são definidos em relação às crenças que um texto se refere”² (SEGRE, 1985, p. 257). A classificação do fenômeno como insólito perpassa, no entanto, por uma leitura da ideologia referencial (PRADA OROPEZA, 2006), relacionando os fenômenos narrados no texto à concepção de real (ROAS, 2011; 2012).

² Texto original: “realidad e irrealidad, posible e imposible se definen en relación con las creencias a las que un texto se refiere”.

Amparados nesses apontamentos, a presente tese concebe a realidade como “uma construção sociocultural, cujos valores dependem de codificações estabelecidas por paradigmas dialéticos e de relações de série complexas: religião, política, senso comum, linguagem, artes, dentre outros”³ (PRADA OROPEZA, 2006).

O vocábulo insólito deriva do latim *insolitus* e designa o que não é habitual, o inesperado. Cite-se, a título de exemplo, a definição de insólito que consta em alguns dicionários de língua portuguesa. O *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2009) define o insólito como (1) o que não é habitual; infrequente, raro, incomum, anormal; (2) que se opõe aos usos e costumes; que é contrário às regras, à tradição. O *Novo Aurélio Século XXI: o Dicionário da Língua Portuguesa* (1999) registra insólito como (1) não sólito; desusado; contrário ao costume, ao uso, às regras; inabitual; (2) anormal, incomum, extraordinário. No *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa Caldas Aulete* (1987), insólito é o que não acontece habitualmente; desusado, incrível, desacostumado. No *Dicionário de Usos do Português do Brasil* (2002), de Francisco Borba, o termo é demarcado como (1) contrário ao costume; inusitado ao uso; inabitual; (2) incomum, extraordinário; (3) aquilo que é extraordinário. *Michaelis: Moderno Dicionário de Língua Portuguesa* (1998) especifica o termo como o (1) que não é habitual; (2) estranho; (3) que é contrário ao uso, às regras, aos hábitos; extraordinário; (4) incrível.

Todavia, longe de se restringir a essas definições *stricto sensu*, há de se notar que o insólito envolve um vasto campo semântico, estabelecendo uma estreita relação com os efeitos ópticos, para mostrar coisas e acontecimentos extraordinários ou sobrenaturais. Em outras palavras, pode-se dizer que as inscrições semióticas presentes em qualquer acontecimento insólito se constituem a partir de signos que transmutam o universo culturalizado e provocam efeitos inusitados.

Centrando a atenção na alusão que se faz no âmbito literário, verifica-se que o vocábulo insólito integra a linguagem da crítica literária para denominar os fenômenos que transgridem as leis do mundo ordinário e cuja manifestação produz inquietação na consciência intérprete. Essa inquietação é produzida pelo medo presente no fenômeno insólito que transgride nossa concepção de real (ROAS, 2011; 2012).

³ Texto original: “una construcción sócio-cultural, cuyos valores dependen de codificaciones establecidas por paradigmas dialéticos y de relaciones de series complejas: religión, política, sentido común, lenguaje y artes, entre otros”.

Logo, o insólito trata de fenômenos extraordinários e sobrenaturais presentes nas narrativas não realistas, inexplicáveis ou racionalmente impossíveis de se imporem como fenômenos reais ou verdadeiros. Portanto, para que a ruptura aconteça como aqui descrito, é preciso que a trama textual apresente um mundo mais real possível, para, assim, servir como base de comparação com o fenômeno inusual (PRADA OROPEZA, 2006). Desse modo, o choque se torna evidente com o aparecimento desse fenômeno na realidade cotidiana. A realidade extratextual torna-se, por conseguinte, o pano de fundo dos textos em que o insólito se manifesta de modo essencial (ECO, 1994; BARTHES, 1989).

Nessa perspectiva, o insólito funciona como signo, cuja função semiótica é a de colocar em crise o conceito de normal ou natural e comparar dois modelos de mundo: o que está sujeito às leis empíricas e o que está sujeito às leis ficcionais. Ao especularizar a fragilidade da ordem do conhecido, o insólito convida o leitor a interromper a aventura pelo mundo possível, para questionar todos os signos, começando pelos que apreendem a realidade epidérmica. Para colocar em cena esse espetáculo, urde uma intriga que adquire consistência enigmática, acarretada pelo choque, pela coexistência, sobreposição e representação de fenômenos com diferentes graus de possibilidades semânticas e de reconhecimento empírico (ARÁN, 1999).

Por assim dizer, o insólito engloba um grau transbordante da expectativa ou inabitual do humano. Em função disso, possui “uma dimensão de beleza, de força ou riqueza, em suma, de perfeição, que pode ser mirada pelos homens” (CHIAMPI, 1980, p. 48). Logo, em uma primeira acepção, mesmo se associada à extraordinariedade (que se constitui pela frequência ou pela densidade com que os fatos ou objetos excedem os limites das leis físicas e humanas), por preservar algo humano, a insolitude, em sua essência, consegue instaurar o impossível lógico e ontológico da não contradição. Já em uma segunda acepção, ele se distancia drasticamente das características humanas, porque tudo se aproxima do sobrenatural, uma vez que a natureza dos fenômenos pertence à esfera não humana, não natural, não tendo explicação racional.

Partindo da premissa de que o insólito pode ser construído com base nos “efeitos ópticos” (CHIAMPI, 1980, p. 48), é possível afirmar que uma narrativa insólita pode ser um objeto visual. Desse modo, tomando as palavras de Simões (2009, p. 57), “referenda-se a indispensabilidade de um tratamento icônico do texto e

de seus estruturantes, no sentido de ser o texto uma imagem visual que poderia documentar os mecanismos utilizados na organização verbal-material do raciocínio”. Como os fenômenos insólitos fortemente icônicos, a partir das pistas de captação e interpretação não é difícil formular um sentido na transformação do comum e do cotidiano em uma vivência com experiências sobrenaturais ou extraordinárias.

Apesar de ser inaceitável sob o ponto de vista das expectativas cotidianas de uma cultura, o insólito possui um potencial de verossimilhança, uma vez que “a imitação das palavras [...] se reflete e corresponde, antes mesmo de ser representação de algo externo”. Sem dúvida, a percepção do insólito é uma desrealização do real, cuja ruptura com as leis da realidade significa “um esforço para vencer o lugar comum, o modelo cristalizado, numa reorganização das relações entre significado e significante” (JOZEF, 2006, p. 217). Nessa perspectiva, cabe referir a mimese interna, que, por sua vez, é “o sistema das correspondências entre os vários elementos do significante” (MERQUIOR, 1972, p.13-18). Acredita-se, todavia, que a verossimilhança nos fenômenos insólitos é construída a partir da busca da não disjunção das isotopias contraditórias; ou seja, “consiste em organizar, pelo efeito de semelhança, a cumplicidade entre [...] [os signos] e o universo semântico” (CHIAMPI, 1980, p. 169).

Feitos esses apontamentos, com Simões (2007, p. 20) é permitido argumentar que a manifestação do insólito de modo essencial em um texto trilha “um caminho complexo, por reunir numa mesma superfície signos de tipos variados, cuja carga semiótica é individual (do ponto de vista da escolha do enunciador) e interindividual (considerada a sua pertinência a um sistema histórico-cultural)”. Desse modo, os signos icônicos são polissêmicos e pluridimensionais, à medida que o autor consegue construí-los a partir de um jogo inteligente entre a baixa e a alta iconicidade.

Retomando as considerações sobre o insólito, verifica-se que ele é regido pela unidade pragmática, uma vez que o conjunto “das relações linguísticas envolvidas no ato de codificação e leitura do signo” (CHIAMPI, 1980, p. 51) segue o eixo que conduz ao universo cultural e social do texto. Além disso, tendo em vista a noção de interpretante de Pierce (2005), na estrutura triádica do signo, vale referir que o insólito se configura com uma unidade cultural e, como tal, uma unidade semântica inserida num sistema-discurso de convenções da cultura. Nessa perspectiva, Arán

(1999) e Eco (2008) defendem que a cultura pode ser entendida como uma imensa e ilimitada estrutura responsável pela produção e interpretação de signos.

[As] elaborações discursivas que uma cultura cria para estabelecer o seu circuito de comunicação levaram Umberto Eco a formalizar mais rigorosamente a definição de unidade cultural: “é o significado que o código faz compreender ao sistema de significantes”. Esta definição vem ao encontro de noção de interpretante de Pierce. [...] Eco prefere o termo “interpretante” para significar outra representação do referente (além da do significante ou *representamen*), porque esta faz ver que se abre um infinito sistema de convenções, quando a segunda representação pode ser nomeada por outro signo, que por sua vez pode receber outro interpretante, num processo de semiose ilimitada. (CHIAMPÌ, 1980, p. 93).

Assim, com amparo em Chiampì (1980) e Simões (2009), pode-se afirmar que as relações pragmáticas do insólito são construídas a partir da relação do enunciador com o signo e reconstruídas pelo leitor (intérprete) também no contato com o signo. Elas dizem respeito à enunciação/recepção do signo, como atos que situam o enunciado (este, de caráter exclusivamente verbal) numa situação que inclui elementos não verbais: o enunciador – quem escreve; o intérprete – quem percebe; e, finalmente, o contexto no qual essa articulação tem lugar. Eco (1994) amplia essa discussão ao apontar que a enunciação/recepção do signo em uma narrativa literária envolve as personagens, o narrador e o narratário.

Já as relações semânticas dos eventos insólitos possibilitam caracterizá-los como algo que estabelece um diálogo “entre o signo e o referente extralinguístico, ou seja, tomando a dimensão vertical que orienta o texto para o contexto” (CHIAMPÌ, 1980, p. 90). Nessa perspectiva, a conclusão é a de que a compreensão das imagens insólitas deve se iniciar pelo nível semântico do discurso pautado pela unidade cultural.

Com base nos apontamentos de Eco (2001, p. 28), é possível dizer que um fenômeno insólito em texto literário traz consigo um gigantesco e ilimitado mecanismo de produção e interpretação de signo. Isso, entretanto, não quer dizer que “a interpretação não tenha objeto e que corra por conta própria”. Assim, como será demonstrado no segundo capítulo, com o apoio da teoria da iconicidade verbal (SIMÕES, 2009), no texto em que insólito se manifesta de modo essencial, há uma inscrição de pistas sígnicas que acionam a ativação de processos cognitivos, direcionando a leitura das imagens construídas no texto. Nesse sentido, vale lembrar que o insólito pode possuir uma capacidade de representatividade das várias faces

do real; ou seja, tem o poder de apresentar uma problemática histórica de uma sociedade em uma perspectiva não documental.

Na esteira do raciocínio do insólito, percebe-se que esses fenômenos são constituídos por signos com grande potencialidade conotativa. Por essa razão, é necessário controlar a sua interpretação, para evitar o que Eco (2001) denominou *overinterpretation* (sobreinterpretação/ superinterpretação) ou uma interpretação paranoica.

1.2 Discussão sobre gêneros literários na literatura não realista

A discussão sobre os gêneros teve início em *A poética*, de Aristóteles, e tradicionalmente os textos literários têm sido divididos em três grandes gêneros: o épico, o lírico e o dramático. Ao fazer essa afirmação, não se atribui à divisão triádica dos gêneros a Aristóteles, uma vez que a teoria do lirismo está ausente em sua poética. Percorrendo as posições teóricas dos Séculos XVI, XVII e XVIII, Genette (1986; 1988) afirma que apenas os pré-românticos e românticos é que radicaram o gênero lírico.

Os gêneros, de acordo com Marinho (2009, p. 79), têm possibilitado organizar em categorias os textos com “características estruturais, estilísticas e temáticas em comum, filiando-os em classes ou espécies, isto é, juntando características [...] que formam uma família com traços de similaridade”.

Com a proliferação dos textos literários, sobretudo os textos emoldurados pelo insólito, vários teóricos (FRYE, 1957; GENETTE, 1986; TODOROV, 2004) repensaram a divisão triádica dos gêneros que se fez lei na literatura ocidental, para abarcar essa nova produção literária.

Irmanados a essa nova discussão sobre gêneros, busca-se, a seguir, debater o fantástico, o maravilhoso, o realismo mágico, o realismo maravilhoso e o estranho como gêneros literários, com base em textos em que se apresentem insólitos de modo essencial ou de narrativas não realistas. É necessário ressaltar que não serão discutidos aqui detalhadamente cada um desses gêneros, uma vez que o propósito é o de apenas trazer à tona reflexões que possibilitem compreender como o insólito se constitui em diferentes textos.

1.2.1 Fantástico

No Século XIX, ao passar a designar um gênero literário, a palavra *fantástico* instala controvérsias na crítica literária que ecoa ainda no Século XXI. Surge desconfiança no momento de traçar uma definição e esboçar os contornos na literatura, em virtude do uso desmedido do termo na linguagem cotidiana. Segundo Castex (1962, p. 66), o termo “contém quatro sílabas, como uma fórmula mágica; elas são pregadas como uma marca de qualidade sobre bens diversos”.⁴ Por essa razão, as pessoas que estudam com afinco o fantástico literário, além de repensarem o seu lugar na literatura, deparam-se com uma difícil tarefa de ativar todo o espólio que envolve a etimologia do vocábulo e as mutações de significados sofridas ao longo do tempo.

O vocábulo *fantástico* deriva do adjetivo grego *phantastikós*, que significa representação imaginária. Apesar da errância inerente, esse significado inaugural ainda se mantém no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2009, p. 873), conforme se pode ver: “que tem origem na imaginação ou fantasia, relativo à imaginação; aquilo que só existe na imaginação, na fantasia; que é fora do comum, extraordinário, prodigioso; que não tem nenhuma veracidade, falso, inventado”. Todavia, longe de se limitar a essa definição *stricto sensu*, o fantástico envolve um vasto campo semântico, estabelecendo uma estreita relação com os substantivos fantasma (do grego *phantasma*) – ser imaginário, espectro – e fantasia (do grego *phantasia*) – ato de mostrar, aparição de coisas extraordinárias, que causam ilusão, visão, espetáculo. Desse modo, o fantástico pode ser usado como sinônimo de quimérico, fabuloso, imaginário, irreal, sobrenatural, extraordinário, formidável, incrível e inverossímil.

No que diz respeito às múltiplas utilizações da palavra *fantástico* em diferentes contextos ao longo dos tempos, nota-se que a Idade Média utilizou o adjetivo *fantástico* para significar insensato ou possesso. No Século XVII, fantástico foi empregado como sinônimo de inverossímil, bizarro, extravagante, fora da realidade, com conotações pejorativas. Centrando a atenção na alusão que se faz ao termo no âmbito literário – o que de fato interessa neste trabalho –, o vocábulo *fantástico*, como substantivo, integra a linguagem da crítica literária no Século XIX para

⁴ Texto original: “Oné nonce ces quatre syllabes comme une formule magique; on les accole, comme une marque de qualité, sur les marchandises les plus diverses”.

denominar um gênero literário, que abarca a ficção ligada ao sobrenatural e ao extraordinário.

Já se contam quase dois séculos de estudo sobre a literatura fantástica como gênero literário. Apesar disso, há muitas controvérsias sobre a questão. Essas controvérsias, de acordo com o *Dictionnaire des Littéraires de Langue Française* (1984), de Jean-Pierre de Beaumarchais, devem-se à ambiguidade que desafia as estruturas estabelecidas pela racionalidade e impedem uma definição consensual para o fantástico.

A literatura fantástica ora é focada como toda obra que contém elementos irreais; ora como uma experiência inquietante que faz com que o leitor e as personagens se coloquem entre a realidade e a imaginação; ora como experiência estética cujo efeito provisório de hesitação hermenêutica não reside nos fatos narrados, mas na interpretação que o leitor faz deles, a partir das normas que regulam a sociedade; ora como a tônica do gênero na hesitação.

Ainda que historicamente a literatura fantástica remonte às origens da própria literatura, ela ocupou um lugar marginal até o impulso da modernidade, quando no período do Romantismo inicia-se a sistematização das bases desse gênero.

Acompanhando a evolução dos discursos teóricos sobre o fantástico, percebe-se que, ao longo do Século XIX, a maioria das contribuições sobre o gênero foi elaborada por autores das obras consideradas fantásticas. A título de exemplificação, cite-se a obra *Du Fantastique em Littérature* (1830), de Charles Nodier, que exalta o gênio inovador de Hoffmann e Guy de Maupassant. Avançando para o Século XX, essa tendência subsiste. Veja-se, por exemplo, a literatura fantástica de terror na obra *Supernatural Horror in Literature*, escrita em 1927, mas publicada postumamente em 1945, pelo escritor norte-americano Howard Philips Lovecraft.

Até meados do Século XX, mais de um século após a sistematização do gênero, os conceitos formulados ainda são de certo modo insatisfatórios. Esse fenômeno pode estar ligado à questão de as discussões teóricas fazerem o fantástico depender do sentimento de medo experimentado pelo leitor diante dos fenômenos não necessariamente sobrenaturais. Para essa afirmação, considera-se a tese de *Le Conte Fantastique en France: de Nodier à Maupassant* (1951), de Pierre-Georges Castex, considerada a primeira teoria de caráter científico mais relevante sobre o fantástico literário.

Embora os estudos sobre fantástico vivam seu apogeu na década de 1960 na França, alguns teóricos (FURTADO, 1980; JORDAN, 1998; CECILIA, 2000; ROAS, 2001; CESERANI, 2006) apontam que foi a publicação de *Introdução à Literatura Fantástica* (1970), de Tzvetan Todorov, que constitui indubitavelmente um ponto de viragem na concepção do fantástico na literatura. Esse estudioso, assim como grande parte dos ficcionistas e dos críticos, segue o legado deixado no período do Romantismo, de que o gênero fantástico teria tido origem no Século XVIII.

Para compreender melhor a evolução do gênero fantástico, propõe-se, a partir de uma sucinta perspectiva diacrônica, a análise dos pressupostos teóricos de Howard Philips Lovecraft (1945), Pierre-George Castex (1951), Roger Caillois (1958; 1966), Louis Vax, Tzvetan Todorov (1970), Joël Malrieu (1992), Jean Bellemin-Noel (2001) e Rosalba Campra (2001). Embora os estudos de Bessiére (2009), Furtado (s.d.; 1980) e Prada Oropeza (2006), dentre outros, perpassarem pela discussão do gênero fantástico, eles fazem também apontamentos importantes para o estudo do insólito e do arquigênero/macrogênero Fantástico Modal. É, por isso, que se reservou a discussão para os tópicos 1.1 e 1.3 desta pesquisa.

Além de ser grande ficcionista, Lovecraft, na obra *Supernatural Horror in Literature*, debruçou-se sobre a teorização do fantástico de horror sobrenatural ou *weird fiction*. Para esse autor, apesar de o verdadeiro *weird tale* ser esboçado apenas no Século XVIII com o florescimento do romance gótico que ofereceu substrato de base para sua edificação, o sobrenatural de horror remonta à antiguidade e perpassa por toda história literária, de modo a criar uma série de personagens que persistem na ficção atual.

Para Lovecraft, esse tipo de ficção se apoia num sentimento profundo de *medo cósmico*, comparável ao que o homem primitivo experimenta perante as forças da natureza e os mistérios do universo. O autor destaca que há uma conexão inata entre o medo e o desconhecido. Na literatura fantástica, isso desencadeia uma atmosfera de terror profundo, de modo a colocar as personagens em contato com fenômenos oriundos de um real desconhecido que funestamente se manifesta. Ele afirma ainda que escolhe as histórias fantásticas porque elas possibilitam a suspensão e violação das limitações do tempo, do espaço e das leis naturais.

Segundo Lovecraft, a criação de uma normalidade, seus efeitos, seu modo de manifestação, as diversas reações do medo, os efeitos específicos do horror em relação às condições previamente determinadas, tudo isso são elementos

fundamentais no *weird tale*. Para que sua manifestação se traduza num impacto psicológico extremo, esses componentes essenciais devem simular um contexto de realismo.

Ainda que Lovecraft se referisse à literatura fantástica como um subgênero particular do conto estranho, deixando de lado os termos globais, suas reflexões despontaram como inovadoras, por ter deixado o legado aos estudos posteriormente desenvolvidos.

Embora Castex restrinja seu objeto de estudo à literatura francesa em prosa da época romântica, sua tese *Le Conte Fantastique en France: de Nodier à Maupassant* (1951) constitui um marco fundamental no estudo do fantástico literário, por conseguir esboçar coordenadas fundamentais para o entendimento dos mecanismos da trama fantástica em geral. Ele consegue extrair das obras fantásticas francesas produzidas entre 1830 e 1890 as leis do gênero e suas constâncias temáticas que desafiam a verossimilhança e o discurso realista.

O fantástico não se confunde com as histórias de invenção convencionais, como as narrações mitológicas ou contos de fadas, que implicam uma transferência da nossa mente para um outro mundo. Ele é caracterizado por uma invasão repentina do mistério no quadro da vida real; está ligado, normalmente, aos estados mórbidos da consciência, a qual, em fenômenos como aqueles dos pesadelos ou do delírio, projeta diante de si as imagens das suas angústias e dos seus horrores. “Era uma vez”, escrevia Perrault; Hoffmann, por sua vez, não nos transfere de súbito para um passado indeterminado; ele descreve as alucinações cruelmente presentes de uma consciência desorientada e cujo caráter insólito se destaca de modo surpreendente sobre um fundo de realidade bastante familiar.⁵ (CASTEX, 1962, p. 8).

Para Castex, o fantástico intervém de modo funesto na sociedade contemporânea, ou seja, sob um pano de fundo realista, provocando um tremendo conflito na personagem, que vê subitamente abolidas as normas tidas como inabaláveis.

Ao defender uma visão linear da história literária, Caillois (1958, 1966) suscita que o gênero fantástico surge como a evolução do feérico e antevê a ficção

⁵ Texto original: “Le fantastique, en effet, ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans la vie réelle; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les prénoms de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs. “Il était une fois”, écrivait Perrault; Hoffmann, lui, ne nous plonge pas dans un passé indéterminé; il décrit des hallucinations cruellement présentes à la conscience affolée, et dont le relief insolite se détache d'une manière saisissante sur un fond de réalité familière”.

científica como sua sucessora lógica. Buscando uma definição para o gênero, o autor diz que o fantástico estimula o espírito crítico do leitor por meio de um jogo com o medo. Desse modo, a aparição sinistra de um fenômeno aniquilador viola a regularidade imutável das leis que regem o mundo real. Segundo os apontamentos teóricos de Caillois (1951), o fantástico depende de os fenômenos insólitos serem percebidos de forma ambígua por uma personagem e pelo leitor. Assim, o fantástico é reduzido pelo autor ao sobrenatural, que não contempla a explicação racional para o fenômeno. Caso o fato seja explicado racionalmente, a obra, para Caillois, passa a situar-se no âmbito que o autor denomina pseudofantástico.

Louis Vax, segundo Ceserani (2006), com sua originalidade consegue ampliar o campo do fantástico, ao modificar os conceitos de inadmissível e indizível estabelecidos por Caillois. Com essa modificação, tais conceitos passam a ser compreendidos como inexplicáveis, tendo como centro o conceito de conflito de real e possível. Assim, o real, ao estender os braços para o fantástico, garante um alto grau de sedução.

A teoria de Tzvetan Todorov (2004) exposta em *Introduction à la Littérature Fantastique*, obra traduzida para o Brasil em 1975 com o título de *Introdução à Literatura Fantástica*, apresenta inovações, sobretudo no que se diz respeito à importância dada ao leitor: “o fantástico implica, pois, uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados” (TODOROV, 2004, p. 37).

Assim como Caillois, Todorov (2004) apresenta o fantástico como um gênero evanescente que dura apenas o momento da hesitação e que desvanece se o leitor ou a personagem optarem por uma solução – “deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso” (TODOROV, 2004, p. 31). O enquadramento de uma obra no gênero fantástico dependerá da impossibilidade de uma explicação exterior e formal para os fatos narrados e de sua não incorporação à realidade cotidiana sem questionamentos racionalizadores. Portanto, “a fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida” (TODOROV, 2004, p. 36).

A incerteza é o âmago do fantástico que se desencadeia a partir da intromissão brutal do extraordinário ou sobrenatural na realidade epidérmica. Os acontecimentos narrados precisam ser percebidos ambigualmente pelo leitor em sua integração com o mundo das personagens. Todorov (2004, p. 37) afirma que, se “o leitor sai do

mundo das personagens e volta à sua prática própria (a de um leitor), um novo perigo ameaça o fantástico. Perigo que se situa no nível da interpretação do texto”. Em outras palavras, se o fato sobrenatural não abrir caminho para hesitação, pode-se tomar o sentido poético ou alegórico, deixando assim de ser fantástico, porque as imagens infinitas e limitadas, como diz Caillois (1960), não buscaram o princípio da incoerência, aceitando intencionalmente qualquer interpretação sem traduzir termo por termo em discurso corrente a partir da simbologia do texto.

Buscando definições precisas para o fantástico, Todorov (2004, p. 38-39) apresenta três condições a ser preenchidas:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”.

As obras fantásticas, em geral, preenchem as três condições. A primeira conduz ao aspecto verbal do texto, o que Todorov (2004) vai chamar de visões, pelo fato de o fantástico ser um caso particular da categoria mais geral da visão ambígua. A segunda, por envolver o aspecto sintático e semântico, torna-se a mais complexa: este trata da percepção e notação do tema representado e aquele sugere um tipo formal de unidades. A terceira e última refere-se à opção por vários modos (e níveis) de leitura.

Desse modo, o fantástico se define como uma percepção de fatos estranhos. Ao designar um fato como estranho, faz-se uma operação semântica, pela razão de se comparar com outros acontecimentos semelhantes ou opostos. Mesmo assim, a estranheza de um acontecimento em suas relações com outros fatos no eixo paradigmático só se tornará possível nas relações de contiguidade estabelecidas com outros elementos mais ou menos próximos no eixo sintagmático.

Embora considere o sobrenatural um elemento determinante do fantástico, em razão de seu caráter inquietante que abre caminho para a hesitação, Todorov (2004, p. 102) salienta que o medo não é condição necessária para a existência do gênero; ou seja, “o fantástico pode despertar dicotomia da forma e do fundo, para considerar

a obra como uma totalidade e unidade dinâmica”. Além disso, a presença de elementos estranhos nas obras fantásticas possibilita uma composição particularmente fechada, em que o universo descrito ganha vida na linguagem.

Dado o aspecto fluido do gênero fantástico, Todorov (2004) aponta que o narrador em primeira pessoa facilita o processo de identificação entre o leitor e a personagem, assegurando a percepção ambígua de ambos. Ressalta que a existência de um narrador simultaneamente personagem coloca o leitor em dúvida.

Jean Bellemin-Noël,⁶ em “Nota Sobre lo Fantástico (textos de Théophile Gautier)”, publicado em 1972 em *Littérature 8*, afirma que toda discussão teórica sobre o que se chama de fantástico é prematura, posto que a investigação segue em curso. O autor esclarece que, apesar de em *Introdução à Literatura Fantástica* haver uma caracterização formal do fantástico, Todorov defendeu a necessidade de explorar a linguagem a partir de uma teoria do funcionamento psíquico. Partindo desse apontamento, Bellemin-Noël (2001) entende que a psicanálise pode contribuir para a compreensão do fantástico e propõe novas investigações para o gênero.

Considera também o fantástico como uma técnica narrativa que se estrutura como fantasma. Embora a estética fantástica seja “sempre mais ou menos realista, [...] recorre a uma certa opinião comum que consideramos ter sobre a realidade do mundo exterior e suas formas de manifestação ou de percepção”⁷ (BELLEMIN-NOËL, 2001, p. 109). A irresolução da situação é, portanto, a base do fantasmagórico, o que é batizado por Todorov como *hesitação* e por Freud como *incerteza intelectual*. Diante disso, o autor afirma que no texto fantástico é comum a presença de emoções perturbadoras que manifestam o registro do medo, sempre provocando ou identificando uma angústia.

O texto em que manifesta o fantástico constrói fantasmas semelhantes àqueles gerados no sonho da psique individual, no delírio psicótico e nos sintomas verbalizados da neurose. Por isso, Bellemin-Noël (2001) considera que o fantástico remete à constituição psíquica; ou seja, o fantástico é o íntimo que sai à superfície e perturba.

⁶ Para este trabalho utilizou-se uma edição espanhola de 2001.

⁷ Texto original: “Siempre más o menos realista, que recorre a una cierta opinión común que consideramos tener sobre la realidad del mundo exterior y sus formas de manifestación o percepción”.

Rosalba Campra, em seu trabalho *Il Fantástico: una Isotopia de la Transgressione*, publicado em 1981,⁸ apresenta o fantástico como aquilo que não tem realidade, por ser produto da fantasia e da imaginação. Para a autora, real é tudo que existe ou existiu, ao passo que o fantástico se define negativamente como aquilo que não é. Desse modo, o fantástico pressupõe o conceito de realidade que empiricamente é indiscutível, por ser independente da demonstração.

A realidade e a irrealidade são, pois, duas categorias que não se definem no texto, se não houver, mesmo em pequeno grau, uma adequação ao mundo extratextual. Percebe-se que essa relação não se estabelece entre o texto e o real, mas sim entre uma concepção de real e uma concepção de literatura que é definida pelos códigos culturais (CAMPRA, 2001, p. 154). Estabelecido o estatuto da realidade, a atuação do fantástico consiste na transgressão desse limite.

Sendo inverossímil sob a ótica da realidade epidérmica, uma das funções dominantes do gênero fantástico é legitimar o universo representado como verossímil dentro das leis do texto fantástico. Por isso, ele busca, sobretudo, oferecer ao leitor elementos para que este o aceite como verificável, afirmando assim sua existência, sua própria verdade. Em outras palavras, pode-se dizer que “o real do fantástico, considerado como gênero, responde a certas regras de verossimilhança, diferentes das que subjazem a um texto realista”⁹ (CAMPRA, 2001, p. 174).

Para Campra, o fantástico se configura como uma possibilidade do real, por explorar de maneira particular o que Barthes denomina *efeito de realidade*. As considerações da autora pressupõem que a definição de fantástico se amplie da transgressão do nível semântico a outros níveis do texto. Assim, a transgressão aparece como a isotopia que, atravessando os diferentes níveis do texto, abre caminho para a manifestação do fantástico.

Apesar de os estudos do fantástico, segundo alguns críticos, terem alcançado sua maioria com *Introdução à Literatura Fantástica*, de Todorov (1970 [2004]), a obra *Le Fantastique*, de Joël Malrieu (1992), trouxe uma inovação importante, que auxiliou a concretizar os contornos do fantástico. Ele defende a tese de que o fantástico é de ordem interior, por isso busca perturbar o equilíbrio intelectual do

⁸ Este texto emprega uma edição de 2001.

⁹ Texto original: “Lo real de lo fantástico, considerado como género, responde a ciertas reglas de verosimilitud, diferentes de las que subyacen a um texto realista”.

leitor por meio da irrupção do acontecimento extraordinário que não se restringe ao sobrenatural. Sendo a hesitação da personagem e do leitor diante dos acontecimentos insólitos considerada imprescindível, a narrativa fantástica acaba absorvida por um discurso refletido, racional, que busca englobar o universo racional para depois ultrapassá-lo. Refletindo sobre a perpetuação do fenômeno fantástico, Malrieu afirma que a instância narradora é sempre a expressão da subjetividade de um eu, mesmo quando aparece em terceira pessoa. Nesse sentido, a diferença está no fato de o narrador em terceira pessoa não ter compreendido o processo de autorrevelação do fenômeno e o narrador em primeira pessoa ter acedido a um patamar superior de consciência.

Embora o alegórico seja considerado por Todorov (2004) como perigo simétrico para o fantástico, Malrieu (1992) sustenta que, sendo quase uma constante nas narrativas fantásticas, o aspecto alegórico não é capaz de abolir o efeito fantástico, mas de requerer um leitor sagaz, apto a captar a amplitude do que lhe é confidenciado.

Após esse resgate diacrônico, pode-se tomar como fantástica uma obra literária emoldurada por acontecimentos sobrenaturais ou extraordinários (racionalmente inexplicáveis) que produz uma ruptura, ao colocar em conflito os precários contornos do real estabelecido cultural e ideologicamente. Tais acontecimentos devem inscrever-se no mundo real, para colocar em cena, dentro mundo elaborado pela criação literária, o conflito da dualidade que se agita na interioridade da alma do homem moderno e segue um caminho estranho e inquietante em busca do efeito catarse.

Esse caminho abre perspectiva para uma história inscrita na vida ordinária, na qual, de forma inesperada, se confundem ou mesclam as fronteiras entre o natural e o sobrenatural, o racional e o irracional. Isto porque a ordem da vida ordinária, se alterada, é transgredida por uma surpreendente aparição ou intromissão de um fenômeno estranho e inexplicável pela ótica racional. Segundo Roas (2001, p. 24),

a literatura fantástica é aquela que oferece uma temática tendendo a colocar em dúvida nossa percepção do real. Portanto, para que a ruptura antes descrita aconteça, é necessário que o texto apresente um mundo mais real possível que sirva de comparação com o fenômeno sobrenatural, isto é, que haja um choque evidente que ponha a irrupção do fenômeno em

uma realidade cotidiana. O realismo se converte assim em uma necessidade estrutural de todo texto fantástico.¹⁰

Isso supõe ser um equívoco considerar o fantástico como um terreno ilógico, uma vez que seu correto funcionamento está calcado na percepção do real no texto. Entretanto, é preciso destacar que, apesar de estar inscrito na realidade, ele a subverte; ou seja, o fantástico literário ambienta-se em uma realidade cotidiana construída com técnicas realistas que é rompida com a inserção de outra realidade incompreensível pela primeira.

Nesse ponto, é importante lembrar a necessidade de se relacionar o fantástico com o contexto sociocultural. É a percepção do real do leitor que qualificará o texto como fantástico. Para Roas (2001, p.15), “toda representação da realidade depende do modelo de mundo de que uma cultura parte”,¹¹ em que realidade e irrealidade, possível e impossível se definem em relação às crenças expressas no texto.

Como se nota, “o fantástico é modo narrativo que provém do código realista, mas que supõe uma transformação ou transgressão do referido código” (ROAS, 2001, p. 27). A verossimilhança torna-se, por conseguinte, uma necessidade construtiva do fantástico, para que este alcance seu efeito esperado, que obriga o leitor a confrontar sua experiência de realidade com as das personagens. Desse modo, é possível reafirmar que um texto fantástico se constrói em sua relação conflituosa com a realidade empírica.

A estética do gênero que rompe com os esquemas racionais da realidade epidérmica, “o fenômeno fantástico, impossível de explicar mediante a razão, supera os limites da linguagem: é por definição indescritível porque é impensável”¹² (ROAS, 2001, p 27). Portanto, o fantástico conduz o leitor ao lado enigmático e oculto da vida humana, lado que a razão não é capaz de abordar. Assim, o fantástico manifesta os limites e a insuficiência da razão, para dar uma resposta ao dinamismo profundo da vida.

¹⁰ Texto original: “La literatura fantástica es aquella que ofrece una temática tendente a poner en duda nuestra percepción de lo real. Por lo tanto, para que La ruptura antes descrita se produzca es necesario que el texto presente un mundo lo más real posible que sirva de término de comparación con el fenómeno sobrenatural, es decir, que haga evidente el choque que supone la irrupción de dicho fenómeno en una realidad cotidiana. El realismo se convierte así en una necesidad estructural de todo texto fantástico”.

¹¹ Texto original: “lo fantástico es un modo narrativo que proviene del código realista, pero que la vez supone una transformación, una transgresión de dicho código”.

¹² Texto original: “el fenómeno fantástico, imposible de explicar mediante la razón, supera los límites del lenguaje: es por definición indescritible porque es impensable”.

Os apontamentos feitos até aqui permitem dizer que o fantástico se estrutura em torno da transgressão ou alteração da ordem natural e racional, por isso “qualquer narrativa fantástica encena invariavelmente fenômenos ou seres inexplicáveis e, na aparência, sobrenaturais” (FURTADO, 1980, p. 19). Essa transgressão supõe um desafio para a lógica racionalista e vem significar que a ordem natural/racional não é algo absoluto nem único, porque não pode responder às interrogações profundas da alma humana.

Os elementos transgredidos podem ser diversos e variados (alteração ou desdobramento da identidade, aparição ou reencarnação de seres mortos, acesso a dimensões e experiências incríveis ou impossíveis, subversão dos limites do espaço e do tempo, etc.). Além de ter uma função central na constituição do gênero fantástico, a temática metaempírica desperta nas personagens uma inquietude ou fascinação.

No contexto do fantástico, o metaempírico é compreendido como fenômeno que está para além do que seja “verificável ou cognoscível a partir da expressão, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essas faculdades” (FURTADO, 1980, p. 20). Em outras palavras, metaempírico refere-se aos acontecimentos que fazem parte de um sistema de natureza diferente da realidade epidérmica, por não se circunscreverem no que se denomina razão e, portanto, serem considerados sobrenaturais ou extraordinários.

Para facilitar a compreensão desse gênero, numa obra realista se admite como verdadeiro o mundo representado no texto, adquirindo, assim, sua própria dimensão de realidade/verossimilhança. Já em uma obra fantástica, instaura-se e faz-se aceitar o mundo intertextual. Este parte de um desafio, que é o de o autor reforçar diante do leitor a impressão de verossimilhança, isto é, fazer que resulte verossímil o que parece racionalmente inverossímil e que torne admissível (ainda que produza surpresa e inquietação) o que rompe com a lógica racional e instaura a ambiguidade.

A ambiguidade no gênero fantástico está intimamente ligada à presença simultânea de elementos reciprocamente exclusivos durante toda narrativa. Se houve a aceitação ou explicação para os fatos, o fantástico abre caminho para a constituição de outros gêneros (maravilhoso ou estranho). Portanto, a essência do fantástico reside na sua habilidade de apresentar o extranatural de um modo

convincente durante toda narrativa, sem explicitar se aceita ou exclui a existência do natural e não natural. Logo, para garantir a existência do fantástico, o discurso deve “evocar a fenomenologia metaempírica de uma forma ambígua e manter até o fim uma total indefinição perante ela” (FURTADO, 1980, p. 36).

Com base nas palavras de Furtado, percebe-se que essa alteração sem solução deverá ocorrer durante toda a narrativa. Todas as estruturas da narrativa deverão ser instituídas de modo a servir à antinomia do gênero. Porém, sem se decidir pelo mundo empírico ou metaempírico, o fantástico sustenta a dúvida perante a irresolução do que foi posto:

O discurso fantástico tem, assim, de multiplicar esforços no sentido de apoiar o desenvolvimento constante desse debate que a razão trava consigo própria sobre o real e a possibilidade simultânea da sua subversão. Por isso, todos os recursos da narrativa devem ser colocados ao serviço dessa permanente incerteza entre os dados objectivos e familiares que a experiência se habitou a apreender e a ocorrência, também apresentada como inegável, de fenómenos ou entidades completamente alheios à natureza conhecida. (FURTADO, 1980, p. 36-37).

Daí pode-se dizer que a ambiguidade fantástica surge a partir da construção do texto como resultado da ação combinada de vários processos discursivos, não tendo, portanto, vida autônoma fora do contexto. Então, se não há o embate de universos antinômicos, sequer surge a ambiguidade do gênero que se alimenta da oposição entre o natural e o extranatural.

1.2.2 Maravilhoso

O vocábulo *maravilhoso* vem do latim *mirabilis*, que significa admirar, contemplar, extraordinário, espantoso. *Mirabilis*, por sua vez, vem de *mirus*, assombroso, surpreendente. No *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2009), o termo *maravilhoso* é definido como aquilo que provoca grande admiração, deslumbramento, fascínio, prazer e é inexplicável racionalmente; intervenção sobrenatural que muda o curso da ação numa tragédia, epopeia, etc. Além dessas definições mais populares, está atrelado ao termo *maravilhoso* um imenso campo semântico, demonstrando um estreito vínculo com *mirabilia*.

Com o termo *mirabilia* estamos perante uma raiz *mir* (*miror*, *mirari*) que comporta algo visivo. Trata-se de um olhar. Os *mirabilia* não são

naturalmente apenas coisas que o homem pode admirar com os olhos, coisas perante as quais se arregalam os olhos; originariamente há, porém, esta referência ao olho que me parece importante, porquanto todo um imaginário pode organizar-se à volta dessa ligação a um sentido, o da vista, e em torno de uma série de imagens e metáforas que são metáforas visivas. (LE GOFF, 1983, p. 20).

Desse modo, é possível fazer uma ligação entre *mirari*, *mirabilia* (maravilha) e *miroi* com tudo aquilo que o imaginário e a ideologia podem representar.

Embora esteja claro que o vocábulo *maravilhoso* originou-se do vocábulo latino *mirabilis*, não se pode esquecer que Aristóteles (384 a.C–322 a.C.), em sua *Poética*, usou a palavra *Thaumaston* para discutir o que se chama hoje de *maravilhoso*. O pensador grego trabalhou o germe do conceito de maravilhoso, contido na palavra *Thaumaston*, que no período medieval foi substituída por *mirabilis* para expressar algo que expressa espanto, surpresa e admiração. Por estarem inscritos sob a égide do irracional, os acontecimentos absurdos e impossíveis são mais pertinentes à epopeia, mas podem aparecer também nas tragédias.

Com influência de Todorov (2004), é possível dizer que o maravilhoso carrega consigo um resíduo sobrenatural que só será explicado se se recorrer ao sobrenatural. Em outras palavras, “o maravilhoso é um contrapeso à banalidade e à regularidade do quotidiano” (LE GOFF, 1983, p. 26). Por apresentar um mundo às avessas, uma das funções mais importantes do maravilhoso foi a de se posicionar como um modo de resistência contra a ideologia oficial:

As manifestações do maravilhoso parecem muitas vezes sem ligação com a realidade quotidiana mas revelam-se dentro dela (um elemento que será redescoberto por vezes pelo fantástico romântico ou surrealismo moderno). Se continua a haver o movimento de admiração dos olhos que se arregalam, a pupila dilata-se cada vez menos e este maravilhoso, conservando embora o seu carácter vivido de imprevisibilidade, não parece particularmente extraordinário. (LE GOFF, 1983, p. 28).

Isso abre perspectiva para perceber que a estrutura de narrar do maravilhoso circunscreve-se em torno do insólito, que, como gênero literário, constitui-se essencialmente por uma lógica interna “que está totalmente divorciada da lógica que rege a realidade cotidiana” (MARINHO, 2009, p. 13). Para Bessière (2009, p. 7-9), o maravilhoso é uma atividade sociocultural que não “reflete e anula a desordem do cotidiano” ou seja, “o maravilhoso não problematiza a essência própria da lei que

rege o acontecimento, mas a expõe”. Portanto, essa lógica interna das narrativas faz que esse sobrenatural ou extraordinário pareça ordinário.

Ao serem buscadas na história as primeiras aparições do maravilhoso, percebe-se que na antiguidade greco-latina já havia forte presença da intervenção de seres sobrenaturais nas epopeias e tragédias. Essa multiplicidade de forças por detrás do mundo de objetos e de ações diversas cujo traço fundamental é a aparição, que se presentifica na literatura da Antiguidade Clássica Ocidental por meio dos elementos maravilhosos.

O maravilhoso, por ter origens pré-cristãs e configurar uma herança de diferentes povos, despertou durante longo tempo reações de desconfiança e hostilidade na igreja. O cristianismo travou uma luta contra o paganismo e as superstições populares, o que reprimiu o desenvolvimento das manifestações sobrenaturais e extraordinárias (LE GOFF & SCHMITT, 2006).

Para Marinho (2009), apesar de manifestar-se inicialmente na literatura da Antiguidade Clássica Ocidental, o maravilhoso ganhou complexidade ao longo do tempo e ampliou suas formas de representações por meio da linguagem, conforme se pode notar em *Introdução à Literatura Fantástica*, de Todorov.

Todorov (2004) concebe o maravilhoso como um gênero que sempre se define na relação com os gêneros avizinados: estranho e fantástico. O autor explica que o modo como o insólito é experimentado no interior da narrativa irá definir os três gêneros. Se ficar apenas na hesitação, está diante do fantástico. Já no estranho sempre haverá uma explicação racional para os acontecimentos insólitos. Finalmente, o maravilhoso caracteriza-se pelo sobrenatural ou extraordinário incorporado na realidade sem questionamentos racionalizadores.

Buscando delimitar o campo de atuação do maravilhoso e afastá-lo de outros tipos de narrativas emolduradas pelo insólito que se inscreve no campo dos gêneros vizinhos, Todorov apresenta quatro modalidades de maravilhoso: *hiperbólico*, *exótico*, *instrumental* e *científico*. Na primeira modalidade - *maravilhoso hiperbólico* - narram-se fenômenos que não são sobrenaturais, a não ser por suas dimensões superiores às que são familiares. Como exemplo, o autor cita *As mil e uma noites*, em que Simbad, o Marujo, “afirma ter visto peixes de cem e duzentos côvados de comprimento ou serpentes tão grossas e compridas que não havia uma que não engolisse um elefante. [...] Seja como for, esse sobrenatural não violenta excessivamente a razão” (TODOROV, 2004, p. 60-61). Na segunda modalidade -

maravilhoso exótico - são narrados acontecimentos sobrenaturais sem serem apresentados como tais. Novamente Todorov exemplifica com uma passagem de *As mil e uma noites*, a segunda viagem de Simbad, em que o pássaro eclipsava o sol com seu ronco. Na terceira modalidade - *maravilhoso instrumental* - ocorrem “aperfeiçoamentos técnicos irrealizáveis na época descrita, mas no final das contas perfeitamente possíveis” (TODOROV, 2004, p. 62). Nessa modalidade, o autor apresenta como elemento maravilhoso o tapete voador, a maçã que cura e o tubo que alonga a visão, narrados na “História do Príncipe Ahmed”, também de *As mil e uma noites*. Na quarta e última modalidade - *maravilhoso científico, science-fiction* - o sobrenatural é explicado de uma maneira racional. Entretanto, as leis da ciência contemporânea não reconhecem essa explicação.

Nelly Novaes Coelho (1991, 1998, 2000) também apresenta uma classificação para o *maravilhoso*, dividindo o gênero em cinco modalidades: *metafórico* ou *simbólico*, *satírico*, *científico*, *popular* ou *folclórico* e *fabular*. No primeiro caso, o significado essencial do insólito é apreendido com a percepção do nível metafórico pelo leitor. No segundo, os elementos literários do passado, ou as situações familiares, são ridicularizados para denunciar o erro, sua superação e sua transformação, por meio do humor. No terceiro, os eventos insólitos, inexplicáveis pelo conhecimento racional, acontecem fora do espaço/tempo conhecido. No quarto caso, trata-se do extraordinário ou do sobrenatural presente nos contos, lendas e mitos que exploram a herança folclórica europeia e as origens indígenas ou africanas. No quinto e último, a insolitude se constitui a partir das situações vividas por personagens-animais que podem adquirir um sentido simbólico, satírico ou lúdico.

Marinho (2009) acrescenta também a modalidade de *maravilhoso cibernético*, em que os acontecimentos insólitos são produzidos pela tecnologia digital. Aqui se situam as narrativas maravilhosas produzidas pelo universo virtual que se inscreve no âmbito da Ciberliteratura.

Com base nos apontamentos de Chiampi (1980), a literatura e a crítica literária incorporaram definitivamente o termo “maravilhoso”. Por ser um elemento presente nas narrativas de todas as épocas e culturas, não se trata de um modismo terminológico criado pelos tratados de poética ou história literária para referir-se a “uma estrutura narrativa peculiar, sedimentada na magia em um mundo de ilusões

que recorta a realidade, rearticulando-a de maneira singular” (MARINHO, 2009, p. 29).

1.2.3 Realismo mágico

O termo *realismo mágico* foi criado em 1923 pelo alemão Franz Roh, crítico de arte, para referir-se às obras pós-expressionistas do pintor alemão Karl Haider. Embora o termo tenha nascido no terreno da pintura, em 1926, na *Revista 900*, o italiano Massimo Bontempelli utiliza o termo para reportar-se à produção literária do início do Século XX, que superava o movimento de vanguarda.

A autora brasileira Irlemar Chiampi (1980, p. 21) afirma que a escolha do termo *realismo mágico* manifesta a inquietação elementar de verificar uma nova atitude diante do real que, por seu “modo estranho, complexo, muitas vezes esotérico e lúdico”, acabou sendo reconhecido genericamente com a *magia*. Para Chiampi (1980, p. 20), a crise do realismo foi desencadeada, sobretudo, pela incapacidade – da “compostura do discurso aliada à grandiloquência impressionista do estilo e à escassa imaginação verbal” – de absorver uma realidade mutante e heterogênea.

Para Chiampi (1980 p. 22), Roh e Bontempelli consideravam que “a nova estética refutava a realidade pela realidade e a fantasia pela fantasia; ou seja, propugnava buscar outras dimensões da realidade, mas sem escapar do visível e concreto”. Isso abre perspectiva para o entendimento de que o realismo mágico combina elementos fantásticos e fabulosos com o mundo real, criando um equilíbrio entre a realidade mágica e empírica. Rompe as fronteiras entre o real e o irreal, colocando cada um deles no lugar do outro. Assim, o *realismo mágico* busca

[...] atingir uma significação universal exemplar, não a partir de um processo de generalização e abstração, como fizera o expressionismo de anteguerra, mas pelo reverso: representar as coisas concretas e palpáveis, para tornar visível o mistério que ocultam. (CHIAMPI, 1980, p. 21).

O termo desenvolvido por Roh e Bontempelli exerceu uma grande influência sobre os artistas e cientistas de diferentes continentes na primeira metade do Século XX. Além da obra de Roh ser traduzida para o espanhol ainda na década de 1920, Arturo Uslar Pietri incorporou o termo à crítica literária hispano-americana em 1948 com a publicação de *Letras y Hombres de Venezuela*. Nessa obra, ele dizia que cabe ao narrador adivinhar o mistério que reveste a realidade.

O elemento mágico na literatura, diferentemente do uso tradicional, “reagia contra o realismo/naturalismo do Século XIX e contra ‘novela da terra’, um tipo de regionalismo que imperava nas primeiras décadas do Século XX” (CEIA, s.d.). Nessa perspectiva, Jozef (1986, p. 152) aponta que o realismo mágico, “na procura da essência do mundo americano”, fundamenta-se no preceito surrealista, por abrir caminho para a fantasia. No entanto, esclarece-se que esse gênero, com uma revelação privilegiada, amplia as escalas e categorias da realidade, diferentemente do surrealismo.

Mesmo sendo cravado na década de 1920, o *realismo mágico*, como gênero literário, cresceu durante os anos 40 e se popularizou em 1954 com a apresentação da conferência “Magical Realism in Spanish American Fiction”, por Angel Flores, no Congresso da Modern Languages Association, em Nova York.

Para Chiampi (1980 p. 24), Angel Flores buscou, nesse trabalho, primeiro “reconhecer as raízes históricas da nova corrente ficcional, para então conceituar o realismo mágico do ponto de vista do acontecimento narrativo”. Flores defende o nascimento do realismo mágico em 1935, com a publicação de *A História Universal da Infância*, de Jorge Luis Borges.

Da publicação do estudo de Flores até 1966 houve um cadenciado período de discussão conceitual do realismo mágico, uma vez que somente em 1967 foi publicado um artigo nos *Cadernos Americanos*, intitulado “El realismo mágico de la literatura hispanoamericana”, do crítico mexicano Luis Leal.

Retomando o estudo de Flores, Leal corrige a tendência equivocada do teórico de conceber o nascimento do realismo mágico em 1935. Defende, assim como os críticos atuais, que o realismo mágico iniciou apenas em 1948 com a publicação do livro *Letras y Hombres de Venezuela*, de Uslar Pietri.

Tentando compreender por que Flores apontou que o realismo mágico nasceu em 1935 e não em 1948, com base em Chiampi (1980), percebe-se que, por desconsiderar a distinção entre o fantástico e o realismo mágico, a leitura das obras de Kafka e Proust abriu caminho para esse apontamento equivocado. Isso pode ser confirmado pelas considerações de Flores, que afirma como pertencentes ao realismo mágico todas as obras amalgamadas pelo realismo e fantasia. Essa elasticidade na sua conceituação levou-o a considerar como pertencentes ao realismo mágico as obras dos autores como Bioy-Casares, Silvina Ocampo, Mallea, Julio Cortázar, entre outros.

Refletindo sobre as pesquisas mais recentes no campo do realismo mágico, nota-se que o primeiro capítulo do livro *O Realismo Maravilhoso*, de Irleomar Chiampi (1980), intitulado “O realismo mágico”, tem sido considerado uma referência no estudo do gênero não só no Brasil como também em toda América Latina e Europa. Para a autora,

[o] realismo mágico veio a ser um achado crítico-interpretativo, que cobria, de um golpe, a complexidade temática (que era realista de um outro modo) do novo romance e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para a nova visão (“mágica”) da realidade. (CHIAMPI, 1980, p. 19).

Cabe salientar que, apesar do estudo de Chiampi ser referência no que tange ao realismo mágico, ele precisa ser atualizado, sobretudo com os estudos de William Spindler (1993), Theo L. D’Haen (1995) e Anne Hegerfeldt (2002), a partir da década de 1990, que ampliam a discussão sobre o gênero.

Segundo Spindler (1993), as obras inscritas sob a égide do realismo mágico, além de apresentar características formais e estruturais que as diferenciam das demais obras de outros gêneros que não só têm o insólito como elemento estruturador, mas também compartilham temáticas identificáveis. Essas temáticas nascem das impressões e alucinações que o homem extrai do seu meio, transformando-as em realidade mágica. Retomando os apontamentos de Carpentier sobre a inesgotável fonte temática do realismo mágico na América Latina, o crítico inglês aponta que, por não surgirem de uma imaginação mágica, os temas desabrocham dos prodígios naturais, culturais e históricos.

Embora se tenha fundamentado nas teorias hispano-americanas sobre realismo mágico, Spindler (1993) apresenta definições próprias para o gênero. Afirma que o realismo mágico tem uma definição original e uma atual. Nesta, estilisticamente, as visões natural e sobrenatural, opostas entre si, são apresentadas a partir de mitos e crenças de grupos etnoculturais, de modo que impossibilitam a manifestação dessa contradição. E, naquela, o leitor é induzido a um senso de irrealidade sem transcender os limites do natural; ou seja, a realidade é delineada numa perspectiva incomum. Em suma, percebe-se que estruturalmente nos dois casos o realismo mágico clama pela presença do sobrenatural ou do extraordinário.

Unificando os usos original e atual do *realismo mágico*, Spindler propõe três classificações para o gênero: *realismo mágico metafísico*, *realismo mágico*

antropológico e realismo mágico ontológico. O autor menciona que, no primeiro tipo de realismo mágico, embora os acontecimentos familiares da narrativa adquiram uma dimensão nova e desconhecida, eles, explicitamente, não abrem caminho para o sobrenatural. Entretanto, percebe-se, implicitamente, a presença impessoal de fatos perturbadores, que criam uma atmosfera estranha. Para exemplificar essas assertivas, Spindler menciona as obras *Il Deserto dei Tartari* (1940), de Dino Buzzati, *Tema del Traidor y del Heroe*, *La Secta del Fénix* e *El Sur*, de Jorge Luis Borges. No segundo caso, o narrador geralmente apresenta duas vozes antitéticas que narram os acontecimentos ora de um ponto de vista natural, ora sobrenatural. Essa antítese é solucionada quando relacionada com os mitos e a história cultural. Nas narrativas emolduradas pelo realismo mágico antropológico há uma ligação direta com a cultura popular, que possibilita às personagens terem *consciência mágica* igual ou superior ao racionalismo ocidental. No terceiro tipo, a antítese entre real e mágico é resolvida sem recorrer a qualquer aspecto cultural, ético ou religioso em particular. Os acontecimentos insólitos são tratados de uma maneira bem realista, mesmo não apresentando uma explicação para o sobrenatural, até mesmo porque o texto não tem pretensão de convencer o leitor, e os fatos não entram em contradição com a razão. Em outras palavras, no realismo mágico ontológico, apesar de contrariarem as leis da realidade epidérmica, os fatos inexplicáveis são narrados de maneira bem realista. Spindler aponta como bons exemplos de realismo mágico ontológico *Axolotes* (1956) e *Carta a uma senhorita em Paris* (1951), de Julio Cortázar.

Theo L. D'Haen (1995, p. 192) afirma que o realismo mágico constitui-se por traços como “autorreflexividade, metaficção, ecletismo, redundância, multiplicidade, descontinuidade, intertextualidade, paródia, a dissolução da personagem e da instância narrativa, o apagamento de fronteiras e a desestabilização do leitor”.¹³ O autor refere ainda que esse gênero tem um caráter contraideológico, por combater o discurso dominante, que só aceita uma verdade. Esse gênero duplica ou subverte os valores instituídos, de modo a criar um mundo alternativo que corrige os erros dos quais depende a realidade empírica. Assim, para D'Haen (1995, p. 195), “o realismo

¹³ Texto original: “*self-reflexiveness, metafiction, eclecticism, redundancy, multiplicity, discontinuity, intertextuality, parody, the dissolution of character and narrative instance, the erasure of boundaries, and the destabilization of the reader*”.

mágico [...] se revela como *estratégia* para invadir e assumir o(s) discurso(s) dominante(s)".¹⁴

Anne Hegerfeldt (2002), uma das referências mais recentes sobre o tema, trabalha com a desconstrução da ideia de que o realismo mágico limite-se à América Latina. Embora reconheça que o gênero seja uma expressão latino-americana autêntica, a autora destaca que é impossível fazer a territorialização do imaginário. Para validar esse apontamento, a estudiosa menciona a presença do *realismo mágico* na literatura de diversas partes do mundo. Apesar de Hegerfeldt refutar a origem territorial do realismo mágico, ela retoma a visão de seus predecessores, ao reconhecer que o texto inscrito sob esse gênero não causa hesitação, que o insólito se manifesta sem se chocar com a realidade empírica; ou seja, os acontecimentos insólitos, apesar de violarem os padrões da realidade epidérmica, são naturalizados.

Em suma, não se pode deixar de dizer que o realismo mágico se manifesta não só no plano temático, mas também por meio da palavra. Por se diferenciar do surrealismo, do fantástico e do estranho, a linguagem torna-se um fator decisivo na construção do realismo mágico. A presença de figuras retóricas, sobretudo hipérboles, metáforas e imagens expressivas, faz que a linguagem do realismo mágico aproxime-se, de um certo modo, da linguagem barroca.

1.2.4 Realismo maravilhoso

O gênero *realismo maravilhoso* surge como desdobramento do maravilhoso, que no Século XX se apresenta de maneira insuficiente na definição das narrativas não realistas emolduradas pelo insólito na América Latina. Embora o termo seja associado “amiúde ao *realismo mágico* pela crítica hispano-americana” (CHIAMPI, 1980, p. 32), acredita-se que haja diferença entre ambos, sobretudo pelo fato de o *realismo mágico* ter sido tomado das artes plásticas, e o realismo maravilhoso situar a discussão exclusivamente na investigação literária. Por isso, Chiampi (1980, p. 43) afirma que acoplar o realismo mágico no campo literário “implicaria ora uma teorização de ordem fenomenológica (a ‘atitude do narrador’), ora de ordem conteudística (a magia como tema)”. Já o realismo maravilhoso apresenta

¹⁴ Texto original: “*Magic realism thus reveals itself as a ruse to invade and take over dominant discourse(s)*”.

“vantagens de ordem lexical, poética e histórica para significar a nova modalidade da narrativa realista hispano-americana” (CHIAMPI, 1980, p. 48).

O termo *realismo maravilhoso* foi cunhado, em 1949, pelo escritor e historiador cultural cubano Alejo Carpentier, no prefácio de seu livro *El Reino de Este Mundo*,¹⁵ que narra sua visita ao Haiti. Esse autor, diferentemente de Todorov (2004), que define o maravilhoso relacionando-o com o fantástico, centra sua discussão em um maravilhoso encontrado na realidade das Américas. Acompanhe-se o que Carpentier (1987, p. 141-142) diz:

A cada passo encontrava o real maravilhoso. Mas pensava, além disso, que essa presença e vigência do real maravilhoso não era privilégio exclusivo do Haiti, mas sim patrimônio da América inteira, onde ainda não se chegou a estabelecer, por exemplo, um inventário de cosmogonias. [...] a América está longe de ter esgotado seu caudal de mitologias. Mas que é a história da América inteira senão uma crônica do real maravilhoso?

De acordo com Chiampi (1980, p. 32), Carpentier consegue unir “elementos díspares, procedentes de culturas heterogêneas, para configurar uma nova realidade histórica, que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental”.

No prefácio, Carpentier (1985) apresenta um projeto de leitura para o gênero realismo maravilhoso na literatura hispano-americana, fundado, ao mesmo tempo, pela razão e pela fé, estando a leitura presa às sensações sentidas ao se contemplar a manifestação insólita. Assim,

começa a sê-lo, de maneira inequívoca, quando surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de um destaque incomum ou singularmente favorecedor das inadvertidas riquezas da realidade, percebidas com particular intensidade, ou de uma ampliação escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade, em virtude de uma exaltação do espírito. (CARPENTIER, 1985, p. 18).

A manifestação do realismo maravilhoso, de acordo com os apontamentos de Carpentier e Chiampi, é designada por verbos que podem ser divididos em dois grupos. De um lado, os verbos *alterar* e *modificar* denotam a inclusão do extraordinário ou sobrenatural na realidade epidérmica; do outro, *revelar*, *iluminar* e

¹⁵ Neste estudo trabalha-se com uma edição brasileira de 1985, traduzida com o título de *O Reino Deste Mundo*.

perceber garantem, por meio da verossimilhança interna, que a realidade deformada pelo realismo maravilhoso seja considerada mimética.

Chiampi, desenvolvendo os apontamentos de seu precursor Carpentier, afirma que a irrupção do insólito não anula o natural, uma vez que a percepção do real é ponto de referência para a percepção do realismo maravilhoso. Assim como o maravilhoso, o realismo maravilhoso baseia-se na representação não contraditória do real, regida pelas leis empíricas, e do extraordinário ou sobrenatural, regido pelas leis metaempíricas. Embora os efeitos ópticos gerados pelos acontecimentos insólitos possibilitem a percepção de “um grau exagerado ou inabitual do humano” (CHIAMPI, 1980, p. 48) ou de uma esfera não humana e não natural, eles são incorporados ao natural sem que haja hesitação, como acontece no fantástico, ou sem que haja explicação racional, como acontece no estranho.

Nesse sentido, pode-se afirmar que no realismo maravilhoso “o efeito de encantamento do leitor é provocado pela percepção da contiguidade entre as esferas do real e do irreal – pela revelação de uma causalidade onipresente, por mais velada e difusa que esteja” (CHIAMPI, 1980, p. 61). Essa junção harmônica de elementos antitéticos desnaturaliza o real e naturaliza o sobrenatural ou extraordinário.

Tendo em vista tais apontamentos, percebe-se que o *realismo maravilhoso* se sustenta na relação conjuntiva de isotopias naturais e não naturais. As não naturais adquirem duas acepções – uma sobrenatural e outra extraordinária (CHIAMPI, 1980). Como a primeira é produzida por seres sobrenaturais, difere totalmente do que é humano; já na segunda, os acontecimentos apenas se afastam do que é considerado normal ou natural.

No intuito de compreender melhor como o real e o extraordinário/sobrenatural, sem antagonizar as duas lógicas, garantem por meio das relações linguísticas uma representação verossímil dos fatos narrados, com base nas palavras de Chiampi, discutem-se as relações pragmáticas e semânticas do realismo maravilhoso. Se a pragmática “é o estudo do uso linguístico” (LEVINSON, 2007 [1983], p. 6), logo, analisar as relações pragmáticas do realismo maravilhoso pressupõe verificar os princípios que governam a utilização da linguagem nesse gênero literário. Necessariamente eles devem estar vinculados à enunciação e recepção do signo, “como atos que situam o enunciado (este exclusivamente verbal) numa situação que

inclui elementos não verbais” (CHIAMPI, 1980, p. 52): o enunciador, o intérprete e o contexto no qual essa articulação tem lugar.

O estudo da estrutura da linguagem e seu uso no realismo maravilhoso garantem que a problematização da racionalidade e o efeito de encantamento discursivo, instaurado pelos signos insólitos, sejam interpretados por meio das leis que regem o funcionamento desse gênero.

Para compreender os fatos linguísticos que regem o funcionamento do realismo maravilhoso é necessário levar em conta que ele

desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como um efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em óptica racional, deixa de ser o “outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (n)a realidade. (CHIAMPI, 1980, p. 59).

Nessa perspectiva, sem instaurar o paradoxo, os signos insólitos do realismo maravilhoso, ao problematizarem os códigos sociocognitivos, conseguem neutralizar a censura dos modelos culturais institucionalizados e contestar a disjunção entre o real e o irreal por meio de uma relação metonímica criada a partir da causalidade dos dados da *diegese*.

Retomando as discussões sobre a pragmática, destaca-se a enunciação como um fato linguístico que deve ser analisado em um texto. No realismo maravilhoso, ela consegue produzir enunciados que, além de problematizarem a perspectiva narrativa realista, criticam o próprio ato de contar, por meio do processo de desmascaramento do narrador que desencadeia um processo de encantamento no leitor.

Esse novo realismo, fundado na relação do enunciador e do intérprete com o signo, constitui-se na relação do narrador com o narratário, como foco narrativo ou como voz. Assim, percebe-se que analisar a enunciação pressupõe responder às seguintes perguntas: *quem vê?* e *quem fala?*. Chiampi (1980, p. 72) afirma que “a função do narrador constitui a sua *performance* como voz, através do questionamento da sua *performance* como foco”.

Em suma, pensar nas relações pragmáticas de uma narrativa inscrita sob a égide do realismo maravilhoso pressupõe verificar como a instância narracional consegue instalar o questionamento na linguagem e como a enunciação, mesmo

produzindo enunciados opostos, concebe uma realidade não disjuntiva. Embora o questionamento da enunciação se faça presente em todo texto realista maravilhoso, deve-se ter claro que nem todas narrativas literárias que problematizem a enunciação são pertencentes a esse gênero.

Já as relações semânticas possibilitam caracterizar o realismo maravilhoso a partir do diálogo estabelecido entre o signo e uma convenção cultural que determina o que é real e irreal (CHIAMPI, 1980). Isso abre uma perspectiva de compreensão do insólito orientada do texto para o contexto. Assim, por resgatar o universo significativo do gênero, a qualificação de um texto como realista maravilhoso pressupõe uma operação semântica arquitetada na relação do signo narrativo e as convenções culturais que, por natureza, são semiotizadas.

Ao levar em conta a questão da unidade cultural como meio para compreensão das relações semânticas do insólito no texto emoldurado pelo realismo maravilhoso, segundo Chiampi, faz-se necessário adotar um método translinguístico que possibilite estudar o signo em sua totalidade concreta. Isso pressupõe que o realismo maravilhoso se constitua como um sistema de signos que foi organizado para uma troca dialógica. Nesse sentido, refere Chiampi (1980, p. 91):

Toda a reflexão objetiva sobre a narrativa realista maravilhosa deve começar, ao nível de sua semântica, por reconhecer o discurso prévio que lhe dá assentamento, situando-o no âmbito das preocupações semióticas sobre a questão do referente.

Tendo em vista que esse gênero estabelece a noção de referente não contraditório, nota-se que o autoquestionamento da enunciação e a busca de contiguidade entre o real e sobrenatural são construções discursivas que conseguem “configurar uma imagem do mundo livre de contradições e antagonismos” (CHIAMPI, 1980, p. 89).

1.2.5 Estranho

A discussão sobre o *estranho* se inicia em 1919¹⁶ com a publicação do texto *Das Unheimliche*, de Freud. Nesse texto, ele apresenta o estranho como um fenômeno caracterizado pelo sentir não só como “acontece realmente em nossas vidas” (FREUD, 1996, p. 264), mas também no campo estético e literário.

Nos apontamentos sobre o estranho, Freud (1996; 2010) reflete, sobretudo, os vetores etimológico-linguístico e o ficcional literário: este se articula ao ambiente filosófico e estético marcado pela premissa temporal; aquele remete à estrutura da linguagem construída pelo inconsciente.

Ainda no texto *Das Unheimliche*, Freud (2010, p. 329)¹⁷ aponta que o estranho “relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror”, além de poder referir ao angustiante. Assim, ele define o estranho como “aquela categoria do assustador que remete ao conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1996, p. 238). E complementa:

A palavra alemã *unheimlich* é evidentemente o oposto de *heimlich*, *heimisch*, *vertaut* [doméstico, autóctone, familiar], sendo natural concluir que algo é assustador justamente por não ser conhecido e familiar. Claro que não é reversível. Pode-se apenas dizer que algo novo torna-se facilmente assustador e inquietante; algumas coisas novas são assustadoras, certamente não todas. Algo tem de ser acrescentado ao novo e não familiar, a fim de torná-lo inquietante.

Tudo somado, Jentsch limitou-se a esse vínculo do inquietante com o novo, o não familiar. Para ele, a condição essencial para que surja o sentimento do inquietante é a incerteza intelectual. O inquietante seria sempre algo em que nos achamos desarvorados, por assim dizer. Quando melhor a pessoa se orienta em seu ambiente, mais dificilmente terá a impressão de algo inquietante nas coisas e eventos dele. (FREUD, 2010, p. 331-332)

O autor, entretanto, evidencia que o termo *assustador* é polissêmico, por isso faz com que sua definição não seja precisa para o estranho e conclui apontando para a necessidade de apresentar elementos que tornem a definição completa. Buscando a completude para a definição, Freud (2010) passa à análise etimológica e linguística dessa nuance particular do assustador. Essa análise remete à ambiguidade que sitia os adjetivos *heimlich* e *unheimlich*, que, “por um lado, remetem ao que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém

¹⁶ Nesta pesquisa, utilizaram-se as edições brasileiras de 1996 (publicada pela Editora Imago) e de 2010 (publicada pela Companhia das Letras).

¹⁷ Embora nessa edição brasileira o termo *Unheimliche* seja traduzido como “inquietante”, nesta pesquisa optou-se pela tradução do termo como “estranho”.

fora da vista” (FREUD, 1996, p. 243). O termo *heimlich* entre suas várias nuances de significado ostenta uma ambivalência a “qual coincide com seu oposto, *unheimlich*” (FREUD, 2010, p. 337). Assim, o autor conclui que a palavra *heimlich* não é unívoca,

mas pertence a dois grupos de ideias que, não sendo opostos, são alheios um ao outro: o do que é familiar, aconchegado, e do que é escondido, mantido oculto. *Unheimlich* seria normalmente usado com antônimo do primeiro significado, não do segundo. Sanders nada nos diz sobre uma possível relação genética entre os dois significados. Nossa atenção é atraída, de um lado, por uma observação de Schelling, que traz algo inteiramente novo, para nós inesperado. *Unheimlich* seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu. (FREUD, 2010, p. 338).

Nessa perspectiva, é possível afirmar que o significado da palavra *heimlich* é construído pelo viés da ambiguidade, de modo a coincidir com *unheimlich*. *Unheimlich*, que nesta tese é considerada como estranho, pode ser de algum modo uma espécie de *heimlich*.

Avançando esta discussão para o campo dos gêneros literários, Nogueira (2007) afirma que, por ter como característica básica a busca por uma explicação empírica para o insólito, esse gênero pode ser demarcado a partir da revolução intelectual que se iniciou com o Iluminismo no Século XVIII.

Buscando definições mais precisas para o gênero, nota-se que as narrativas cujos fenômenos insólitos são coerentes com o estranho são concebidas como aquelas em que leitor e/ou a personagem encontraram uma explicação racional para os acontecimentos compreendidos como extraordinários ou sobrenaturais:

Nas obras que pertencem a este gênero, relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que nos textos fantásticos nos tornam familiar. (TODOROV, 2004, p. 53).

Desse modo, a hesitação presente em todos os textos fantásticos também se presentifica no estranho, embora ela não permaneça até o término da narrativa, como acontece no fantástico, porque se resolve por meio de uma explicação racional. Isso acontece porque o insólito no estranho realiza apenas uma das condições do fantástico. O medo, de acordo com Todorov (2004), é descrito como uma reação ligada somente aos sentimentos das personagens e não como um

acontecimento material que desafie a razão. Por isso, Todorov apresenta duas origens para esse gênero. Em primeiro lugar estariam, por exemplo, as coincidências do conto “A queda da casa de Usher”, de Edgar Allan Poe, em que há uma suposta ressurreição explicada por uma crise de catalepsia. A segunda relaciona-se “às experiências dos limites”, em que os temas evocados trazem o sentimento de estranheza, por estarem relacionados a tabus mais ou menos antigos.

Nos textos literários inscritos sob a égide do gênero estranho, o autor, por meio de estratégias textuais, apresenta pistas de que há uma explicação racional e inevitável para os eventos insólitos. Assim, o leitor elimina “a indecisão existente entre a aceitação ou a recusa do acontecimento sobrenatural antes que se atingisse o fim da narração” (NOGUEIRA, 2007, p. 66).

A narrativa do estranho, a princípio, retrata um mundo inteiramente arbitrário, alucinado e impossível, cujos fenômenos representados não permitem qualquer dúvida quanto à sua índole metaempírica. Portanto, remete “a um mundo real, com personagens caracterizadas semelhantes às pessoas de carne e osso, onde os fatos insólitos imergem” (SANTOS, 2007, p. 110) e são, posteriormente, desmantelados com uma explicação racional.

Em síntese, Todorov (2004) afirma que os fenômenos insólitos de uma narrativa afeita ao gênero estranho fazem o leitor hesitar até o momento em que se encontra uma explicação empírica, demonstrando que eles não contradizem as leis da natureza. Essa explicação dependerá do posicionamento do leitor, assim como acontece no fantástico. Caso o leitor decida que as leis da realidade permaneçam intactas de modo a oferecer subsídios para a explicação dos fenômenos descritos, a obra se inscreve no âmbito do estranho.

1.3 Fantástico modal

Anteriormente, discutiu-se o insólito como elemento que emoldura os gêneros *fantástico*, *maravilhoso*, *realismo mágico*, *realismo maravilhoso* e *estranho*. Nessa discussão, evidenciou-se que a teoria de gêneros busca determinar as regras e princípios que possibilitam reunir um conjunto de obras com características comuns. Tendo em vista a dificuldade dos críticos em “chegar a um consenso, baseado em definições rigorosas e delimitações precisas” (STALLONI, 2001, p. 16), neste

momento, busca-se debater o insólito como elemento constitutivo do fantástico como modo discursivo, por ele se constituir a partir de uma espécie de arqui-gênero/macrogênero que aqui será denominado fantástico modal. Essa discussão se sustenta, sobretudo, nos estudos de Bessière (2009), Furtado (s.d.; 1980), Prada Oropeza (2006), Roas (2001; 2011; 2012), dentre outros.

Ceserani (2006), tentando definir o fantástico, apresenta aspectos obscuros e problemáticos da teoria de alguns críticos que se debruçaram sobre a noção de gênero. Revisitando os apontamentos teóricos de Todorov, ele reconhece as contribuições desse crítico, para depois destacar que em sua teoria há “uma tendência a quase não dar espaço real, textual, ao elemento que era intermediário do fantástico, e a reduzi-la a um momento quase virtual” (CESERANI, 2006, p. 55), pelo fato de a linha distintiva todoroviana propor que o fantástico dure apenas o tempo da leitura. Além disso, as categorias postas em cena por Todorov apresentam certo desequilíbrio, na medida em que nem todas são claramente definidas e baseadas nos mesmos princípios lógicos capazes “de resumir as características estruturais de uma série de textos” (p. 56).

Tendo em vista a limitação da teoria dos gêneros e a dificuldade de enquadrar o texto-*cópus* desta pesquisa em um gênero específico, nesta tese, adota-se como perspectiva teórica o fantástico como modo discursivo, uma vez que esta abordagem amplia as possibilidades de análise de um texto emoldurado pelo insólito. Ao exercer perfeitamente o trabalho da linguagem, o discurso fantástico cultiva, fabrica e evoca uma reconstrução do real ou nova realidade (BESSIÈRE, 2009).

Segundo Jozef (2006, p. 166), “a literatura contemporânea revolucionou os esquemas tradicionais da representação”, ao instituir um discurso cujo modo de funcionamento semiótico transgride as leis da realidade epidérmica e abre espaço para a desrealização do real. Assim, poder-se-ia dizer que a literatura, em especial o fantástico modal, é o lugar da transfiguração, posto que o sentido ali construído põe em crise o conceito de normal ou natural. Nessa perspectiva, o discurso do fantástico modal se constitui a partir de signos cuja função semiótica é a de interrogar-se acerca dos modos e rupturas da ordem natural e social (ARÁN, 1999).

Consciente da limitação dos gêneros, o autor português Furtado (s.d., p. 1) apresenta o fantástico modal como um caminho mais englobante para análise de textos insólitos. Ele classifica como fantástico modal os textos cujas categorias

“envolvem um elevado grau de generalidade e abstração [e] cuja vigência se tem mantido praticamente inalterada através dos tempos a despeito das contingências e mutações inerentes ao evoluir dos sistemas sociais e culturais”. Para Bessière (2009), os textos inscritos no fantástico modal, ao colocarem em ação fatos contraditórios unidos por uma coerência e uma complementariedade própria, instauram a incerteza ao exame intelectual.

A arquitetura textual do fantástico modal permite a irrupção do inominável que transgride as leis racionais; isto é, o impossível de dizer tomaria forma. Segundo Bozzetto (2001), a trilha léxica do texto fantástico explora um conjunto de procedimentos que impossibilita o leitor de atribuir-lhe um sentido satisfatório. Isso acontece pelo fato de a busca de significação para o texto desencadear ambiguidades, incongruências e fissuras na arquitetura dos enunciados ou entre os enunciados e sua instância enunciativa.

De acordo com Jozef (2006, p. 181), o fantástico modal, ao se afastar da realidade empírica, cria “um mundo mágico e simbólico, metáfora do mundo real”. Essa metáfora, por sua vez, torna-se contraideológica, por denunciar os ditames da ideologia que modifica e inibe a essência do ser humano.

Avançando a discussão, não se pode esquecer de que a linguagem é a responsável pela criação da realidade fantástica em um texto literário. Ao criar a conexão com outros níveis de realidade, a linguagem insólita do fantástico modal delineia um discurso aberto cravado pela ambiguidade e pela pluralidade de significados. Essa linguagem polissêmica, por sua vez, desencadeia a ambiguidade do signo linguístico, que guia a uma nova realidade construída a partir da fusão real/irreal. Assim, “a literatura fantástica se configura, na medida em que, como criação verbal, ela se centraliza na temática do ser do signo” (JOZEF, 2006, p. 210).

Furtado (s.d.) afirma que o fantástico modal, uma espécie daquilo que Genette denomina como um arquigênero (por abarcar os gêneros fantástico, maravilhoso, realismo mágico, realismo maravilhoso e estranho), “procura levar em conta as combinações de elementos discursivos já realizados na prática, assim como determinar *ante rem* as susceptíveis de realização futura” (p. 1). Assim, o modo fantástico abrange todos os textos literários que se recusam a fazer uma representação mimética da realidade empírica. Nessa perspectiva, as narrativas literárias seriam subdivididas em dois grandes grupos: narrativas icásticas e narrativas fantásticas modais.

O fantástico modal não só recobre as narrativas emolduradas por fenômenos sobrenaturais como também as circunscreve no âmbito da extraordinariedade. Todas elas são insólitas, por partilharem “um traço comum: o de se manterem inexplicáveis na época de produção do texto devido à insuficiência de meios de percepção, ao desconhecimento dos seus princípios ordenadores ou a não terem, afinal, existência objectiva” (FURTADO, s.d., p. 2).

Com apoio nas palavras de Furtado (s.d.), é possível intuir que o fantástico modal apresenta vantagens operativas. Sua análise possibilita comprovar que a construção do insólito é uma operação linguística que controla a construção da significação, ou seja, a transgressão do código linguístico. Nas palavras de Jozef (2006), desmonta a realidade construída pela linguagem comum, para mostrar a verdadeira realidade que a lógica convencional e a ideologia ocultaram e mutilaram. Além disso, a adoção dessa posição teórica possibilita analisar uma vasta gama de figuras e situações incognoscíveis que estabelecem uma estreita relação com os fatores sociais e culturais.

Nessa perspectiva, pode-se afirmar que pensar no fantástico modal pressupõe analisar uma linguagem que consegue alterar a ordem da realidade epidérmica, de modo a captar a essência do sentido absoluto das coisas.

O fantástico [modal] é um discurso que coloca em discussão a lógica da realidade compreendida como real, acusando as contradições do mundo contemporâneo. Desde Saussure sabemos que a linguagem pertence à ordem do simbólico (isto é, mundo da cultura e da civilização), e dentro dela efetua-se um sistema que contraria as próprias regras do simbólico: a do imaginário. Na literatura fantástica não se trata de crer no real para reconhecer o imaginário, mas tomar por imaginário que recusamos assumir. No fantástico, o inconsciente vem à tona (daí a importância do não dito). Uma das propostas mais válidas de Freud é a de que todo texto tem lacunas e são precisamente esses vazios onde se devem ler as significações ausentes. (JOZEF, 2006, p. 215-216).

Em outras palavras, o fantástico, como modo discursivo, desencadeia uma tensão entre o eixo paradigmático e sintagmático na busca de explicação para os vazios da enunciação, que acaba “criando outros, na presença de uma ausência” (JOZEF, 2006, p. 216).

Essa tensão desencadeada entre o eixo paradigmático e sintagmático consegue romper com a representação do lugar-comum, reorganizando as relações entre o significado e o significante. Desse modo, a trama textual consegue, por meio de hesitações, colocar em xeque o conceito de verossímil.

O fantástico modal, ao mesmo tempo em que rompe com o conceito de verossimilhança externa por distanciar-se das leis que regem a realidade epidérmica, cria um modelo de verossimilhança interna que “resulta da quebra de uma norma racional, manipula dados contraditórios, porém reunidos segundo uma coerência e complementariedade próprias” (JOZEF, 2006, p. 217-218). Então, o discurso, como um sistema de signo, ao distanciar-se da representação icástica do mundo, constrói uma estrutura lógica e interna que problematiza o real estabelecido ideologicamente.

Em síntese, os enunciados do fantástico modal são compostos pela interação e harmonia das unidades e as leis que regem a língua. Eles são produzidos a partir de escolhas virtuais no eixo paradigmático e sintagmático; ou seja, para se construir o signo insólito, o autor faz escolhas no campo morfológico e as relaciona com outras unidades em uma linha horizontal, denominada eixo sintagmático. No entanto, cabe salientar que as regras semânticas desse discurso, ao contrário dos discursos realistas, rompem com as construções do mundo extralinguístico.

Nessa perspectiva, o fantástico está organizado e orientado em função da recepção do texto. Isto posto, é possível perceber que a tensão ou confronto entre a ordem natural e não natural inexistente literalmente fora da textualidade, fora do discurso narrativo de cada texto ou da interação que esse discurso instaura em relação com a atividade participativa e interpretativa do leitor.

2 CONTRIBUIÇÕES DA TEORIA DA ICONICIDADE VERBAL PARA INTERPRETAÇÃO DO SIGNO INSÓLITO

O presente capítulo tem como propósito apontar a Teoria da Iconicidade Verbal como caminho desta pesquisa, tanto por revelar-se produtiva para a análise – cujo objeto de estudo é o signo tomado como uma imagem (visual na escrita, ou sonora na fala). Nessa perspectiva, pareceu apropriado utilizar a Teoria da Iconicidade Verbal para compreender a arquitetura textual dos fenômenos insólitos no romance *Sombras de Reis Barbudos*, de José J. Veiga.

No primeiro momento busca-se conceituar a Teoria da Iconicidade Verbal que concebe o texto escrito como objeto visual, materializado a partir da seleção e combinação de unidades léxicas. Por fim, dedica-se à interpretação dos signos insólitos, ressaltando que estão disponíveis à semiose ilimitada. No entanto, os limites vão sendo construídos a partir da atualização dos signos no texto que, por sua vez, são enquadrados em contextos sócio-históricos, os quais determinam as possibilidades de inferir significações na construção desta leitura. Como o objeto de estudo desta tese é a produção do insólito por meio de trilhas léxicas, vê-se o que diz Pires sobre iconicidade como boa justificativa para essa escolha teórica. Segundo Pires (2014), “definir o conceito de iconicidade implica, assim, uma interrogação sobre o imaginário, o mistério, o enigma e o invisível”.

2.1 A Teoria da Iconicidade Verbal

A Teoria da Iconicidade Verbal – TIV – parte da Semiótica de extração peirceana e, nesta tese, é eleita como o caminho para a análise da iconicidade lexical dos fenômenos insólitos. Essa teoria começou a ser edificada pela professora Darcilia Simões, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), em sua tese de doutoramento, intitulada *O livro-sem-legenda e a redação*, defendida no programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, 1988-1994).

Simões (2009, p. 68) delineou a TIV com o intuito “de criar-se uma base teórica, que observasse o signo¹⁸ em sua materialidade (sonora ou visual)” de modo a desenvolver uma proposta metodológica para o ensino de língua materna na perspectiva imagética e diagramática; ou seja, sua proposta visa aperfeiçoar os processos de leitura e produção textual por meio da iconicidade desencadeada pela estrutura léxica do texto. Em outras palavras, essa teoria permite investigar minuciosamente a estrutura sígnica de um texto em busca do sentido construído na trama textual. Isso só é possível porque a perspectiva de análise parte da interação entre o texto e o intérprete.

Assim, essa teoria se fundamenta na relação entre o signo e o objeto (ícone, índice e símbolo) e tem “como objetivo maior subsidiar o entendimento da semiose textual e das consequências semióticas derivadas da interação entre sujeito e texto sob as interferências do contexto de produção da interlocução” (SIMÕES, 2009, p. 60). Desse modo, a estudiosa concebe que os sentidos de um texto são construídos no tecido social.

Buscando esclarecer, nesta pesquisa, o que se entende pela relação do signo com seu objeto, o ícone é definido como um signo que se assemelha ao seu objeto porque sua qualidade ou característica pertence ao próprio signo de modo a confirmar essa semelhança (SANTAELLA, 2000). Isto é, o ícone, além de representar formas e sentimentos, tem um alto poder de sugestão por ter agregado a si hipotéticas relações de similaridade. O índice é um signo que, por uma conexão dinâmica com o objeto, estabelece uma relação de causalidade, temporalidade e espacialidade. Enquanto o símbolo é um signo cuja relação com o objeto é arbitrária por depender das convenções sociais, sua virtude “está na generalidade da lei, regra, hábito ou convenção de que ele é portador e a [sua] função como signo dependerá precisamente dessa lei ou regra que determinará seu interpretante” (SANTAELLA, 2000, p. 132)

Simões (2009, p. 59) defende, na TIV, que, por seu caráter icônico, as unidades léxicas fazem emergir na mente do intérprete “valores de natureza semiótica e semântica”. Esta estuda as significações concretizadas em um sistema linguístico em uso; aquela explora o “processo de produção de sentido a partir da

¹⁸ Nesta pesquisa, utiliza-se o conceito de signo como algo que denota um objeto perceptível ou simplesmente imaginável (SANTAELLA, 2000; SIMÕES, 2009).

análise das funções-valores que os signos eleitos pelo produtor do texto adquirem na trama textual” (SIMÕES, 2009, p. 59). Há, portanto, uma relação estreita entre o léxico utilizado na tessitura textual e os processos de semioses geradas pelo texto.

A função lexicológico-semiótica faz das *palavras* (signos atualizados em contextos frasais) *signos evocadores de imagens*, impregna-se de conceitos (emergentes da cultura em que se inserem) por meio dos quais o redator tenta estimular a imaginação do leitor. A mente interpretadora se tornará tanto mais capaz de produzir imagens – sob o estímulo do texto – quanto mais icônico ou indiciais forem os signos com que é tecido o texto, pois a *semiose* é um processo de produção de significados. O *sentido* é a resultante da interpretação de um significado emergente da estrutura textual e contextual de que participa, e o leitor (ou intérprete) procura desvelar um sentido que estabeleça a comunicação entre ele (leitor, coautor) e o autor primeiro do texto. (SIMÕES, 2009, p. 59-60).

A TIV concebe a compreensão textual como “uma negociação entre imagens mentais construídas por um enunciador e reconstruídas por um coenunciador” (SIMÕES, 2009, p. 75). Por meio do código linguístico, essa negociação reflete mundos particulares dos interlocutores envolvidos no processo de interação. Desencadeia-se daí a plasticidade textual, que é referência de iconicidade, que pode conduzir o intérprete à compreensão da mensagem inscrita na trama textual tanto no nível abstrato como no nível concreto. Este se refere à iconicidade diagramática que é construída no eixo paradigmático e sintagmático, enquanto aquele concerne à modalidade imagética e metafórica que é abstrato pelo fato de a percepção do plano icônico-indicial da imagem e do icônico-simbólico da metáfora consistir em operações subjetivas.

Diante desses apontamentos, percebe-se que a Teoria da Iconicidade Verbal se edifica a partir das seguintes proposições:

1. O signo verbal é uma imagem (sonora ou visual);
2. A seleção e a combinação produzem a iconicidade textual no nível diagramático;
3. O projeto comunicativo funda-se na verossimilhança e visa a eficácia textual;
4. O texto deve também ser analisado em seus atributos plásticos;
5. A eficiência do projeto de dizer é a comunicação de uma mensagem verdadeira ou falaciosa;
6. Há íntima relação entre a iconicidade da imagem textual e a cognição e
7. As imagens textuais ativam imagens mentais (espaços cognitivos) que deflagram raciocínios. (SIMÕES, 2009, p. 74-75).

Avançando a discussão, Simões (2009) aponta que, além do plano da estrutura gramatical, a Teoria da Iconicidade Verbal permite analisar a trama textual

a partir da seleção vocabular praticada pelo autor que iconicamente faz emergir as matrizes interpretativas do texto – neste particular, a TIV se encontra com a perspectiva de Halliday ([1985] 2004). É possível observar que a autora reconhece a existência de uma estreita relação entre a seleção vocabular, a produção de iconicidade e a arquitetural textual:

Reconhecendo que a leitura de textos procede de uma negociação entre imagens mentais construídas por um enunciador e reconstruídas por um coenunciador (leitor ou intérprete), que tais imagens são traduzidas em signos verbais e não-verbais combinados na folha de papel (no caso do texto escrito) e que tanto a enunciação quanto a coenunciação refletem mundos particulares mediados (no caso) pelo código verbal, entendemos que a plasticidade textual é referência de iconicidade e pode funcionar como a base para a condução do intérprete à mensagem básica inscrita no texto. (SIMÕES & DUTRA, 2004b, p. 38).

Esses apontamentos justificam a eleição, nesta pesquisa, da Teoria da Iconicidade Verbal, como construto teórico, e da Linguística de Córpus – LC -, como caminho metodológico. A primeira permitirá averiguar no romance-córpus como as escolhas incongruentes realizadas por José J. Veiga arquitetam um texto que iconicamente é marcado por fenômenos insólitos. Já a segunda possibilitará verificar como a frequência lexical pode ser um elemento revelador da iconicidade textual e sinalizador do insólito; ao passo que os colocados das palavras-nódulos revelam a incongruência lexical em um texto em que o insólito se manifesta de modo essencial.

Simões (2009) ainda apresenta tipos ou níveis de iconicidade que auxiliam na aplicação da TIV: (1) diagramática – relativa ao plano visual ou sonoro e à sua organização em sintagmas; (2) lexical – refere-se à eleição, recorrência e coocorrência lexical que é responsável pela ativação de imagens mentais; (3) isotópica – demarca os blocos semânticos construídos pelas escolhas lexicais que indicam o itinerário de leitura para o texto; (4) alta ou baixa iconicidade – ocorre em função das escolhas lexicais feitas que podem levar o texto a (não) cumprir seu propósito comunicativo; (5) eleição de signos orientadores e desorientadores – configura a presença de signos que (não) pode conduzir o intérprete pela superfície textual.

2.1.1 Iconicidade diagramática

A iconicidade diagramática, segundo Simões, é projetada no texto a partir do plano visual (na escrita) e sonoro (na fala) e da organização dos sintagmas. Ela produz imagens acopladas ao projeto de raciocínio traçado pelo autor do texto:

Pode ser dedutiva ou indutiva. Esta vai reunindo um a um os signos de que se constitui o texto de modo a compor o seu significado global; enquanto aquela parte do todo do texto e tenta decompô-lo em partes menores que possam referendar a ideia global que lhe fora atribuída. (SIMÕES, 2009, p. 83).

Essas estratégias da cognição, apoiadas nas marcas formais presentes na arquitetura textual, facilitam a produção de sentido de um texto oral ou escrito. Em um texto oral, os elementos prosódicos (cf. MASSINI-CAGLIARI & CAGLIARI, 2003) geram “a iconicidade diagramática e conduzem o interlocutor na produção da semiose, que é a dedução ou indução dos significados ativados pelo enunciador, da qual nasce o sentido do texto” (SIMÕES, 2009, p. 83). Já no texto escrito a iconicidade diagramática desponta a partir do plano “(1) gráfico ou do design textual (que consiste na distribuição dos signos na folha de papel) e (2) que opera nos eixos de seleção e combinação dos signos, conforme propusera Saussure no *Curso de Linguística Geral (1910-1913)*” (SIMÕES, 2009, p. 83).

Nessa perspectiva, a iconicidade diagramática verbal se estrutura primordialmente a partir das escolhas lexicais que o autor realiza para produzir seu texto. A seleção adequada dos itens léxicos (palavras e expressões) pode garantir a eficiência da iconicidade material projetada no texto:

A iconicidade material no texto escrito se mostra, por exemplo, na distribuição do conteúdo textual em parágrafos; a apresentação do texto por um título e das porções ou seções internas do texto por subtítulos. O uso de maiúsculas, de capitulares etc. os recursos gráficos como itálico, negrito, os travessões, parênteses, colchetes, aspas etc. constituem material constitutivo da plasticidade material, objetiva, do texto. (SIMÕES, 2009, p. 85).

Em síntese, apoiado nas palavras de Simões (2009), a diagramação textual fundada na estruturação do texto em parágrafos e na sua organização na página indica o itinerário de leitura. Além disso, a seleção e a combinação dos itens léxicos no eixo paradigmático e sintagmático se relacionam com a iconicidade lexical.

2.1.2 Iconicidade lexical

A iconicidade lexical refere-se ao potencial sígnico dos itens lexicais arquitetado pelas escolhas lexicais realizadas pelo enunciador para a produção de seu texto. Assim, pode-se dizer que o projeto comunicativo edificado no texto pela seleção lexical “produz uma energia mental capaz de ativar signos que possam representar (ícones) ideias ou conduzir (índices) o interlocutor à mensagem básica da comunicação” (SIMÕES, 2009, p. 86). Destarte, a habilidade do enunciador em realizar escolhas lexicais adequadas garantirá a produção de um texto altamente icônico:

Essa habilidade demanda domínio razoável da língua-objeto, assim como largo repertório. O domínio da língua é o esqueleto sistêmico para estruturação textual; e o repertório amplo é condição para disponibilização de itens léxicos suficientes à expressão das ideias de forma icônica. A representação do pensamento será tão mais icônica quanto mais proficiente for o enunciador; da mesma forma que a comunicação será tão mais efetiva quanto mais proficientes forem os interlocutores. (SIMÕES, 2009, p. 86-87).

Amparado em Simões (2004c), fica claro que a organização das escolhas lexicais no eixo paradigmático e sintagmático faz despontar pistas icônicas e indiciais, “em cuja combinação formar-se-ão as imagens semântico-pragmáticas que subsidiarão a leitura e a compreensão” (SIMÕES, 2009, p. 87) textual.

Perseguindo essa assertiva, a análise do plano lexical, edificado por tessituras morfossintáticas, conduz à compreensão de que a imagem mental construída pela palavra/signo – mediante o processo de representação – faz despontar a mensagem inscrita na arquitetura textual (HAENSCH et al., 1982). Cabe destacar também que a ironia, o insólito, o trágico e o cômico se manifestam no texto por meio de seu “potencial icônico e indicial e de sua organização sintática” (SIMÕES, 2009, p. 88).

2.1.3 Iconicidade isotópica

A iconicidade isotópica se desponta por meio da iconicidade diagramática e da iconicidade lexical. Por meio de signos-chave, ela demarca os recortes temáticos que indicam a construção de sentido do texto. Nesta pesquisa, a iconicidade isotópica torna-se necessária para a análise, uma vez que ela permitirá verificar

como as escolhas lexicais e as combinações incongruentes garantem a manifestação de modo essencial do insólito no romance *Sombras de Reis Barbudos*, de José J. Veiga.

Avançando a discussão, com apoio nas palavras de Simões (2009, p. 89) que reiteram a importância da iconicidade isotópica para a análise textual:

No plano da análise de textos em geral, a iconicidade isotópica se faz no rastreamento de palavras e expressões que possam sustentar esse ou aquele tema. A garantia dos recortes isotópicos propostos para esse ou aquele texto se assenta exatamente na possibilidade de identificação de itens léxicos (palavras ou expressões) que constituam campos semânticos que ratifiquem a opção temática proposta.

Eis as questões que despontam, nesta pesquisa, ao indicar as isotopias textuais como uma construção sustentada pela iconicidade lexical:

- (a) O levantamento lexical pode demarcar o recorte temático do texto-cópus?
- (b) O mapeamento dos itens lexicais sugere iconicamente o recorte das isotopias presentes em um texto em que se manifesta o insólito de modo essencial?

Naturalmente, pode-se dizer que a seleção lexical permite ao intérprete (leitor) identificar os recortes temáticos do texto em análise. Se os campos semânticos se mostram na superfície da tessitura textual, trabalha-se com um texto com alta iconicidade, enquanto a arquitetura textual, que se mostra a partir da opacidade, depara-se com um texto com baixa iconicidade.

2.1.4 Alta ou baixa iconicidade

Como uma das pretensões desta pesquisa é a de analisar as imagens construídas em um romance em que o insólito se manifesta de modo essencial, não há como negar a importância do potencial icônico dos signos que indicam o itinerário de leitura do texto. Segundo Simões (2009), a iconicidade se revela na arquitetura textual a partir das escolhas lexicais que o enunciador faz para cumprir o projeto

comunicativo. Ela afirma ainda que a seleção dos itens léxicos feita pelo enunciador estabelecerá a alta ou a baixa iconicidade.

(...) temos como alta iconicidade a realização de um projeto comunicativo, porém, sem compromisso com a verdade. Já a baixa iconicidade é resultado do mau uso do código linguístico. Para concretizar a alta iconicidade, impõe-se domínio verbal tal que permita a eleição de signos adequados ao cumprimento do projeto comunicativo. (SIMÕES, 2009, p. 96)

A autora defende que o bom ou mau uso da língua e a amplitude do repertório utilizado pelo enunciador na construção do projeto comunicativo determinarão o grau da iconicidade; ou seja, “se o texto consegue atingir seus objetivos comunicativos, classificamo-lo como de alta iconicidade; caso contrário será um texto de baixa iconicidade” (SIMÕES, 2009, p. 95).

É importante esclarecer que a linguagem de alguns textos é marcada pela objetividade e a de outros pela subjetividade, entretanto, não é isso que irá determinar a alta e baixa iconicidade, mas a eleição de signos adequados ao projeto comunicativo. Os textos literários, por exemplo, são marcados pela subjetividade. Embora a princípio possam parecer opacos, com baixa iconicidade para um leitor desavisado, estes oferecem pistas eficientes e suficientes que indicam o itinerário de leitura a partir de um jogo inteligente com a alta iconicidade (SIMÕES & ASSIS, 2012).

Nessa perspectiva, os signos icônicos no romance *Sombras de Reis Barbudos* tornam-se polissêmicos e pluridimensionais porque José J. Veiga os construiu a partir de um jogo inteligente com a alta iconicidade, que é depreendida sem esforço por parte do leitor (intérprete).

2.1.5 Eleição de signos orientadores ou desorientadores

Os signos presentes na superfície textual podem ser orientadores e desorientadores do intérprete pelas trilhas do texto em busca do sentido; ou seja, o enunciador no momento da produção textual (seja oral, seja escrita) elege “signos que conduzem ou não o interlocutor pela superfície textual” (SIMÕES, 2009, p. 96) na descoberta do projeto comunicativo subjacente ao texto. De acordo com Simões (2004b, p. 137),

[...] na semiótica linguística de extração peirceana, é possível identificar a faculdade que os signos têm de funcionarem como avesso de si mesmos. Os ícones que atuam no eixo da semelhança e os índices, na contiguidade, aparentemente funcionariam sempre como condutores da leitura. Todavia, dependendo das intenções comunicativas do enunciador, tais signos podem convolar em símbolos e assim atuarem como complicadores da leitura, funcionando então como signos desorientadores.

Amparado nas palavras da autora, nota-se que o intérprete, para chegar à compreensão do sentido do texto, precisa ter domínio vocabular da língua e saber selecionar os significados adequados ao projeto comunicativo inscrito na arquitetura textual. Nessa perspectiva, o sentido do texto é construído na interação enunciador-texto-intérprete (KOCH, 2008), sendo a leitura um momento de interação em que o intérprete (leitor) busca reconstruir o caminho percorrido pelo enunciador por meio das pistas icônicas deixadas por meio da trilha léxica.

Pensando no texto-cópus desta pesquisa, é possível dizer que, em um texto literário em que o insólito se manifesta de modo essencial, as astúcias enunciativas demandam ampla competência do intérprete para desvendar o fato polissêmico, pluridimensional.

2.2 A interpretação dos signos insólitos e seus limites

O insólito, como categoria essencial do fantástico modal, elege a ambiguidade semântica como fenômeno linguístico ao instaurar um enigma que digladia com a ordem natural e normal da realidade epidérmica; ou seja, o texto literário em que se manifesta o insólito de modo essencial é construído pelo “discurso de um mundo dotado de propriedades contraditórias e ambíguas, que não podem ser verificadas fora do texto e da situação comunicativa”¹⁹ (ARÁN, 1999, p. 12).

Nessa concepção, pode-se argumentar que os signos responsáveis pela construção do fenômeno insólito geram imagens mentais ao romperem com a realidade empírica, sendo que seu funcionamento semiótico abre caminho para múltiplas interpretações. Entretanto, os fenômenos insólitos produzem ilimitados signos capazes de construir um mundo possível apenas no universo literário, mas cujo pano de fundo é a realidade empírica.

¹⁹ Texto original: “discurso de un mundo dotado de propiedades contradictorias y ambiguas, que no es verificable fuera del texto y de la situación comunicativa”.

Destarte, a tessitura de texto emoldurado pelo macrogênero/arquigênero fantástico apresenta simultaneamente propriedades (não) semelhantes às do mundo empírico, de modo que a verossimilhança interna cria um mundo possível (ARÁN, 1999). A função do signo insólito, nesse universo, é interrogar o mundo cotidiano de modo que sua atuação linguística na arquitetura textual seja responsável pela construção do projeto comunicativo do texto, sujeito às leis ficcionais que regem o fantástico modal.

No contexto descrito, o insólito se manifesta como um fenômeno semântico, verbal ou linguístico pelo fato de sua linguagem transgredir o plano de enunciação (CASAS, 2010). Assim, é perceptível no discurso em que se manifesta o fantástico uma transgressão não só da nossa percepção de real como também do potencial referencial que atribuímos às palavras. Julga-se, portanto, que “uma mínima modificação, alteração ou mudança a nível verbal, uma ruptura linguística mínima, pode provocar a irrupção do impossível”²⁰ (CASAS, 2010, p. 11), que abre caminho para a pluralidade interpretativa do fenômeno insólito.

Nota-se ainda que na arquitetura textual dos fenômenos insólitos há uma incompletude significativa, uma vez que

[...] são habituais o emprego de termos ambíguos, vagos, para definir aspectos de um mundo tão impossível como indefinível; o uso de símiles, metáforas e símbolos que nos permitem intuir antes de conhecer; ou a presença de paradoxos e equívocos para apresentar acontecimentos que contradizem outros da realidade textual. Em concreto, o fantástico como fenômeno de linguagem se relaciona ao conceito de impertinência, que consiste na justaposição de campos semânticos, se não incompatível, totalmente desvinculado, e tem por objeto configurar uma realidade distinta da convencional por meio de uma conjunção semântica não codificada e, por ela, insólita.²¹ (CASAS, 2010, p. 11)

Com base nesses apontamentos, o texto em que o insólito se manifesta de modo essencial, em função dos elementos expressivos eleitos pelo enunciador no momento de sua produção, torna-o aberto a mais de uma possibilidade

²⁰ Texto original: “una mínima modificación, alteración o cambio a nivel verbal, una mínima violación de la doxa lingüística, puede provocar la irrupción de lo imposible”.

²¹ Texto original: “son habituales el empleo de términos ambiguos, vagos, para definir aspectos de un mundo tan imposible como escurridizo; el uso de símiles, metáforas y símbolos que nos permiten intuir antes que conocer; o la presencia de paradojas y equívocos para presentar acontecimientos que contradicen otros de la realidad textual. En concreto lo fantástico como fenómeno de lenguaje se relaciona con el concepto de impertinencia, que consiste en la yuxtaposición de campos semánticos, si no incompatibles, totalmente desvinculados, y tiene por objeto configurar una realidad distinta de la convencional a través de una conjunción semántica no codificada y, por ello, insólita”.

interpretativa, sem, no entanto, perder de vista o que Eco (2001, 2008a) denominou *cooperação interpretativa e limites da interpretação*.

Para Eco (2003, p. 28), é notório o papel ativo do intérprete na descoberta do projeto comunicativo do fenômeno insólito. Isso faz despontar também a noção de semiótica ilimitada. Segundo o semioticista,

a noção de uma semiótica ilimitada não leva à conclusão de que a interpretação não tem critérios. Dizer que a interpretação (enquanto característica básica da semiótica) é potencialmente ilimitada não significa que a interpretação não tenha objeto e que corra por conta própria. Dizer que um texto potencialmente não tem fim não significa que todo ato de interpretação possa ter um final feliz. [...] Interpretar um texto significa explicar por que essas palavras podem fazer várias coisas (e não outras) através do modo pelo qual são interpretadas.

De acordo com Simões (2007, p. 20), o texto em que se manifesta o insólito de modo essencial trilha “um caminho complexo, por reunir numa mesma superfície signos de tipos variados, cuja carga semiótica é individual (do ponto de vista da escolha do enunciador) e interindividual (considerada a sua pertinência a um sistema histórico-cultural)”. Os signos icônicos tornam-se polissêmicos e pluridimensionais, pois o autor consegue construí-los a partir de um jogo inteligente com a alta iconicidade que é apreendida sem esforço por parte do leitor (intérprete).

Em síntese, os limites interpretativos dos fenômenos insólitos se inscrevem na iconicidade dos itens lexicais que são pistas verbais ao promoverem a compreensão e a interpretação do texto literário. Trata-se de uma perspectiva de análise que partilha da interpretação em aberto, característica da obra de arte, e respeita os limites do signo-texto. Desse modo, o léxico é sempre um componente fundamental para a leitura de textos. Assim, o romance-cópus desta pesquisa (assim com qualquer texto literário) contém uma estrutura reguladora da leitura, a qual permite desvendar vários recortes isotópicos para o texto, sem, contudo, torná-lo “terra de ninguém”, onde tudo é permitido. O signo está disponível à semiótica ilimitada (PEIRCE, 1931-1996), porém seus limites vão sendo construídos a partir da atualização do signo nos textos. Estes, por sua vez, são enquadrados em contextos sócio-históricos que determinam as possibilidades de inferir significações na construção das leituras. Em outras palavras, o texto tem um limite isotópico

construído por uma estrutura ausente (Eco, 1997), mas que controla de certo modo a interpretação.

3 A LINGUÍSTICA DE CÓRPUS NA ANÁLISE DO LÉXICO

O presente capítulo aborda a Linguística de Córpus, utilizada nesta pesquisa como metodologia, apresentando uma exposição sobre os conceitos de córpus, córpus da pesquisa e córpus de referência. Para análise dos dados levantados, opera-se também com a colocação lexical propiciada pelo Programa *WordSmith Tools*.

É notório observar que as leituras e reflexões sobre a Linguística de Córpus possibilitaram estabelecer uma grade de conceitos operacionais (Quadro 1), apresentados a seguir, que direcionarão a discussão da metodologia adotada nesta pesquisa de doutoramento:

Quadro 2- Conceitos operacionais da metodologia utilizada

TERMO	DEFINIÇÃO	APOIO TEÓRICO
Linguística de Córpus	A LC ocupa-se da coleta e da exploração de córpus, ou conjunto de dados linguísticos textuais coletados criteriosamente, com o propósito de servir para a pesquisa de uma língua ou variedade linguística. Como tal, dedica-se à exploração da linguagem por meio de evidências empíricas, extraídas por computador.	Sardinha (2004)
Córpus	Uma coletânea de textos naturais e digitais, escolhidos para caracterizar um estado ou variedade de linguagem.	Sardinha (2004)
Colocação lexical	Padrões lexicogramaticais da língua que acarretam necessariamente na escolha obrigatória ou preferencial de outras palavras, ou de alguma construção sintática.	Bénjoint (1994)
Colocados	Os colocados são as quatro palavras que aparecem no texto à esquerda e à direita do nóculo.	Sinclair (1991)
Nóculo	O item lexical em foco na análise da colocação.	Cowie (2004)
<i>WordSmith Tools</i>	O <i>WordSmith Tools</i> é um <i>software</i> de grande destaque que auxilia o linguista de córpus a lidar com grandes volumes de dados. Esse programa é destinado à análise linguística baseada na frequência e nas coocorrências de itens lexicais em um córpus.	Sardinha (2009)

Esse quadro resumitivo apresenta ao leitor a discussão que será feita neste capítulo.

3.1 Linguística de Córpus

A Linguística de Córpus (doravante LC) é uma área do conhecimento que proporciona um olhar radicalmente distinto sobre a linguagem, por investigar a língua em uso, tanto escrita como falada, a partir do c3rpus em formato digital. A LC concebe a língua como algo em construção, rompendo, assim, com o conceito “acabado e hermeticamente fechado contra influências externas” (RAJAGOPALAN, 2007, p. 23). Nessa perspectiva, a LC considera a língua como algo em construção, um sistema de representação que se adapta às necessidades comunicativas diárias.

Para a LC, a linguagem verbal deve ser estudada com base em grandes quantidades de dados empíricos, compilados com o auxílio do computador. Em outras palavras, pode-se dizer, conforme Sardinha (2004, p. 3), que

a Linguística²² de C3rpus ocupa-se da coleta e da exploraç3o de corpora, ou conjunto de dados linguísticos textuais coletados criteriosamente, com o prop3sito de servirem para a pesquisa de uma língua ou variedade linguística. Como tal, dedica-se à exploraç3o da linguagem por meio de evidências empíricas, extraídas por computador.

Ainda que se realize pelo computador, a LC remonta a práticas consagradas de muitos séculos passados, recuperando-as. Por isso, ela desafia “ortodoxias hegemônicas que se encontram enraizadas no campo da linguística” (RAJAGOPALAN, 2007, p. 24). C3rpus existem desde a Grécia Antiga, “já que o sentido original da palavra *c3rpus* é *corpo*, conjunto de documentos” (SARDINHA, 2004, p. 3).

Na Grécia Antiga, Alexandre, o Grande, elaborou o c3rpus helenístico, e na Idade Média criaram-se c3rpus de citações da *Bíblia*. Entretanto, somente em 1897 é que K3ding realizou uma pesquisa com c3rpus maior – de 11 milhões de palavras. Essa pesquisa, considerada impressionante para a época, buscou verificar a distribuição e a sequência de letras em alemão. No Brasil, pode ser citado o trabalho de Said Ali (1921), intitulado *Gramática histórica da Língua Portuguesa*. Mesmo sem mencionar o tamanho do c3rpus, pela dimensão da obra, trata-se de uma exaustiva

²² As citações foram atualizadas de acordo com o novo Acordo Ortográfico.

pesquisa em textos de diferentes épocas, para buscar o uso de itens lexicais da Língua Portuguesa.

Outros estudiosos, como Thorndike, e linguistas, como Boas e Fries, dedicaram-se ao estudo da linguagem por meio de córpus no Século XX. São estudos cujos córpus eram coletados, mantidos e analisados manualmente, e o foco era o ensino de línguas. Hoje, os córpus são eletrônicos, sendo o foco de sua análise a descrição da linguagem. Sardinha (2004, p. 3), no entanto, lembra que recentemente ressurgiu “um interesse no emprego de corpora na sala de aula e na investigação da linguagem de alunos de língua”.

Em Londres, a partir de 1959, Randolph Quirk e sua equipe compilaram o *Survey of English Usage* (SEU), córpus não computadorizado, sendo considerado o precursor dos córpus atuais. Tendo compilado um milhão de palavras, de duzentos textos (sendo 5 mil palavras de cada texto), o SEU serviu de referência para a compilação de outros córpus, inclusive o de Brown. Essa compilação foi organizada em fichas de papel, “cada uma contendo uma palavra do córpus inserida em dezessete linhas de texto” (SARDINHA, 2004, p. 3). Quirk analisou o córpus gramaticalmente, de modo a colocar uma categoria gramatical das palavras. Esse aspecto da análise corroborou com a construção dos etiquetadores computadorizados contemporâneos, que identificam traços gramaticais automaticamente. Com o advento do computador, esse córpus tornou-se eletrônico em 1989, tendo recebido a parte falada uma versão computadorizada que ficou conhecida como London-Lund Corpus.

Na década de 1950, com a publicação de *Syntactic Structures*, de Chomsky, a linguística gerativista voltou-se para a valorização das teorias racionalistas da linguagem em detrimento do empirismo. O advento da teoria chomskyana, que diverge naturalmente com a LC, desenvolve uma série de críticas ao processamento manual de córpus. Dentre essas críticas, destaca-se a incapacidade de o homem processar um córpus gigantesco por meios manuais.

Com a invenção do computador – que possibilitou a realização de tarefas mais complexas de forma mais eficiente –, esse cenário mudou. Depois que os centros universitários de pesquisas foram equipados com computadores *mainframe*, muito úteis para a pesquisa em linguagem, foi lançado, em 1964, o primeiro córpus linguístico eletrônico, denominado *Brown University Standard Corpus of Present-Day*

American English. Esse cópulo compilou um milhão de palavras, uma quantidade invejável de dados para a época.

Nos anos de 1960, as dificuldades para informatizar um conjunto de textos eram tremendas. Vale lembrar, por exemplo, que os textos tiveram de ser transferidos para o computador por meio de cartões, perfurados um a um, tal era a tecnologia da época. Esse feito, por si só, já traria respeito e admiração à empreitada. Mas não foi somente o pioneirismo que garantiu uma posição de destaque para o cópulo Brown. Houve também a conjuntura histórica: o cópulo Brown foi lançado justamente numa época em que a ideia de gastar tempo e recursos financeiros para coleta de registros linguísticos era vista com total incredulidade e hostilidade. (SARDINHA, 2004, p. 1-2).

Desse modo, “o aumento da capacidade de armazenamento e a introdução de novas mídias (fitas magnéticas, em vez de cartões *hollerith* perfurados etc.) facilitaram a criação e manutenção de *corpora* em maior número” (SARDINHA, 2004, p. 5). A pesquisa linguística baseada em cópulo popularizou-se, na década de 1980, com o surgimento dos microprocessadores pessoais e das novas ferramentas de processamento.

Com o passar do tempo, a LC conseguiu romper com as críticas instauradas pelo gerativismo, exercendo atualmente grande influência nas pesquisas linguísticas do mundo inteiro, apesar de não estar tão desenvolvida fora da Europa.

Embora, nos Estados Unidos, os centros de pesquisas norte-americanos tenham facilidade para obter recursos de informática, em função da força da linguística gerativista nos departamentos de Linguística, a presença da LC é ainda modesta.

No Brasil, a presença da LC encontra-se em estágio inicial. A pesquisa com cópulo vem se consolidando nas universidades e nos centros de pesquisas voltados para o processamento de Linguagem Natural, de Lexicografia e de Linguística Computacional.

Avançando nessa discussão, cabe abordar a questão do estatuto da LC, dado o grande debate que gira em torno do *status* da área: é um “ramo da Linguística” ou uma “metodologia de tratamento de dados”. Com base em uma revisão das literaturas sobre LC, conclui-se que alguns autores a consideram como uma abordagem (SARDINHA, 2004), enquanto outros a reputam como uma metodologia (ROCHA, 2001; VASILÉVSKI, 2007).

Sardinha (2004) contesta os apontamentos que defendem a LC como metodologia e aponta três possibilidades para que ela seja encarada como abordagem. Primeiramente, ele afirma que os estudos sobre colocados lexicais, de John Sinclair, por exemplificar com precisão a prática empirista e ser o polo mais distante das abordagens racionalistas, tornam a LC uma das maiores correntes de pesquisa em *cópus*. Em segundo lugar, ele aponta que os praticantes da LC produzem “conhecimento novo, muito do qual de caráter contestatório de práticas e preceitos correntes e cujo exemplo mais imediato é a contestação dos pressupostos da linguística gerativa” (SARDINHA, 2004, p. 36-37). Por último, destaca que, por ser uma maneira de se chegar à linguagem e de fazer alusão ao conceito de teoria linguística como a janela que molda como se vê a linguagem, a área ultrapassa os limites de uma metodologia, adquirindo assim o estatuto de abordagem linguística.

Vasilévski (2007), defensora da incontestável base metodológica da LC, acredita que tratá-la como metodologia amplia o seu alcance, uma vez que a abordagem é mais restrita e menos sistemática.

Ainda discutindo essa questão do *status* da LC, Leech (1992) afirma que, por fazer a verificação objetiva de resultados, a LC torna-se uma poderosa metodologia que não trabalha com o que é teoricamente possível, mas com o que é realmente possível. Ampliando essa discussão, Vasilévski (2007, p. 64-65) aponta que a LC “não deve ser considerada um ramo de estudo da Linguística, porque não explica aspectos da língua, ou seja, não se refere a um campo específico de estudo, mas sim serve de base metodológica para estudos da língua”.

Nessa perspectiva, é possível afirmar que a LC pode ser a base metodológica para áreas como a sintaxe, a semântica, a fonética e a sociolinguística, dentre outras, tornando-se, assim, um portal para o manuseio de milhões de dados linguísticos e um novo modo de pensar a língua.

A manipulação de *cópus* linguístico gera dados quantitativos que possibilitam a percepção da língua como sistema probabilístico. Segundo Sardinha (2004), a frequência com que as palavras aparecem no *cópus* não é aleatória, uma vez que os traços linguísticos variam de acordo com os contextos comunicativos.

Tognini-Bonelli (2001) e Shepherd (2009) acreditam que a LC pode adquirir tanto o *status* de abordagem como o de metodologia, porque o pesquisador pode encarar o *cópus* eletrônico como uma abordagem baseada em *cópus* (*corpus based*) ou como uma abordagem direcionada pelo *cópus* (*corpus-driven*). Quando

visa à observação e análise de padrões e frequências lexicais, é uma abordagem; quando aproveita o *córpus* essencialmente para testar e exemplificar teorias e descrições linguísticas preexistentes, é uma metodologia.

Como abordagem ou como metodologia, o valor da base procedimental da LC é incontestável. Nesta pesquisa, a LC é utilizada como uma metodologia, por recorrer às ferramentas computacionais para auxiliar na análise dos dados. Em outras palavras, é possível afirmar que, pelo fato de nesta pesquisa ser feita uma abordagem baseada em um *córpus* – constituído por um texto literário – para a compreensão da incongruência e da iconicidade lexical dos fenômenos insólitos em um texto de José J. Veiga, a LC será concebida como uma metodologia de tratamento de dados.

3.2 Conceito de *córpus*

A LC busca investigar o conjunto de dados linguísticos naturais e digitais, denominado *córpus*. Com base nessa perspectiva, *córpus* pode ser definido como “uma coletânea de textos naturais, escolhidos para caracterizar um estado ou variedade de linguagem” (SARDINHA, 2004, p. 16).

Além de ser criado a partir de uma coletânea de porções de linguagem (textos) produzida por pessoas falantes de uma língua, o *córpus* deve ser organizado “com critérios linguísticos explícitos a fim de serem usados como uma amostra da linguagem” (SARDINHA, 2004, p. 17). Isso abre a perspectiva, portanto, para a compreensão de que nem todo conjunto de textos eletrônicos pode ser considerado *córpus*, uma vez que um *córpus* deve ser organizado seguindo critérios linguísticos de seleção.

Segundo Sardinha (2004, p. 18), *córpus* é assim definido:

Um conjunto de dados linguísticos (pertencentes ao uso oral ou escrito da língua, ou a ambos), sistematizados segundo determinados critérios, suficientemente extensos em amplitude e profundidade, de maneira que sejam representativos da totalidade do uso linguístico ou de algum de seus âmbitos, dispostos de tal modo que possam ser processados por computador, com a finalidade de propiciar resultados vários e úteis para a descrição e análise.

A LC concebe como dados linguísticos naturais o conjunto de textos (autênticos) produzidos por falantes da língua no processo de interação verbal, podendo, por isso, ser utilizado pelo pesquisador como base para a pesquisa linguística. Para essa utilização, é necessário que os dados linguísticos representem a variedade escolhida.

Embora a extensão do *corp*us seja um critério importante em sua representatividade, há poucos estudos abarcando essa questão. Sardinha (2004, p. 26) propõe uma classificação a partir da quantidade de palavras do *corp*us (Quadro 2):

Quadro 3- Tamanho do *corp*us

Tamanho em palavras	Classificação
Menos de 80 mil	Pequeno
De 80 a 250 mil	Pequeno-médio
De 250 mil a 1 milhão	Médio
De 1 milhão a 10 milhões	Médio-grande
10 milhões ou mais	Grande

Com base nessa classificação, o *corp*us desta pesquisa é pequeno, já que o romance em análise possui 35.217 palavras. No entanto, não é só o tamanho que define a representatividade do *corp*us. É possível trabalhar com um *corp*us grande – e nesse sentido a quantidade de palavras é representativa –, podendo, entretanto, apresentar limites. Por exemplo, mesmo que os *corp*us sejam grandes, a análise perde o sentido caso não se afinem aos objetivos da pesquisa. Nessa perspectiva, o *corp*us deste estudo, apesar de ser considerado pequeno, consegue constituir uma evidência adequada sobre a incongruência lexical dos fenômenos insólitos em um texto literário, comparados com os usos da linguagem em contextos de comunicação.

Atualmente a maioria dos *corp*us eletrônicos disponíveis está relacionada à Língua Inglesa, uma vez que as primeiras pesquisas da LC foram feitas por americanos e ingleses. Ainda que haja um número menor de *corp*us em português, de acordo com o quadro a seguir, há vários *corp*us eletrônicos da Língua Portuguesa (Quadro 2) de destaque:

Quadro 4- *Corpora* de português

Corpus	Palavras	Composição	Localização
Banco de Português	233 milhões	Português brasileiro falado e escrito	PUC/SP
Borba-Ramsey Corpus of Brazilian Portuguese**	1,67 milhão	Português brasileiro escrito	Brigham Young University
CETEM (Corpus de Extractos de Textos Electrónicos MCT)/Público	229 milhões	Jornal português “público”	Projeto Linguateca
COMET (Corpus Multilíngue para ensino e tradução*)	5 milhões	Parte referente ao português escrito comparável com inglês	USP
CORDIAL (Corpus de Discurso para a Análise de Língua e Literatura)	Não disponível	Português escrito	UFMG
Corpus UNESP/ Araraquara/ usos do Português*	200 milhões	Português brasileiro escrito	UNESP, Araraquara
CR-LW (Corpus de Referência Lácio-Web)*	5 milhões	Português escrito	USP, NILC
CRPC (Corpus de Referência do Português Contemporâneo)	152,6 milhões	Português dos vários países lusófonos, com predominância da variedade europeia	CLUL – Centro de Linguística da Universidade de Lisboa
Historical Portuguese Prose**	2,8 milhões	Português escrito (1300 a 1900)	Brigham Young University
Modern Newspapers**	28 milhões	Português escrito jornalístico e entrevistas publicadas em jornais	Brigham Young University
Modern Portuguese	315 mil	Português literário (romances)	Brigham Young University
Corpus do Português Brasileiro Contemporâneo	100 milhões	Português brasileiro escrito e falado	UNESP Araraquara
NILC*	35 milhões	Português brasileiro, escrito	UFSC
NUPILL (Núcleo de Pesquisas em Informática, Linguística e Letras)	Não disponível	Português escrito	USP, UFRJ, UFBA, UFPE, UFRGS
PHPB (Projeto para a História do Português Brasileiro)*	Não disponível	Português escrito	UFBE, UFBA, UFMG, UFRJ, EFSC, UFPB, USP
PORTEXT	30 milhões	Português escrito de vários países	Universidade de Nice
Português Falado do Ceará	Não disponível	Português brasileiro falado	UFC, URCA
Tycho Brahe Parsed Corpus of Historical Portuguese*	1,9 milhão	Português antigo (1550 a 1850)	UNICAMP
VARPORT (Análise Contrastiva de Variantes do Português)*	Não disponível	Português escrito e falado, brasileiro e europeu	UFRJ, CLUL
VARSUL (Variação Linguística Urbana da Região Sul)*	Não disponível	Português falado	UFSC, UFRGS, UFPR

* PINHEIRO, Oliveira; TARGNIN, Aluísio. Disponível em: <http://www.nilc.icmc.usp.br/iiiencontro/programacao>.

** DAVIES, Mark. <http://davies-linguistics.byu.edu/personal/texts.asp>. (SARDINHA, 2004, p. 9-10)

Nesta pesquisa, para evidenciar a incongruência lexical do insólito em José J. Veiga, utiliza-se, para comparação, o *Córpus do Português* (ver tópico 3.2.2), que contém 45 milhões de palavras.

3.2.1 O córpus da pesquisa

Da produção do escritor José J. Veiga constam quinze livros de contos e romances: *Os Cavalinhos de Platiplanto* (1959), *A Hora dos Ruminantes* (1966), *A Estranha Máquina Extraviada* (1968), *Sombras de Reis Barbudos* (1972), *Os Pecados da Tribo* (1976), *O Professor Burrim e as Quatro Calamidades* (1978), *De Jogos e Festas* (1980), *Aquele Mundo de Vasabarro* (1982), *Torvelinho Dia e Noite* (1985), *Tajá e Sua Gente* (1986), *O Almanach Piumhy* (1988), *A Casca da Serpente* (1989), *O Risonho Cavalo do Príncipe* (1992), *O Relógio Belisário* (1995) E *Objetos Turbulentos* (1997). Na impossibilidade de trabalhar com o conjunto de sua obra, fez-se um recorte para chegar ao córpus desta pesquisa.

A opção por limitar o córpus a *Sombras de Reis Barbudos* deve-se ao fato de insólito desse romance ser constituído a partir de signos que representam iconicamente o fenômeno no plano lexical e de ter sido nosso córpus de pesquisa no mestrado em Literatura e Crítica Literária.

Após essa escolha, o romance foi digitalizado e salvo em formato *.txt, para que o arquivo pudesse ser processado pelo *WordSmith Tools*, programa que será descrito no tópico 3.5 deste capítulo.

3.2.2 Córpus de referência

Como o objetivo da pesquisa era verificar a incongruência lexical dos fenômenos insólitos, a opção foi a de comparar os nódulos e colocados que garantissem a instauração da insolitude no texto literário. Para realizar essa tarefa, utilizou-se, como já mencionado, o *Córpus do Português* (DAVIES; FERREIRA, 2013). Esse material permite pesquisar palavras exatas ou frases, curingas, lemas, classes gramaticais, ou qualquer combinação destes. Proporciona também a pesquisa de palavras vizinhas (colocados) com um máximo de dez palavras de cada lado (exemplo, todos os substantivos perto de *muros*, todos os adjetivos perto de *urubus*, ou todos os substantivos perto do verbo *brotar*).

O *cópus* também possibilita a comparação da frequência e de distribuição de palavras, frases e construções gramaticais através de textos:

- Registro – comparações entre o oral, a ficção, o jornalístico e o acadêmico;
- Dialeto – português brasileiro *versus* europeu no Século XX; período histórico: comparação de séculos diferentes do XIV ao XX.

Permite realizar com facilidade consultas de índole semântica no *cópus*. Por exemplo, a diferença de significado entre duas palavras relacionadas pode ser determinada por meio da comparação e do contraste das palavras vizinhas (colocados). É possível encontrar a frequência e a distribuição de sinônimos de mais de 20 mil palavras e comparar essa frequência em registros ou países diferentes, ou inclusive ao longo dos séculos. Essas listas de palavras podem ser armazenadas e usadas em futuras consultas. Pode-se, além disso, criar suas próprias listas de palavras com um parentesco semântico, e usá-las como parte da consulta.

Esse *cópus* é constituído de mais de 45 milhões de palavras que vêm de pouco menos de 57 mil textos. Há 20 milhões de palavras do Século XX, 10 milhões do Século XIX, e 15 milhões de palavras dos séculos XIII-XVIII. No Século XX, o *cópus* contém seis milhões de palavras de ficção, seis milhões de jornais e revistas, seis milhões de textos acadêmicos, e dois milhões de textos orais. Para cada um desses quatro gêneros e, portanto, na sua totalidade, os textos do Século XX estão igualmente divididos entre textos de Portugal e do Brasil (Quadro 4):

Quadro 5- Distribuição das palavras no Córpus do Português

Nº de palavras	Século	País	Gênero
550.968	XIII	Portugal	
1.316.268	XIV	Portugal	
2.875.653	XV	Portugal	
4.435.031	XVI	Portugal/Brasil	
3.407.741	XVII	Portugal/Brasil	
2.234.951	XVIII	Portugal/Brasil	
10.008.622	XIX	Portugal/Brasil	
3.087.052	XX	Portugal	Acadêmico
3.271.328	XX	Portugal	Notícias
3.048.020	XX	Portugal	Ficção
1.100.303	XX	Portugal	Oral
2.816.802	XX	Brasil	Acadêmico
3.346.988	XX	Brasil	Notícias
3.028.646	XX	Brasil	Ficção
1.078.586	XX	Brasil	Oral

Fonte: Disponível em: <<http://www.corpusdoportugues.org/x.asp>>

Nesta pesquisa, pelo fato de o romance-cópus ser um texto publicado em 1972, optou-se por trabalhar apenas com as ocorrências do Século XX. Tendo as palavras-nódulos (levantadas pelo critério estatístico e quantitativo da ferramenta *KeyWords* do Programa *WordSmith Tools*) dos fenômenos insólitos, os substantivos *muros*, *urubus* e *homem*, procedeu-se a uma busca dos colocados dessas palavras no cópus de comparação. Nessa busca, encontraram-se 86 ocorrências para palavra *urubus*, 320 ocorrências para a palavra *muros* e 12.419 ocorrências para a palavra *homem*. Também se buscou a forma verbal *brotaram*, que é um colocado do substantivo *muros*, verificando-se 11 ocorrências dessa palavra. Para a forma verbal *voando*, que é um colocado do substantivo *homem*, encontraram-se 226 ocorrências. Já as formas verbais *pousavam* e *olhando* tiveram 61 e 1.870 ocorrências, respectivamente, no cópus de referências. Ambas são colocados do nódulo *urubus* no cópus desta pesquisa. Esses dados selecionados foram salvos em planilhas do *Excel* e em **txt* (para ser interpretado pelo programa *WordSmith Tools*). Essas ocorrências compiladas do *Cópus do Português* permitem verificar o uso das palavras analisadas dentro de um contexto; ou seja, podem-se verificar até dez palavras que acompanham os nódulos à direita e dez à esquerda. Essa análise permite verificar os padrões lexicogramaticais da língua que se unem pelo fenômeno

colocacional. Buscando compreender melhor os padrões linguísticos do léxico e da gramática, no próximo tópico será abordada a colocação lexical.

3.3 Colocação lexical

No Século XVIII, o britânico Alexander Cruder realizou um dos primeiros estudos envolvendo associações linguísticas com base em cópús. Em seu trabalho, “utilizou a *Bíblia* como um cópús e elaborou listas de palavras e concordâncias no intuito de demonstrar a consistência entre as diferentes partes dessa obra” (NAVARRO, 2011, p. 34). Segundo Kennedy (1998), posteriormente, obras de autores como Shakespeare foram analisadas seguindo esse critério e, em 1930, o linguista britânico H. E. Palmer desenvolveu um estudo em que fez o levantamento das 6 mil colocações mais frequentes no Inglês.

No entanto, o termo *colocação* (*collocation*) foi criado pelo britânico J.R. Firth em seu estudo *Modes of meaning*, de 1957, para se referir aos casos de coocorrência léxico-sintática (*slots*), ou seja, palavras que normalmente andam juntas (FIRTH *apud* TAGNIN, 1989, p. 30) nos discursos naturais falados e escritos de modo a definir seu significado. Segundo o linguista, você conhece uma palavra a partir de suas companhias²³(tradução livre). Assim, as palavras têm “características embutidas”, e a escolha de uma palavra, ou até um sentido específico de uma palavra, acarreta necessariamente na escolha obrigatória ou preferencial de outras palavras, ou de alguma construção sintática (BÉNJOINT, 1994).

Buscando a definição para o termo *colocação* (*collocation*), Sinclair (1991, p. 170) afirma:

Colocação é a ocorrência de duas ou mais palavras, com um curto intervalo entre elas, em um texto. A medida usual de proximidade é um intervalo de no máximo quatro palavras. As colocações podem ser marcantes e interessantes por serem inesperadas, ou podem ser importantes na estrutura léxica da linguagem dada sua recorrência frequente. [...] A colocação, no seu sentido mais puro, conforme empregado neste livro reconhece apenas a coocorrência lexical das palavras.²⁴

²³ Texto original: “you shall know a word by the company it keeps”. Esta frase lembra o adágio: “Diga-me com quem andas e te direi quem és”.

²⁴ Texto original: “Collocation is the occurrence of two or more words within a short space of each other in a text. The usual measure of proximity is a maximum of four words intervening. Collocations can be dramatic and interesting because unexpected, or they can be important in the lexical structure of the language because of being frequently repeated. [...] Collocation, in its purest sense, as used in this book, recognizes only the lexical co-occurrence of words”.

Nessa perspectiva, McCarthy (*Apud* BÉNJOINT, 1994, p. 211) destaca que “a maioria das palavras na língua vem em séries pré-embaladas, que mostram um número limitado de padrões, em oposição à clássica noção linguística de que a língua consiste de uma série de ‘aberturas/brechas’ sintáticas (*slots*) dentro das quais itens lexicais podem ser inseridos”.

Para Firth (1957, p. 195-196), o sentido da palavra depende do contexto em que ela ocorre. Assim, o sentido da palavra não é fixo:

Significado por colocação é uma abstração no nível sintagmático e não implica diretamente uma abordagem conceitual ao significado das palavras. Um dos significados de *noite* é sua colocabilidade com *escura* e o de *escura*, obviamente, é sua colocação com *noite*.²⁵

Sinclair (2004), um dos sucessores de Firth, em um estudo da língua em uso, se refere aos padrões linguísticos do léxico e da gramática, ou seja, aos padrões lexicogramaticais que se unem pelo fenômeno colocacional. Hunston e Francis (2000, p. 37) apontam que os padrões lexicogramaticais

[...] podem ser definidos como todas as palavras e estruturas com as quais são associadas regularmente e que contribuem para seu significado. Se uma combinação de palavras ocorrer com relativa frequência, se for dependente de uma escolha específica e se houver um significado claro associado, então um padrão pode ser identificado.²⁶

A noção de colocados rompeu com o conceito da palavra como unidade de sentido, evidenciando que as palavras são cosseleccionadas e não escolhidas uma a uma (SINCLAIR, 2004).

Esse estudioso, que mudou a concepção de linguagem a partir de suas pesquisas com *córpus*, aponta que a divisão entre o nível gramatical e o nível lexical é arbitrária. Assim, “um modelo de linguagem que separa a gramática do léxico e que utiliza a gramática para fornecer uma cadeia de pontos de escolhas lexicais é

²⁵ Texto original: “Meaning by collocation is an abstraction at the syntagmatic level and is not directly concerned with the conceptual approach to the meaning of words. One of the meanings of night is its collocability with dark and of dark, of course, collocation with night”.

²⁶ Texto original: [...] “can be identified as all words and structures which are regularly associated with the word and which contribute to its meaning. A pattern can be identified if a combination of words occurs relatively frequently, if it is dependent on a particular word choice, and if there is a clear meaning associated with it”.

um modelo secundário”²⁷ (SINCLAIR, 1987, p. 324). Nessa direção, pode-se afirmar que esse autor contesta a premissa de que o léxico se relaciona apenas com o significado, ao passo que a gramática fornece a estrutura para ser preenchida lexicalmente. Segundo Sardinha (2004, p. 34) há um espaço formado pela sintaxe e pelo léxico, “no qual ambos são cosseleccionados: a escolha de cada item lexical implica na redução das escolhas dos itens lexicais e das categorias gramaticais que podem segui-lo”.

Tendo como base esses apontamentos, Sinclair (1987) defende o princípio idiomático (*idiom principle*) e o princípio da livre-escolha (*open choice principle*) como modelo de escolha lexical. Este, também denominado *slot and filler*, apoia-se na assertiva de que as escolhas lexicais ocorrem por meio de um grande número de opções complexas que respeitam as normas gramaticais da língua:

Essa é uma forma de observar a produção da linguagem como sendo um resultado de um grande número de escolhas complexas. Em cada ponto em que uma unidade é selecionada (uma palavra, um sintagma ou uma oração), abre-se uma ampla gama de escolhas e a única restrição é a gramaticalidade.²⁸ (SINCLAIR, 1991, p. 109).

Já o princípio idiomático destaca que as escolhas lexicais são guiadas pelo registro, pela tipologia textual, pela área de especialidade, não se consistindo em escolhas. Assim, “pelo princípio idiomático, o usuário da linguagem tem à sua disposição um grande número de expressões pré-construídas que constituem escolhas únicas, apesar de parecerem analisáveis em segmentos”²⁹ (SINCLAIR, 1991, p. 109).

Para Welker (2004, p. 141), uma colocação é identificada por meio da competência do “falante nativo, que domina bem sua língua materna; quando ouve ou pensa numa palavra, surgem logo palavras que com ela podem ser combinadas”. Segundo o autor, a colocação se constitui de um item-base e outro colocado. O colocado tem o sentido restrito; a palavra-base, um sentido autônomo. Nessa perspectiva, Welker (2004, p. 143) categoriza as colocações por meio de estruturas morfossintáticas, como:

²⁷ Texto original: “a model of language which divides Grammar and lexis, and which uses the Grammar to provide a string of lexical choice points is a secondary model”.

²⁸ Texto original: “This is a way of seeing language text as the result of a very large number of complex choices. At each point where a unit is completed (a word or a phrase or a clause), a large range of choice opens up and the only restraint is grammaticalness”.

²⁹ Texto original: “The principle of idiom is that a language user has available to him or her a large number of semi-preconstructed phrases that constitute single choices, even though they might appear to be analysable into segments”.

- Substantivo (base) + adjetivo (colocado): *chuva torrencial*
- Substantivo (base) + verbo (colocado): *uma palavra escapole*
- Verbo (colocado) + substantivo (base): *escutar uma lei*
- Verbo (base) + advérbio (colocado): *chorar copiosamente*
- Advérbio (colocado) + adjetivo (base): *densamente povoado*
- Substantivo (base) + preposição + substantivo (colocado): *enxurrada de documentos.*

Tagnin (2005, p. 30), de sua parte, conceitua colocação como “combinação lexical consagrada de duas ou mais palavras de conteúdo” e apresenta a seguinte categorização para as colocações (Quadro 5):

Quadro 6- Colocação lexical

CATEGORIA	BASE + COLOCADO	EXEMPLOS
Adjetiva	Adjetivo + substantivo	Amigo íntimo
Verbal	Verbo + substantivo Verbo + preposição + substantivo	Fazer uma prova
Nominal	Substantivo + substantivo Substantivo + preposição + substantivo	Cartão de crédito
Adverbial	Advérbio + adjetivo Verbo + advérbio	Casa totalmente mobiliada

Categorias de colocações. Fonte: TAGNIN, 2005, p. 37-46. Exemplos nossos.

Sinclair (1991, p. 115) discute as colocações com base na perspectiva de nóculo (o item em foco na análise da colocação) e colocados, sendo compreendidas como “porções pré-fabricadas de linguagem armazenadas no léxico do falante” (COWIE, 2004, p. 192-193). Para o tratamento das colocações, podem-se utilizar os critérios de frequência e medidas estatísticas, classes gramaticais, extensão, grau de fixação, idiomaticidade e relações semânticas.

A colocação é considerada nesta pesquisa como essencial na descrição dos dados. Ela possibilita examinar como os colocados no romance *Sombras de Reis Barbudos*, de José J. Veiga, se diferenciam dos padrões lexicogramaticais da linguagem usada no dia a dia, de modo a tornar a linguagem incongruente, e o insólito se manifestar de modo essencial no texto. Para evidenciar essas diferenças nos padrões linguísticos dos fenômenos insólitos e da linguagem comum, utiliza-se, para comparação, o *Cópus do Português* (ver tópico 3.2.2). Uma vez que os

fenômenos insólitos do texto-cópus desta pesquisa se constroem a partir das palavras *muros*, *urubus* e *homens*, seguindo os apontamentos de Sinclair (1991), essas palavras serão os nódulos, e os colocados serão as quatro palavras que aparecem no texto à esquerda e à direita desses nódulos.

3.4 *WordSmith Tools* e a análise de itens léxicos

Para a análise linguística objetivando verificar a iconicidade textual e a incongruência lexical, utilizou-se a versão 6.0 do programa *WordSmith Tools* (WST), que permite a consecução de tarefas relacionadas à análise do texto-cópus.

Em 1996, Mike Scott, da Universidade de Liverpool (Reino Unido), criou vários programas independentes, que depois foram reunidos em um conjunto integrado, conhecido por *suíte* e denominado *WordSmith Tools*. Atualmente essa *suíte* é utilizada por muitos pesquisadores no mundo todo, inclusive no Brasil. O número de oficinas, cursos e palestras sobre o funcionamento desse *software* cresceu bastante, garantindo a divulgação e a difusão da LC no Brasil.

O *WordSmith Tools*,³⁰ um *software* de grande destaque, auxilia o linguista de cópus a lidar com grandes volumes de dados. Esse programa, considerado por Sardinha (2009, p. 8) como “um conjunto de programas integrados (“suíte”) destinado à análise linguística”, além de possibilitar análises baseadas na frequência e na coocorrências de itens lexicais em cópus, permite “pré-processar os arquivos do *corpus* (retirar partes indesejáveis de cada texto, organizar o conjunto de arquivos, inserir e remover etiquetas etc.), antes da análise propriamente dita”.

As três ferramentas do *WordSmith Tools* (*WordList*, *KeyWords* e *Concordance*) apresentam diferentes instrumentos de análise linguística, como se descreve a seguir, e conta com onze utilitários (*Aligner*, *Character Profiler*, *File Utilities*, *Minimal Pairs*, *Text Convert*, *Version Checking*, *Data Converter*, *Corpus Corruption Finder*, *File Viewer*, *Registration*, *Version Webgetter* e *WSConcGram*). Além disso, o WST contém o *Controller*, responsável por controlar as ferramentas –,

³⁰ Embora seja considerado um conjunto de programas, neste trabalho será chamado de “programa”.

que “mostra e altera os padrões atuais, lida com a escolha de arquivos de texto, e nomeia as diferentes ferramentas”³¹ (SCOTT, 2013, p. 3).

A Figura 1 ilustra a tela do WST com suas ferramentas e seus utilitários:

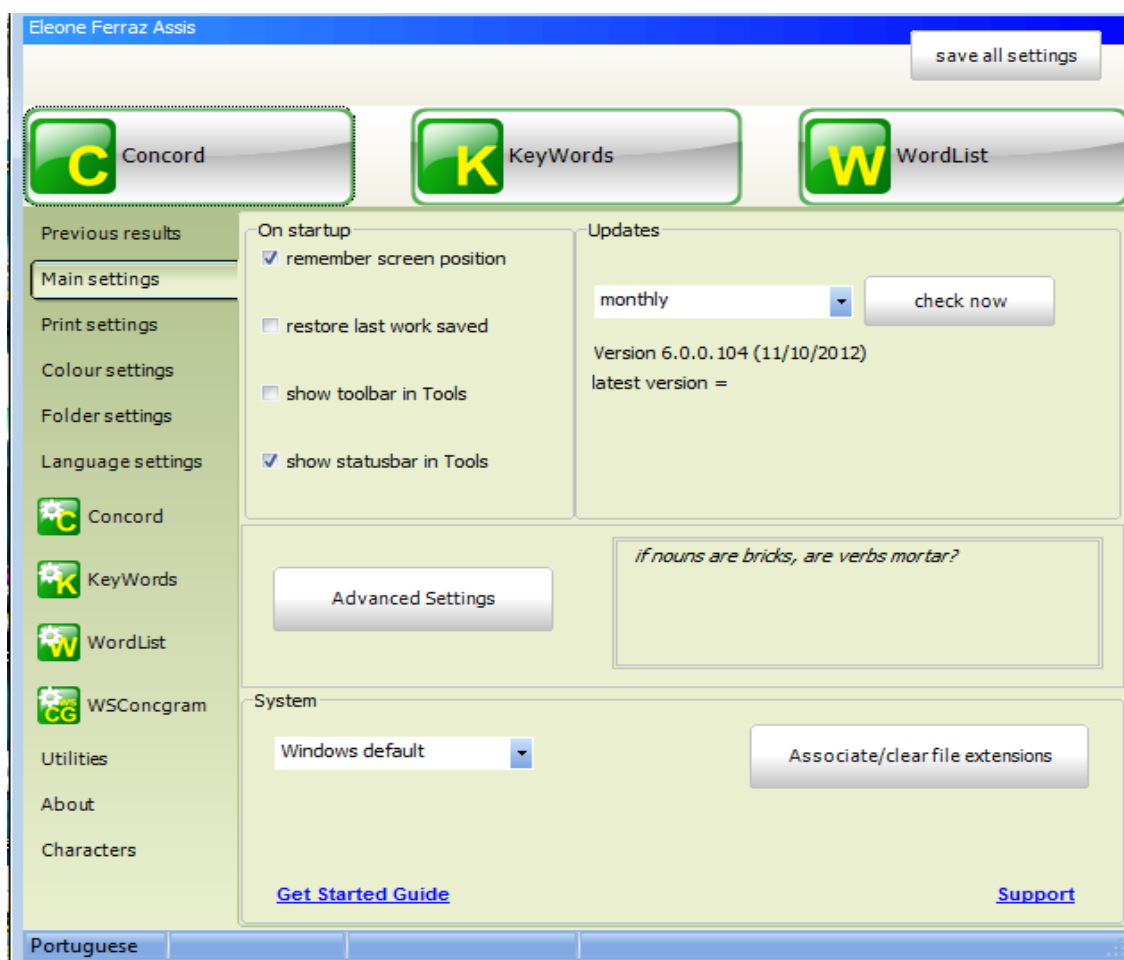


Figura 1- Tela do Programa WordSmith Tools

Nesta pesquisa, faz-se uso das ferramentas principais do programa – *WordList*, *KeyWord* e *Concord* –, que auxiliarão no pré-processamento, na organização de dados e na análise propriamente dita dos corpúsculos de estudo e de comparação. Inicialmente utilizou-se a versão 3.0, porém, posteriormente, passou-se a empregar a versão 6.0, por ser mais recente.

A ferramenta *WordList* oferece alguns instrumentos de análise, como se descreve a seguir:

³¹ Texto original: “It is the one which shows and alters current defaults, handles the choosing of text files, and calls up the different tools”.

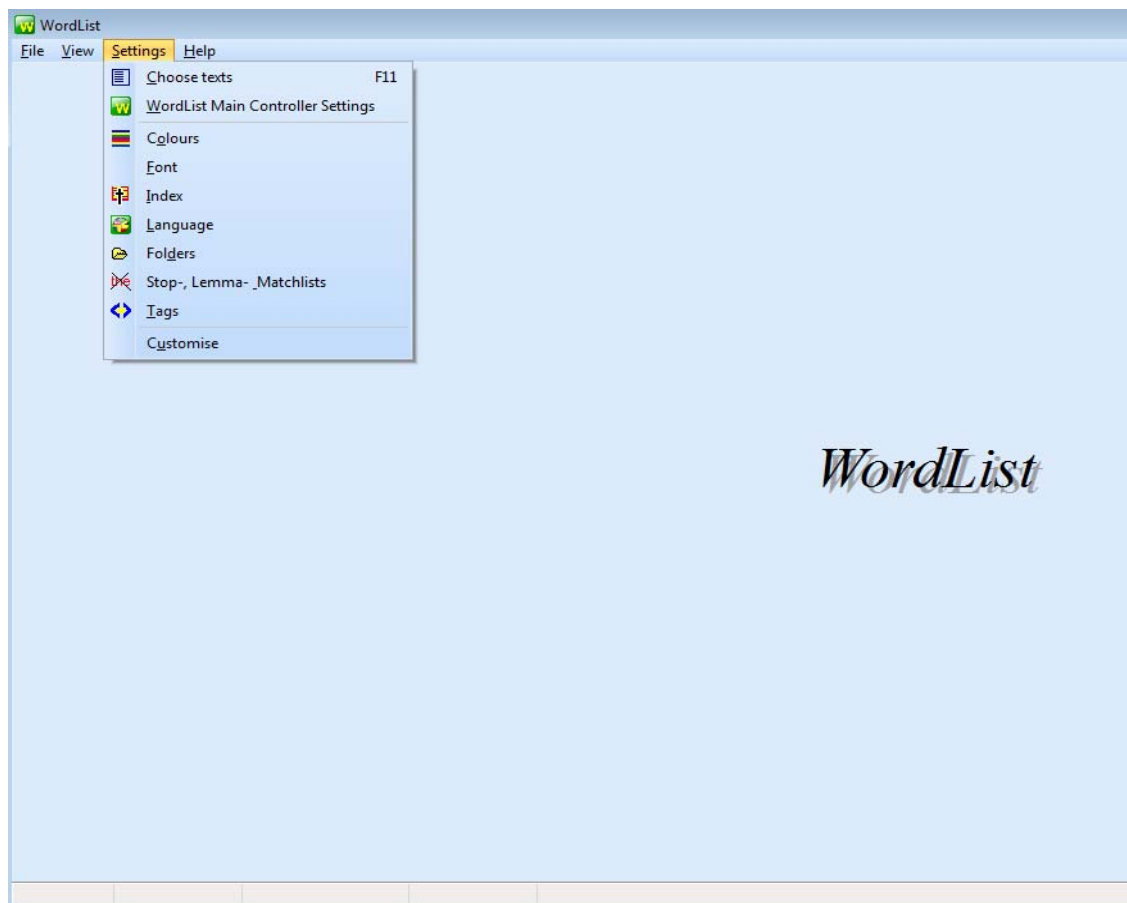


Figura 2- Tela da Ferramenta WordList

O *WordList* (Figura 2) — lista de palavras — apresenta opções de configuração para aplicar os instrumentos de análise do WST. Trata-se de uma ferramenta que gera listas de palavras automaticamente nas ordens alfabética de frequência:

As palavras aparecem na coluna “*Word*”, seguidas da sua frequência, na coluna “*Freq.*” e da porcentagem que essa frequência representa frente ao total de palavras existentes no(s) arquivo(s) (isto é, no *cópus*), na coluna “%”; a coluna “*Lemmas*”, reservada para os lemas (formas canônicas de palavras, como por exemplo, “*casa*”, que encampa “*casa*”, “*casinha*”, “*casas*”, “*casinhas*”, “*casarão*” etc.). (SARDINHA, 2009, p. 143).

As listas geradas por essa ferramenta, de acordo com Scott (2013), podem ser utilizadas para estudar o tipo de vocabulário, identificar os feixes lexicais (*clusters*), comparar a frequência de uma palavra em diferentes arquivos de texto ou em gêneros, comparar a frequência de palavras cognatas ou equivalentes de tradução entre línguas diferentes.

Além disso, a *WordList* possibilita ao pesquisador comparar duas listas de palavras, ou realizar análise de consistência (simples ou detalhado) para fins de

comparação estilística. As listas de palavras também podem ser usadas como entrada para o KeyWords, que analisa as palavras em um determinado texto e compara as frequências com um *córpus* de referência, a fim de gerar listas de palavras-chave.

Nesta pesquisa, a frequência com que a palavra aparece no texto-*córpus* será considerada um fator importante para investigação da iconicidade lexical (esse termo foi discutido no segundo capítulo) dos fenômenos insólitos. Normalmente, os substantivos, por exemplo, que aparecem mais de cinco vezes no texto, estão relacionados às imagens icônicas que corroboram com a construção do insólito no romance-*córpus*.

Alguns instrumentos da ferramenta *KeyWords* são ilustrados na Figura 3:

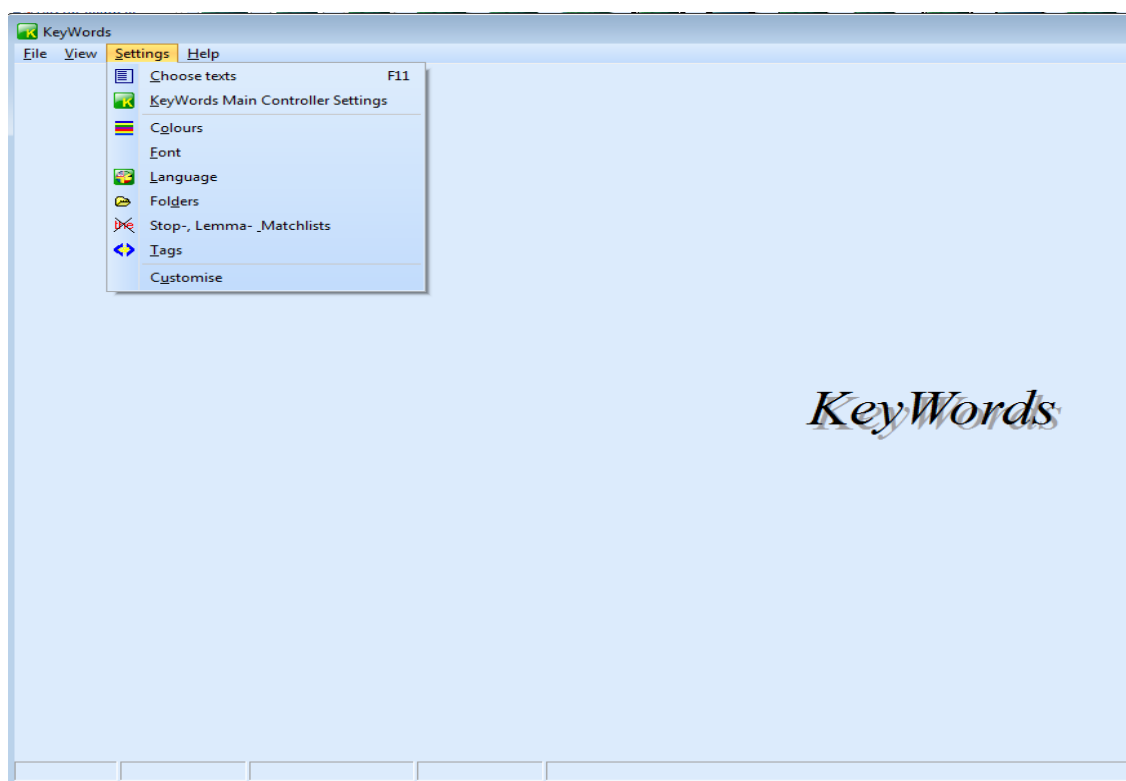


Figura 3- Tela da ferramenta KeyWord

A *KeyWord* possibilita identificar as palavras-chave em um ou mais textos. Para Scott (2013), as palavras-chave são aquelas palavras individuais, sequência de palavras ou *clusters* cuja frequência é extraordinariamente alta em um *córpus* de estudo em comparação com outro *córpus*. Permite também caracterizar um texto ou um gênero a partir de aplicações potenciais (ensino da língua,

linguística forense, estilística, análise de conteúdo, organização interna dos textos, posicionamento ideológico, perfil lexical de um autor e recuperação de texto):

Palavras-chave não são o mesmo que palavras “importantes”. O programa usa um critério estatístico, quantitativo, para identificar as palavras-chave, já uma pessoa usa outros critérios de relevância. Seguindo o mesmo raciocínio, o programa não identifica necessariamente aquelas palavras-chave encontradas, por exemplo, em artigos científicos no campo “palavras-chave”. (SARDINHA, 2009, p. 193).

Essa ferramenta compara duas listas de palavras preexistentes, que devem ter sido criadas com a ferramenta *WordList* a partir de um cópulus de estudo e um cópulus de comparação. O objetivo é descobrir quais palavras caracterizam o texto-cópulus de sua pesquisa.

As palavras-chave podem ser positivas ou negativas. A frequência das negativas é significativamente mais alta no cópulus de referência do que no de estudo, enquanto as positivas apresentam frequência maior no cópulus de estudo (SARDINHA, 2009, p. 194).

Os instrumentos de análise da ferramenta *Concord* (Figura 4) permitem buscar a concordância de palavras em um cópulus:

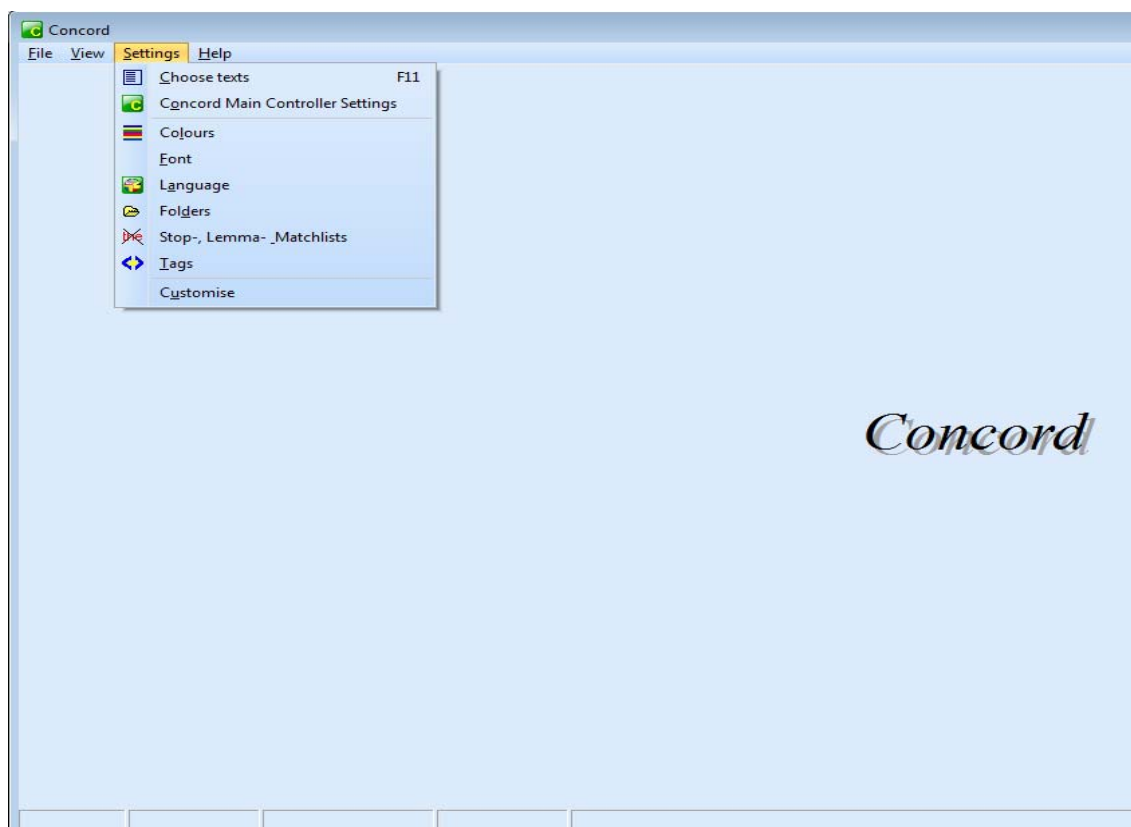


Figura 4- Tela da ferramenta Concord

Segundo Sardinha (2009, p. 83), “concordância são listagens das ocorrências de um item específico (chamado termo de busca ou nódulo, que pode ser formado por uma ou mais palavras) acompanhado do texto ao seu redor (o cotexto)”.

Para utilizar a ferramenta *Concord*, o pesquisador necessita especificar uma palavra de pesquisa, que será procurada em todos os arquivos de texto escolhidos. Então, a ferramenta apresenta a concordância, permitindo o acesso a informações sobre colocados (*collocates*) da palavra de pesquisa, gráficos de dispersão, mostrando de onde a palavra de pesquisa veio em cada arquivo, a análise de *cluster*, elencando grupos repetidos de palavras (frases) etc.

Os colocados, palavras que ocorrem na vizinhança de sua palavra de busca, possibilitam analisar os padrões lexicais característicos ou comuns de coocorrência na língua. Isso porque eles fazem com sejam descobertas as palavras que normalmente acompanham a palavra-nódulo. Portanto, a concordância possibilita verificar os exemplos de uso de uma palavra ou frase, em seus contextos. Com isso, pode-se ter uma ideia melhor do uso de uma palavra.

Buscando esclarecer como o programa WST pode ser utilizado em uma análise de um cópuz, será discutido a seguir como esse recurso digital da LC foi utilizado na manipulação do cópuz desta pesquisa.

A análise de cópuz pelo programa WST deve observar a ocorrência, recorrência e coocorrência dos itens lexicais, porque “a linguagem é um sistema probabilístico, cuja face mais notável é a frequência de uso das palavras” (SARDINHA, 2004, p. 162). Por conseguinte, tanto a alta como a baixa frequência têm grande importância na LC, uma vez que ambos os aspectos podem revelar traços linguísticos sistêmicos e discursivos.

Sardinha (2004, p. 162) aponta a frequência como “atributo inseparável da palavra, pois revela a sua ocorrência observada [e confere a ela] um papel definidor da palavra, fornecendo um traço tão inseparável quanto o sentido”. O estudioso, amparado em Guiraud, afirma que a frequência revela o caráter sígnico da palavra. Isso porque, embora o signo seja uma criação individual, ao ser aceito, retomado e repetido pela coletividade, torna-se uma criação coletiva.

A frequência, para Biderman (1998, p. 162), é importante e está associada ao conceito de norma:

A frequência é uma característica típica da palavra. Aliás, a norma linguística se baseia na frequência dos usos linguísticos. Assim, a norma linguística nada mais é do que a medida dos usos frequentes das palavras que são aceitas pelas comunidades dos falantes.

A frequência não é o único aspecto que torna um uso normal ou anormal; é necessária também a aceitabilidade, uma vez que o uso frequente de um item lexical por um grupo de pessoas já representa a constituição de uma norma.

Embora os estudos de frequência lexical tenham sido utilizados, sobretudo, na produção de materiais didáticos e de dicionários, nesta pesquisa a alta frequência de uso de alguns itens lexicais será encarada como traço revelador de iconicidade textual. Além disso, a ausência de utilização de colocados do texto-cópus em relação a um nóculo em um cópus de referência constituído por textos da linguagem comum será tomada como traço revelador da incongruência lexical do insólito. Assim, o estudo da frequência se destaca na análise da iconicidade lexical, como foi discutido no segundo capítulo. A frequência se constitui uma das escolhas feitas pelos usuários da língua, que neste estudo representa a manifestação do insólito no texto.

Tendo em vista a frequência das palavras e sua iconicidade, é importante destacar que a maioria das palavras com alta ocorrência é composta por palavras gramaticais com baixa iconicidade. Para ilustrar essa assertiva, a Figura 5, a seguir, foi gerada com o extrato do texto-cópus desta pesquisa no *WordList*. Com essa ferramenta, conforme ilustram as Figuras 5, 6, 7, e 8, são feitas listas com estatísticas simples, com as ocorrências em ordem alfabética e as ocorrências das mais frequentes para as menos frequentes e os lemas.

Da análise da Figura 7, nota-se que há 35.217 ocorrências vocabulares (*tokens*) e apenas 5.479 tipos de palavras (*types*). Isso abre perspectiva para a compreensão de que há palavras que ocorrem mais de uma vez no romance-cópus, *Sombras de Reis Barbudos*.

A Figura 5 revela que a palavra mais frequente no texto-cópus é a preposição “de”, seguida de outras palavras de baixa iconicidade. A primeira palavra de alta iconicidade, presente na lista, aparece na posição 28 – o substantivo *pai* – com 198 ocorrências. Nesta análise privilegiam-se, sobretudo, os substantivos, por serem considerados como palavras de alta iconicidade.

N	Word	Freq.	%	Texts	% Lemmas	Set
1	DE	1,187	3.37	9	100.00	
2	E	1,167	3.31	9	100.00	
3	QUE	1,158	3.29	9	100.00	
4	A	999	2.84	9	100.00	
5	O	893	2.54	9	100.00	
6	NÃO	752	2.14	9	100.00	
7	PARA	608	1.73	9	100.00	
8	COM	451	1.28	9	100.00	
9	EU	438	1.24	9	100.00	
10	UM	414	1.18	9	100.00	
11	SE	408	1.16	9	100.00	
12	EM	346	0.98	9	100.00	
13	ME	296	0.84	9	100.00	
14	NA	291	0.83	9	100.00	
15	ELE	286	0.81	9	100.00	
16	DO	272	0.77	9	100.00	
17	UMA	257	0.73	9	100.00	
18	MEU	252	0.72	9	100.00	
19	NO	248	0.70	9	100.00	
20	OS	244	0.69	9	100.00	
21	ERA	219	0.62	9	100.00	
22	DA	216	0.61	9	100.00	
23	MAS	213	0.60	9	100.00	
24	MAIS	210	0.60	9	100.00	
25	É	209	0.59	9	100.00	
26	POR	207	0.59	9	100.00	
27	QUANDO	207	0.59	9	100.00	
28	PAI	198	0.56	9	100.00	

Figura 5- WordList, janela *frequency*

N	Word	Freq.	%	Texts	% Lemmas	Set
1	#	11	0.03	9	100.00	
2	A	999	2.84	9	100.00	
3	À	42	0.12	8	88.89	
4	ABAFANDO	2		2	22.22	
5	ABAIXAR	2		1	11.11	
6	ABAIXAVA	1		1	11.11	
7	ABAIXO	4	0.01	4	44.44	
8	ABAIXOU	3		2	22.22	
9	ABALADO	1		1	11.11	
10	ABANAR	1		1	11.11	
11	ABANDONADAS	1		1	11.11	
12	ABATIMENTO	1		1	11.11	
13	ABERTA	5	0.01	3	33.33	
14	ABERTAMENTE	1		1	11.11	
15	ABERTAS	1		1	11.11	
16	ABERTO	3		2	22.22	
17	ABERTOS	2		2	22.22	
18	ABOBALHADO	3		2	22.22	
19	ABÓBORA	1		1	11.11	
20	ABOBREIRAS	1		1	11.11	
21	ABOMINÁVEL	1		1	11.11	
22	ABORRECE	1		1	11.11	
23	ABORRECER	1		1	11.11	
24	ABORRECI	1		1	11.11	
25	ABOTOOU	1		1	11.11	
26	ABRAÇÁ	1		1	11.11	
27	ABRAÇANDO	1		1	11.11	
28	ABRACEI	3		3	33.33	

Figura 6- WordList, janela *alphabetical*

N	text file	file size	tokens (running words) in	tokens used for word list	types su (distinct)	type/tok ratio	STTR standard	STTR	mean word length	word length	mean (n)	std. dev.	mean (n)	mean (n)	stoplist numbers	stoplist tokens	1-letter	2-letter	3-letter	4-letter	5-letter		
1	Overall	204,056	35,216	35,205	5,479	15.56	46.00	51.02	1,000	4.48	2.54	2,151	16.37	14.03	9	3,911.62	11	3,325	5,504	6,576	3,794	5,078	3,611
2	SRB - Cap 1.txt	8,702	1,529	1,528	623	40.77	46.00	1,000	4.47	2.47	86	17.77	12.36	1	1,528.0	1	125	255	288	154	227	141	
3	SRB - Cap 2.txt	9,925	1,713	1,712	687	40.13	45.00	1,000	4.57	2.56	82	20.88	14.13	1	1,712.0	1	150	258	339	159	246	111	
4	SRB - Cap 3.txt	13,454	2,352	2,351	832	35.39	39.56	1,000	4.46	2.49	127	18.51	14.13	1	2,351.0	1	201	380	461	245	344	211	
5	SRB - Cap 4.txt	12,897	2,224	2,223	875	39.36	47.80	36.91	1,000	4.51	2.57	119	18.68	14.56	1	2,223.0	1	190	360	441	236	303	211
6	SRB - Cap 5.txt	24,698	4,210	4,209	1,382	32.83	47.72	42.27	1,000	4.57	2.58	247	17.04	14.46	1	4,209.0	1	369	620	821	454	563	411
7	SRB - Cap 6.txt	40,218	6,901	6,900	1,901	27.55	46.30	44.75	1,000	4.48	2.60	488	14.14	11.44	1	6,900.0	1	722	1,042	1,279	730	951	711
8	SRB - Cap 7.txt	26,575	4,665	4,664	1,304	27.96	44.47	44.17	1,000	4.33	2.44	318	14.67	12.04	1	4,664.0	1	420	792	945	501	676	441
9	SRB - Cap 8.txt	33,269	5,758	5,757	1,701	29.55	45.94	44.40	1,000	4.50	2.57	296	19.45	18.15	1	5,757.0	1	572	898	992	633	864	511
10	SRB - Cap 9.txt	34,318	5,864	5,861	1,686	28.77	45.78	44.50	1,000	4.48	2.53	388	15.11	13.98	1	5,861.0	3	576	899	1,010	682	904	611

Figura 7- WordList, janela *statistics*

N	Word	Freq.	%	Texts	% Lemmas	Set
1	NAQUELAS	1		1	11.11	
2	NAQUELE	14	0.04	8	88.89	
3	NAQUELA	7	0.02	5	55.56	
4	NAMORADA	1		1	11.11	
5	NÃO	752	2.14	9	100.00	
6	NASCEU	1		1	11.11	
7	NASCIAM	1		1	11.11	
8	NAS	34	0.10	8	88.89	
9	NAQUELES	6	0.02	5	55.56	
10	NARIZ	8	0.02	7	77.78	
11	NADANDO	2		2	22.22	
12	MÚSICAS	1		1	11.11	
13	MUTIRÃO	1		1	11.11	
14	MÚSICA	2		2	22.22	
15	MURRO	1		1	11.11	
16	MÚSCULOS	2		2	22.22	
17	NA	291	0.83	9	100.00	
18	NADA	73	0.21	8	88.89	
19	N	1		1	11.11	
20	MUTISMO	1		1	11.11	
21	MUTUCAS	1		1	11.11	
22	NEGÓCIOS	2		2	22.22	
23	NEGRAS	1		1	11.11	
24	NEGÓCIO	1		1	11.11	
25	NEGAR	2		1	11.11	
26	NEGATIVA	1		1	11.11	
27	NEM	76	0.22	9	100.00	
28	NENEN	4	0.01	1	11.11	

Figura 8- WordList, janela *lemmas*

Os dados gerados pela ferramenta *Concord*, conforme ilustram as Figuras 9 e 10, foram utilizados para verificar quais as palavras fazem vizinhança com os nódulos desencadeadores do insólito no romance-cópus. Com isso foi possível evidenciar a incongruência lexical dos fenômenos insólitos no texto de José J. Veiga:

N	Concordance	Set	Word #	Sem	Par	Parz	Hea	Hea	Sec	Sec	File	Date	%
1	Concordance 4 MUROS MUROS MUROS Sem tio		1	0	8%	0	0%				0 0% SRB - Cap 4.txt 2012/out/15 00:		0%
2	nada para ver além do labirinto de muros brancos acompanhando o		400	20	30%	0	7%				0 7% SRB - Cap 9.txt 2012/out/15 00:		7%
3	colegas me perseguiam entre dois muros altíssimos, um bando numa		645	39	53%	0	15%				0 15% SRB - Cap 5.txt 2012/out/15 00:		15%
4	o hábito de descansar a vista dos muros olhando para cima ficou		26	1	56%	0	1%				0 1% SRB - Cap 5.txt 2012/out/15 00:		1%
5	de pontos pretos em cima dos muros; quando eram enxotados		2,741	186	55%	0	65%				0 65% SRB - Cap 5.txt 2012/out/15 00:		64%
6	desinteressadas, esbarrando em muros e umas nas outras, pisando as		4,195	266	62%	0	60%				0 60% SRB - Cap 5.txt 2012/out/15 00:		60%
7	explicação servia. Caminhávamos entre muros, ouvindo passos e pedaços de		2,735	163	21%	0	39%				0 39% SRB - Cap 6.txt 2012/out/15 00:		39%
8	como nós em nossos caminhos entre muros. Enquanto eu olhava os cavalos		1,345	72	100%	0	23%				0 23% SRB - Cap 8.txt 2012/out/15 00:		23%
9	ia voltar. De repente os muros, esses muros. Da noite para o dia eles		403	24	100%	0	18%				0 18% SRB - Cap 4.txt 2012/out/15 00:		18%
10	4 MUROS MUROS MUROS Sem tio Baltazar a		2	0	15%	0	0%				0 0% SRB - Cap 4.txt 2012/out/15 00:		0%
11	4 MUROS MUROS MUROS Sem tio Baltazar a companhia		3	0	23%	0	0%				0 0% SRB - Cap 4.txt 2012/out/15 00:		0%
12	Mau sinal. Os cartazes pregados nos muros foram despencando, enrolando,		420	23	19%	0	6%				0 6% SRB - Cap 6.txt 2012/out/15 00:		6%
13	para não deixá-los pousarem nos muros, nas árvores, nos telhados, não		3,780	227	67%	0	89%				0 89% SRB - Cap 5.txt 2012/out/15 00:		89%
14	mandou fincar cacos de garrafa nos muros. Achei isso um exagero, e		3,139	200	100%	0	74%				0 74% SRB - Cap 5.txt 2012/out/15 00:		74%
15	cartazes com o rosto dele nos muros; mas pessoalmente ele nunca		4,009	260	84%	0	58%				0 58% SRB - Cap 6.txt 2012/out/15 00:		57%
16	eu precisava caminhar apoiado nos muros para não ser levado pela		4,405	236	93%	0	76%				0 76% SRB - Cap 8.txt 2012/out/15 00:		76%
17	bolso desabafando a nossa raiva nos muros, enquanto dois vigiavam as		560	29	55%	0	8%				0 8% SRB - Cap 6.txt 2012/out/15 00:		8%
18	Cartazes novos apareceram nos muros anunciando a chegada para a		1,235	85	46%	0	18%				0 18% SRB - Cap 6.txt 2012/out/15 00:		17%
19	- Está furioso com uns escritos nos muros. - Ah. Escrevi nada em muro		1,700	124	100%	0	40%				0 40% SRB - Cap 5.txt 2012/out/15 00:		40%
20	fugir. No caminho vi os avisos nos muros e fiquei orgulhoso, como se eu		2,234	164	44%	0	53%				0 53% SRB - Cap 5.txt 2012/out/15 00:		52%
21	coisas contra a Companhia nos muros. E melhoramos também em		1,186	60	100%	0	53%				0 53% SRB - Cap 4.txt 2012/out/15 00:		52%
22	sombras caindo vertical nas ruas, nos muros, nos gramados, em toda parte		160	7	67%	0	4%				0 4% SRB - Cap 5.txt 2012/out/15 00:		4%
23	perderam a cerimônia e pousavam nos muros e ficavam nos olhando dentro de		2,711	187	58%	0	64%				0 64% SRB - Cap 5.txt 2012/out/15 00:		63%
24	bom. Parecia que os avisos nos muros tinham dado em nada, mas		2,497	177	39%	0	59%				0 59% SRB - Cap 5.txt 2012/out/15 00:		58%
25	o que era compreensível porque nos muros não havia o que comer. A		2,796	190	79%	0	66%				0 66% SRB - Cap 5.txt 2012/out/15 00:		65%
26	ela derrubasse ou derretesse os muros que nos cercavam, mas na		1,230	71	44%	0	21%				0 21% SRB - Cap 8.txt 2012/out/15 00:		21%
27	duro do que cimento, do que pedra, os muros iam durar para sempre, quem		1,259	71	69%	0	22%				0 22% SRB - Cap 8.txt 2012/out/15 00:		22%
28	aspecto renovado, e se não fossem os muros, sempre em pé, sempre		5,288	277	55%	0	91%				0 91% SRB - Cap 8.txt 2012/out/15 00:		91%

Figura 9- Concord, janela concordance

N	Word	With	Relation	Texts	Total	Total	Total	f	L5	L4	L3	L2	L1	Centre	R1	R2	R3	R4	R5
1	MUROS	muros	0.000	6	47	4	4	0	0	0	0	2	2	39	2	2	0	0	0
2	NOS	muros	0.000	4	18	14	4	0	0	0	0	0	14	0	1	1	2	0	0
3	OS	muros	0.000	5	15	15	0	0	1	3	0	0	11	0	0	0	0	0	0
4	A	muros	0.000	3	12	5	7	1	1	3	0	0	0	0	2	1	2	2	2
5	DE	muros	0.000	6	10	7	3	3	0	2	1	1	0	0	0	1	0	2	2
6	E	muros	0.000	3	10	2	8	1	0	1	0	0	0	0	6	1	1	0	0
7	O	muros	0.000	4	7	2	5	0	2	0	0	0	0	0	0	1	3	1	0
8	NÃO	muros	0.000	3	6	2	4	1	0	1	0	0	0	0	2	1	0	0	1
9	QUE	muros	0.000	2	6	3	3	1	1	1	0	0	0	0	2	0	0	1	0
10	EM	muros	0.000	3	6	3	3	0	1	1	0	0	1	0	0	1	2	0	0
11	COM	muros	0.000	4	6	4	2	2	1	0	1	0	0	0	1	1	0	0	0
12	PARA	muros	0.000	4	5	0	5	0	0	0	0	0	0	0	2	1	1	1	0
13	SE	muros	0.000	5	5	2	3	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	1	2
14	SEM	muros	0.000	2	4	1	3	0	0	0	0	0	1	0	1	1	1	0	0
15	ENTRE	muros	0.000	3	4	4	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0
16	MAS	muros	0.000	3	4	0	4	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	1	1
17	PONTA	muros	0.000	1	3	2	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
18	4	muros	0.000	1	3	3	0	0	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0
19	NAS	muros	0.000	2	3	1	2	0	0	1	0	0	0	0	1	0	1	0	0
20	TIO	muros	0.000	1	3	0	3	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	0
21	COMPANHIA	muros	0.000	2	3	1	2	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	2
22	SEMPRE	muros	0.000	1	3	0	3	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	2	0
23	BALTAZAR	muros	0.000	1	3	0	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1
24	UM	muros	0.000	2	2	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0
25	VOLTARAM	muros	0.000	1	2	0	2	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0
26	REPENTE	muros	0.000	1	2	2	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0
27	PORQUE	muros	0.000	2	2	2	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0
28	QUEM	muros	0.000	2	2	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1

Figura 10- Concord, janela collocates

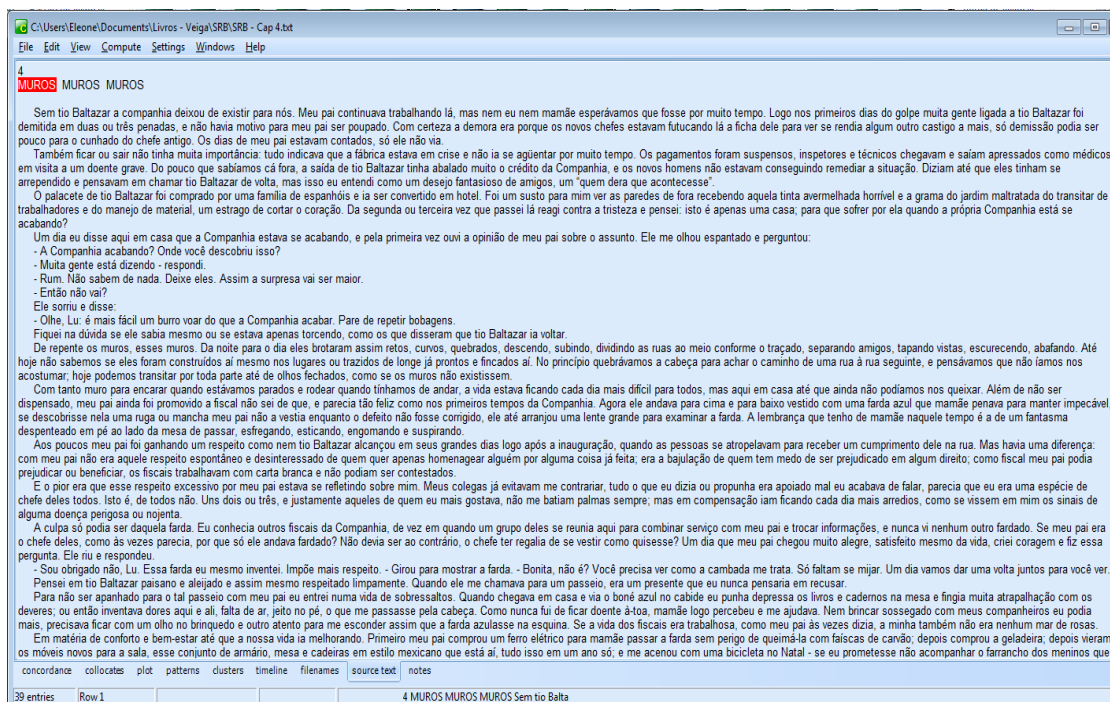


Figura 11- Concord, janela source text

A Figura 12 mostra as palavras com frequência estatisticamente significativa. Com as palavras-chave levantadas pela ferramenta KeyWord é possível identificar os núdulos dos fenômenos insólitos do romance e apresentar a frequência como sinalizador do insólito.

N	Key word	Freq.	% RC.	F	RC. %	F	P	Lemmas	Set
1	MAMÃE	168	0,48	0		223,21	0,00000		
2	MEU	252	0,72	28	0,09	193,41	0,00000		
3	BALTAZAR	143	0,41	0		189,94	0,00000		
4	PAI	198	0,57	13	0,04	184,26	0,00000		
5	TIO	138	0,39	2		165,21	0,00000		
6	ME	266	0,76	53	0,16	143,23	0,00000		
7	COMPANHIA	111	0,32	2		130,18	0,00000		
8	EU	438	1,25	179	0,54	97,81	0,00000		
9	TIA	72	0,21	0		95,56	0,00000		
10	DULCE	68	0,19	0		90,25	0,00000		
11	FIQUEI	43	0,12	1		48,96	0,00000		
12	VI	52	0,15	4	0,01	45,97	0,00000		
13	QUE	1.158	3,31	817	2,48	41,42	0,00000		
14	UZK	30	0,09	0		39,80	0,00000		
15	FISCAL	32	0,09	1		34,94	0,00000		
16	MÁGICO	26	0,07	0		34,49	0,00000		
17	MUROS	39	0,11	3		34,47	0,00000		
18	FISCAIS	25	0,07	0		33,17	0,00000		
19	ELA	166	0,47	75	0,23	30,01	0,00000		
20	VOANDO	26	0,07	1		27,39	0,00000		
21	MIM	71	0,20	20	0,06	27,32	0,00000		
22	BOLA	20	0,06	0		26,53	0,00000		
23	E	1.166	3,33	878	2,67	25,83	0,00000		
24	URUBU	19	0,05	0		25,20	0,00000		
25	MESA	33	0,09	4	0,01	24,22	0,00000		
26	OS	242	0,69	377	1,15	-38,84	0,00000		
27	D	3	0,01	48	0,15	-50,70	0,00000		
28	HOMENS	17	0,05	116	0,35	-89,02	0,00000		

KWs plot links clusters filenames source text notes

Figura 12- KeyWord

Essas figuras ilustram alguns aspectos analisados na pesquisa e justificam por que se utiliza a LC para revelar as características lexicais de um romance em que se manifesta o insólito. A frequência será utilizada como elemento revelador da iconicidade lexical e sinalizador do insólito, enquanto os colocados das palavras-nódulos comprovarão a incongruência lexical em um texto que o insólito se revela de modo essencial.

4 A INSOLITUDE LEXICAL DO ROMANCE *SOMBRAS DE REIS BARBUDOS*

O presente capítulo tem como propósito apresentar a análise da iconicidade e da incongruência lexical do romance *Sombras de Reis Barbudos*, de José J. Veiga. Em vista disso, parte-se do pressuposto de que a insolitude do texto-cópus se constitui por colocações lexicais que se distanciam do uso comum.

Num primeiro momento, busca-se apresentar a frequência lexical como mecanismo capaz de sinalizar a manifestação do insólito em um texto literário. Em seguida, tenta-se demonstrar a incongruência lexical do cópus da pesquisa com base em uma comparação com um cópus de referência. O próximo passo é o de apresentar a iconicidade dos substantivos que constituem a trilha léxica do texto. Por fim, demonstra-se a interpretabilidade do romance em análise.

4.1 A frequência lexical como sinalizadora do insólito

Ao comparar a lista de palavras do romance *Sombras de Reis Barbudos*, de José J. Veiga, com a lista de palavras do cópus de referência, ambas criadas com o *WordList*, a ferramenta *KeyWord*, usando critério estatístico e quantitativo, levantou 28 palavras-chave para o texto-cópus desta pesquisa (ver Figura 12 no terceiro capítulo), sendo que 19 são palavras lexicais (16 substantivos e 3 verbos) e 9 são palavras gramaticais. Tendo em vista o especial interesse pelos substantivos, por serem caracterizáveis semanticamente e terem a função designatória ou de nomeação na arquitetura textual, a partir de uma análise criteriosa, eles foram divididos em campos semânticos com intuito de averiguar se eles podem sinalizar o insólito no texto-cópus. É a divisão que se pode acompanhar no Quadro 7:

Quadro 7- Palavras-chave do romance-cópus

PALAVRAS-CHAVE	CAMPO-SEMÂNTICO	FREQ.
MAMÃE	Base do sólito/familiar	168
BALTAZAR		143
PAI		198
TIO		138
TIA		72
DULCE		68
BOLA		20
MESA		33
MUROS		Base do insólito
URUBU	19	
HOMENS	17	
COMPANHIA	Base da opressão	111
FISCAL		32
FISCAIS		25
MÁGICO	Sinaliza metaforicamente a liberdade	26
UZK		30

Examinando os substantivos-chave obtidos pelo *software WordSmith Tools*, percebe-se que eles revelam particularidades sobre o romance *Sombras de Reis Barbudos*. Ao agrupá-los pela semelhança semântica, esse conjunto de léxico revela quatro campos semânticos importantes no texto cópus e aponta a estatística como uma poderosa ferramenta na visualização de fenômenos linguísticos em um texto em que o insólito se manifesta de modo essencial.

O primeiro campo semântico apresentado no quadro traz ao universo ficcional coisas mundanas, cotidianas e corriqueiras pertencentes à realidade empírica. Nessa perspectiva, a presença na trama textual de itens léxicos que constituem os integrantes da família, por exemplo, apresenta um mundo mais real/sólito possível para servir de pano de fundo para a irrupção do insólito, fenômeno que só existe se comparado com a realidade cotidiana (PRADA OROPEZA, 2006).

Centrando a atenção nas palavras *muros*, *urubu* e *homens*, verifica-se que nesse campo semântico encontram-se os substantivos-nódulos desencadeadores do insólito. Essas palavras (nódulos), com seus colocados, iconicamente escamoteiam a organização do mundo real e abrem caminho para manifestação do insólito na tessitura textual do romance.

Entre os substantivos que o *software* levantou como palavras-chave, despontam-se também os campos semânticos *opressão* e *liberdade*. Esses itens léxicos apontam os dois eixos temáticos (*opressão versus liberdade*) que

metaforicamente estão representados pelos três fenômenos insólitos presentes na narrativa.

Cabe esclarecer que a análise dos substantivos revelou que, além de a frequência sinalizar a manifestação no insólito no texto literário, as palavras eleitas pelo *WordSmith Tools* como chave podem indicar a temática do texto.

4.2 A incongruência do léxico veiguiano

A incongruência lexical é entendida, nesta pesquisa, como a ausência de congruência, de conformidade, de concordância e de adequação entre os núdulos e os colocados. Estes se relacionam no eixo sintagmático tanto para a organização do texto em que o insólito se manifesta quanto para os padrões lexicogramaticais da Língua Portuguesa. Em outras palavras, a incongruência lexical defendida para o texto-cópus refere-se à incompatibilidade das escolhas lexicais realizadas por José J. Veiga em relação às estruturas lexicossintáticas da língua utilizadas cotidianamente na comunicação.

Nessa perspectiva, a incongruência lexical é chave para a construção do ilógico, mágico, fantástico, misterioso, sobrenatural, irreal e suprarreal no texto-cópus. Esta análise constata que o insólito no romance *Sombras de Reis Barbudos* transgride os usos da Língua Portuguesa, pelo fato de as coocorrências lexicossintáticas romperem com as estruturas do código linguístico. Ou seja, o texto de José J. Veiga foge aos padrões lexicogramaticais da língua, denominados “fenômeno colocacional”.

Essa ruptura das estruturas lexicogramaticais do romance-cópus edifica o aspecto inusual, incongruente, impossível, inusitado, incorrigível, inaudito e inverossímil dos acontecimentos narrados no texto literário, os quais não podem ser submetidos às leis da racionalidade.

4.2.1 Dos muros

As escolhas lexicais feitas por José J. Veiga para construir o primeiro fenômeno insólito de *Sombras de reis barbudos* rompem com as características embutidas das palavras defendidas por Bénjoint (1994). O fenômeno é construído a

partir do substantivo-nóculo *muros*, que se torna insólito, ao passo que o autor utiliza como colocados as palavras que não estão no rol das porções pré-fabricadas (que constituem a expectativa de uso da língua) da linguagem, armazenadas no léxico do falante da Língua Portuguesa.

Para evidenciar essa ruptura, a seguir, é importante comparar as construções lexicogramaticais do romance com um córpus de referência (o córpus do Português). O levantamento feito pela ferramenta *Concord* do Programa *WordSmith Tools* aponta as palavras relacionadas no quadro abaixo como alguns colocados do substantivo *muros* no romance-córpus (Quadro 8):

Quadro 8- Colocados de muros no córpus da tese

NÓDULO	COLOCADOS	CONCORDÂNCIA
MUROS	MUROS	<u>De repente</u> os muros , esses muros . Da noite para o dia ele
	DE REPENTE	
	NOITE	
	DIA	Da noite para o dia os muros brotaram assim retos , curvos , quebrados,
	BROTARAM	
	RETOS	
	CURVOS	
	LABIRINTO	para ver além do labirinto de muros brancos acompanhando o traçado tortuoso de ruas antigas
	BRANCOS	
	TRAÇADO	
	ACOMPANHANDO	de descansar a vista dos muros olhando para cima ficou
	DESCANSAR	
	A VISTA	
	OLHANDO	da ao lado da cama. Com tanto muro por toda parte cansando e
	TANTO	
TODA PARTE		
CANSANDO		

Buscando encontrar a chave do insólito no texto veiguiano, percebe-se que esse elemento se desencadeia do seguinte trecho (Quadro 9):

Quadro 9- Concordância de muros no cópuz da pesquisa

PÁGINA	TRECHO DO ROMANCE
30	De repente os muros , esses muros.
30	Da noite para o dia os muros brotaram assim retos, curvos, quebrados, descendo, subindo, dividindo as ruas ao meio conforme o traçado, separando amigos, tapando vistas, escurecendo, abafando.

As escolhas virtuais realizadas nos eixos paradigmático e sintagmático, para construir o signo insólito, transgridem as construções do mundo extralinguístico. A escolha do substantivo *muros* e da forma verbal *brotaram* rompe com a combinação lexical consagrada para os dois termos; ou seja, *muros* e *brotaram* são dois itens lexicais que, de acordo com as regras semânticas, não andam juntos nos discursos realistas.

Com o auxílio do programa *WordSmith Tools*, no cópuz de referência localizam-se 449 formas verbais que são colocados do substantivo *muros*, não havendo, no entanto, nenhuma colocabilidade para o verbo *brotar*. No Quadro 10, há 29 formas verbais que são colocados do nóculo *muro(s)* no cópuz de referência. Na impossibilidade de relacionar todas as colocabilidades desse substantivo no corpo desta tese, optou-se por relacioná-las no Anexo A

Quadro 10- Colocados de muros no cópuz de referência

NÓDULO	COLOCADOS	CONCORDÂNCIA
	ESCONDEU-SE	A filha do sacristão, que não queria ser observada, escondeu-se atrás do muro .
	DERRUBARAM	O muro não existe - derrubaram o muro .
	CERCAVA	a levantar o muro que cercava a capela
	SALTOU	Adriano saltou para cima do muro .
	ERGUEU	o governo pró-Stálin ergueu um grande muro , que isolava o setor oriental do ocidental
	DEMOLIRAM	Essas famílias demoliram o muro .
	ORAVAM	Jovens palestinos apedrejaram judeus que oravam em o Muro das Lamentações.
	RECONSTRUIR	poderem passar diz o autarca que com a promessa de, depois, reconstruir o muro .
	LIMITA	um muro que limita a frente sul do jardim do castelo,
	SALTAR	Depois, os miúdos iam saltar os muros baixos do refeitório

MURO(S)		
	FICAVAM	Mas ainda ficavam longe os muros brancos e altos do cemitério.
	ATIRARIAM	as máquinas atirariam contra os muros e por cima deles, para caírem sobre as casas
	SEPARAM	existem muros que separam muito bem cada setor econômico.
		Apenas cercas, e não muros , separam a rua do presídio.
	TRINCAM	Muros trincam e rebocos caem
	CERCAVAM-NOS	Muitas casas tinham jardins. Pois visse eu se os descobria. Cercavam-nos de muros altos
	ESCALAVA	Capaneu foi fulminado por um raio enviado por Zeus quando escalava os muros de Tebas.
	LIMITAVAM	nada conhecia além dos muros que limitavam os seus domínios.
	DEBRUÇAVAM	as moças iam trocar ditos e picuinhas com os jornaleiros que se debruçavam nos muros para as cortejar.
	PROTEGIAM	à vista da Cidade que os muros não protegiam .
	CONSERTAM	Andam por aí brigadas por todo o lado. Tapam buracos, consertam muros , etc.
	RESPLANDECIAM	Longe, sob a fulguração do sol, resplandeciam os muros de Belém, entre outeiros.
	CAMINHAVAM	E os meninos subiam e desciam a escada, caminhavam pelas beiras dos muros ,
	CONSTRUINDO	nomeadamente construindo muros de suporte das terras, não é da nossa competência,
	CRIAM	Quanto mais se criam muros de silêncio, quanto mais mecanismos de exclusão vão surgir na sociedade,
	SEPARA	que o encosta ao muro alto que separa as duas casas e nele sobe sempre que deseja falar com o
	TENHA CAÍDO	Embora o muro tenha caído em 1989, ainda persiste uma divisão invisível,
	SEPARAVA	diante do muro que separava a aldeia da linha ferroviária e do rio.
	DELIMITA	foi encontrado encostado ao muro que delimita o caminho de terra batida

Analisando a questão do sentido das palavras *muros* e *brotaram*, nota-se que esta se refere a seres animados, enquanto aquela nomeia uma coisa inanimada. Esse pode ser o motivo de não haver ocorrência dessa estrutura léxica no corpúsculo de referência. Para comprovar essa assertiva, utiliza-se a forma verbal *brotaram* como nóculo para verificar as palavras que andam em sua companhia. O resultado da busca encontra-se no Quadro 11. Com a busca, verifica-se que podem brotar as espécies da fauna, as ideias, as lágrimas, um ser vivo que se encontra submerso etc.:

Quadro 11- Colocados de brotaram no corpúsculo de referência

NÓDULO	COLOCADOS	CONCORDÂNCIA
BROTARAM	PLANTOU	Que depois plantou donde brotaram , rubros e doirados , os cachos divinos que deram o primeiro sumo
	RUBROS	
	DOIRADOS	
	DONDE	
	CINZENTO-ESVERDEADA	Da trama de aguapés enredados no reboCADOR Penélope brotaram uma enorme sucuri cinzento-esverdeada ,
	SUCURI	
	ENORME	
	ENREDADOS	
	PENÉLOPE	
	REBOCADOR	dos troncos rugosos e tristes, de árvores escuras e secas , brotaram galhos viçosos , que causavam estranheza, como braços novos nascendo em
	VIÇOSOS	
	ÁRVORES	
	GALHOS	
	ESCURAS	
	SECAS	a Justiça alcançar os picaretas do Congresso e descobrir como brotaram os inexplicáveis 7 milhões de dólares apontados por a CPI de o Orçamento em
	INEXPLICÁVEIS	
	MILHÕES	
	CONGRESSO	
	DESCOBRIR	Maria! que é que tem o homem ver tua magreza ! Duas lágrimas brotaram dos olhos da moça que sentou-se no pavimento, apoiando a cabeça sobre os joelhos
	MAGREZA	
LÁGRIMAS		
OLHOS		
MOÇA		
LEITURAS	deu através da reflexão sobre os aspectos do	

PARTIR	modo de <u>vida</u> na <u>periferia</u> , que <u>brotaram</u> a <u>partir</u> das <u>leituras</u> dos processos e do contato direto com a população.
PERIFERIA	
VIDA	
DORMENTES	casca se esfarelava à toa. Desfizeram-se em pó muitas <u>paisagens</u> <u>dormentes</u> : mas logo <u>brotaram</u> outras <u>novas</u> , na surgida madeira morena. Dentinho de Arroz enrola a
PAISAGENS	
NOVAS	
VERSOS	Não que eu desame esses <u>pobres versos</u> que me <u>brotaram</u> d' <u>alma</u> como flores ao sol,
POBRES	
ALMA	

Os resultados apresentados nesse subtópico indicam que a disfunção apontada por Covizzi (1978) como responsável por instaurar a insolitude no texto literário é arquitetada pela incongruência lexical. No texto-cópus, a ausência de congruência e de concordância relativa à coocorrência lexical de *muros* e *brotaram* rompe com a estrutura léxica da linguagem. Assim, a organização de *muros* e *brotaram*, no eixo sintagmático, traz à tona a crise que escamoteia as leis que organizam o mundo real de modo a construir o extraordinário (uma cidade tomada por muros) no romance.

A insolitude é ampliada com as seguintes unidades léxicas: *retos*, *curvos*, *quebrados*, *descendo*, *subindo*, *dividindo as ruas*, *separando amigos*, *tapando vistas*, *escurecendo*, *abafando*, que aparece à direita da forma verbal *brotaram*.

Esses itens lexicais apresentam fenômenos de inadequação, essencial às características do objeto *muros*. Caso sejam retos, não podem ter curvas, ou vice-versa, conforme explica a geometria euclidiana. Além disso, o fenômeno inusual do insólito apontado por Prada Oropeza (2006) se amplia pelo fato de a construção sociocultural preconizar que a função de um muro não é a de dividir ruas, separar amigos, tapar vistas, escurecer e abafar.

Perseguindo a arquitetura textual do romance-cópus em que a incongruência lexical coloca em crise o conceito de normal ou natural, no próximo subtópico tentar-se-á demonstrar como o nódulo *urubus* e seus colocados provocam choque com a realidade cotidiana, de modo a instituir a insolitude.

4.2.2 Dos urubus

A análise dos campos semânticos da arquitetura textual do romance *Sombras de Reis Barbudos* revela que o segundo fenômeno insólito no texto é instaurado pelo substantivo-nódulo *urubu(s)*. Esse nódulo e seus colocados criam um confronto com o eixo sintagmático que semanticamente rompe com as construções do mundo extralinguístico; ou seja, essa tensão instaurada pelo fenômeno da colocabilidade transgride as leis da realidade empírica.

Para demonstrar a irrupção do inominável no cópuz desta tese, organizam-se em um quadro o nódulo, seus colocados e o contexto em que eles aparecem no romance veiguiano em um quadro. Com essa demonstração, é possível perceber como as construções lexicossintáticas do texto-cópus distanciam dos padrões lexicogramaticais da Língua Portuguesa. Para comprovar essa assertiva, observe o Quadro 12:

Quadro 12- Colocados de urubu(s) no cópuz da tese

NÓDULO	COLOCADOS	CONCORDÂNCIA
URUBU(S)	POUSAVAM	os urubus <u>pousavam</u> nas janelas ou nas bandeiras das portas, quando ganhavam confiança pulavam para dentro e ficavam rodeando as pessoas, geralmente as mulheres, parece que já tinham notado que elas é que mais lidam com comida.
	JANELAS	
	PERDERAM	
	CERIMÔNIA	
	POUSAVAM	
		No fim os urubus <u>perderam</u> a cerimônia e <u>pousavam</u> nos muros e
	FICAVAM	[os urubus] <u>ficavam</u> nos olhando <u>dentro</u> de nossas casas
	DENTRO	
	CASAS	
	QUISESSE	quem quisesse <u>ter</u> urubu em casa <u>ficava</u> obrigado a registrá-los na Companhia
TER		
CASA		
FICAVA		
	OBRIGADO	
	FICOU	ficou parecendo que o número de urubus sobre a cidade <u>estava aumentando</u> dia a dia.
	AUMENTANDO	

PARECENDO	
NÚMERO	
CIDADE	
ESTAVA	
TEMPO	
INVASÃO	
VIA	
VENTO	
ENFEITÁ-LOS	E sem os urubus para enfeitá-los de ponta a ponta,
PENSAMOS	Não pensamos que os urubus fossem fazer tanta falta .
FALTA	
FOSSEM	
FAZER	
NÃO INCOMODAVAM	os urubus não incomodavam . Havendo descuido das pessoas eles
MENINO	quase todo menino (e menina também) tinha um urubu para acompanhá-lo como um cachorrinho até na rua,
MENINA	
TINHA	
ACOMPANHÁ-LO	
CACHORRINHO	
VIVER	Mas como tempo todos se acostumaram a viver em intimidade com os urubus , e a cidade inteira sofreu por eles quando a Companhia começou a persegui-los.
INTIMIDADE	
CIDADE	
INTEIRA	

Os cotextos (Quadro 13) do nóculo *urubu(s)*, levantados pela ferramenta *Concord*, permitem a visualização da cena, dando ao fenômeno insólito uma qualidade fílmica:

Quadro 13- Concordância de urubu(s) no cópuz da pesquisa

PÁGINA	TRECHO DO ROMANCE
38	mas depois que adquirimos o hábito de descansar a vista dos muros olhando para cima ficou parecendo que o número de urubus sobre a cidade estava aumentando dia a dia.
121	Nos dias claros podíamos ver animais pastando, gente passando, e quem tinha lunetas e binóculos guardados do tempo da invasão dos urubus via até o vento balançando folhas, um vento diferente, mais solto, sem muros para detê-lo.
53	E sem os urubus para enfeitá-los de ponta a ponta, os muros voltaram a sua função de apenas separar, vedar, dificultar, e pareciam até mais altos e mais odientos.
53	Não pensamos que os urubus fossem fazer tanta falta.
48	Mas a não ser pela quantidade, que assustava, e pela cor, que lembrava luto, os urubus não incomodavam. Havendo descuido das pessoas eles entravam nas cozinhas para furtar comida, o que era compreensível porque nos muros não havia o que comer. A princípio nós os espantávamos a vassouradas, depois fomos amolecendo e facilitando a vida deles, até fingíamos esquecer ossos e pedaços de carne em lugares acessíveis para podermos observá-los e avaliar a inteligência deles.
49	As crianças logo fizeram amizade com eles, quase todo menino (e menina também) tinha um urubu para acompanhá-lo como um cachorrinho até na rua, espontaneamente ou puxado por uma corda presa com laço frouxo no pescoço apenas para indicar a direção.
49	Mas como tempo todos se acostumaram a viver em intimidade com os urubus, e a cidade inteira sofreu por eles quando a Companhia começou a persegui-los.
51	Eles não seriam mais tolerados nas ruas, e quem quisesse ter urubu em casa ficava obrigado a registrá-los na Companhia e identificá-lo com uma chapinha de metal padronizada adquirida no ato do registro.

Tendo como base a realidade epidérmica, o urubu é considerado uma ave feia, repugnante, carniceira e de mau agouro (CASCUDO, 1993). Ao analisar as construções lexicogramaticais no romance *Sombras de Reis Barbudos*, percebe-se que os colocados de *urubu(s)* rompem com os campos semânticos cosseleccionados para essa palavra.

A escolha das formas verbais *pousavam* e *olhando*, acompanhadas dos itens léxicos *janelas* e *muros*, feitas por José J. Veiga para descrever as atitudes dos urubus na cidade, instaura uma crise ao conceito de normal e natural. Isso é reforçado pelos colocados *intimidade*, *cachorrinho*, *acompanhá-lo*, *não*

incomodavam, falta etc. (ver Anexo C), que no texto indicam as atitudes das pessoas diante da presença dos urubus na cidade.

Se na realidade empírica o normal é considerar o urubu como abominável, desprezível, carniceiro e de mau agouro, logo viver em intimidade com os urubus, transformá-los em animais de estimação, não se sentir incomodado com sua presença, sentir sua falta, sofrer por eles serem perseguidos, transgride as leis do mundo ordinário e instaura linguisticamente o que se denomina fenômenos insólitos.

Buscando confirmar que a colocabilidade de urubu(s) no texto-cópus estabelece a insolitude ao romper com os padrões lexicogramaticais da Língua Portuguesa, levantaram-se, com o auxílio do programa *WordSmith Tools*, os colocados desse substantivo-nóculo (Quadro 14) no cópus de referência. Além disso, verificaram-se os colocados das formas verbais *pousavam* (Quadro 15) e *olhando* (Quadro 16).

Quadro 14- Colocados de urubu(s) no cópus de referência

NÓDULO	COLOCADOS	CONCORDÂNCIA
URUBU(S)	VOARAM	Os urubus voaram para longe, o cachorro correu, ele apanhou umas pedras e saiu a persegui-lo, aos berros.
	SÃO	Estes homens são os urubus de Santa Luzia, serviço especial e maçônico.
	HOMENS	
	IAM RISCANDO	A superfície reluzia, agora, a escama dos cadáveres e, no céu , os urubus iam riscando os seus adejos sombrios.
	CÉU	
	COBRAS	Urubus , lagartos e cobras ameaçam e comem ovos e filhotes.
	DIA	A pedido dos meninos, um dia ele matou um urubu . Não sei se é invencionice, mas dizem que também costumava tirar cigarro da boca de quem se dispusesse a correr o risco.
	MATOU	
	COME	áh porque o urubu : - come carniça né?
CARNIÇA		

Os dados apresentados nesse quadro e nos anexos C, D, E e F confirmam que os colocados de *urubu(s)* no cópus de referência se distanciam dos usos da Língua Portuguesa. As formas verbais *come* e *voaram* reforçam bem essa assertiva

por não transmutar o universo culturalizado. Em “o *urubu come carniça* e os *urubus voaram para longe*”, as formas verbais indicam duas ações totalmente aceitas no mundo ordinário e possíveis de acontecer na realidade empírica.

As duas formas verbais - *pousavam* e *olhando* -, presentes em cotextos do nóculo *urubu(s)* no romance-cópus, se comparadas com o cópus de referência, não apresentam nenhuma relação com as estruturas lexicogramaticais da Língua Portuguesa. Na primeira (Quadro 15), verifica-se como nóculos: *mãos*, *corrimão*, *calçadas*, *brancuras*, *chapéus*, *armazéns*, *colonos*, *palhoça*, *pássaros*, dentre outras.

Quadro 15- Colocados de *pousavam* no cópus de referência

NÓDULO	COLOCADOS	CONCORDÂNCIA
POUSAVAM	MÃOS	As mãos do Avô pousavam no corrimão da escada , enrolavam as trepadeiras nas cercas.
	ESCADA	
	AVÔ	
	CORRIMÃO	
	CALÇADAS	Homens bêbados reclinavam-se nas calçadas . Pousavam brancuras nos chapéus amassados , e nas pesadas mãos: " Eu sô o emperadô; vossemecê é a emperatriz " Caíam brancuras na voz pegajosa.
	BRANCURAS	
	CHAPÉUS	
	AMASSADOS	As moças de pedra arregaçavam seus mantos, rente aos telhados.
	VELHAS	Quando a brisa passava, a placa de ferro rangia nas suas velhas dobradiças . Pousavam nos fios pássaros de cores raras, que denunciavam a proximidade da Inata, enquanto pregões longínquos subiam da cidade.
	DOBRADIÇAS	
	FIOS	
	PASSÁROS	
	ARMAZÉM	De quando em quando, pousavam no armazém , onde dormia também, caixeiros-viajantes de grandes casas da Corte que tinham negócios com o Senhor Vicente Aires, patrão de Marramaque.
	DORMIA	
	PALHOÇA	está a palhoça onde pousavam os colonos , que abriram o caminho do Jardim e deram nome ao sítio.
	COLONOS	
ABRIRAM		

Já na segunda (Quadro 16), observam-se no cópus de referência colocados como: *mirante*, *mar*, *rua*, *canto*, *cama*, *chão* etc. Isso comprova que as construções lexicogramaticais realizadas por José J. Veiga, na tessitura do romance *Sombras de Reis Barbudos*, arquitetam imagens que transbordam o mundo ordinário.

Quadro 16- Colocados de “olhando” no cópulus de referência

NÓDULO	COLOCADOS	CONCORDÂNCIA
	CASA	Ter medo de atravessar a rua, ter medo de gente, ficar em casa olhando a rua é uma coisa terrível.
	RUA	
	FICAR	
	FICOU	Ficou olhando sem dizer nada, com aquela cara sabida de quem via o que eu não era capaz de ver.
	DIZER	
	CANTO	Quando abriu a porta, P. M. estava sentado no canto da cama , olhando para o chão . Arregalou os olhos ao me ver, como na segunda noite na boate enorme, quando tentou despistar-me por umas duas horas, ou em todas as outras vezes, quando dizia que tinha querido me ligar mas que abandonou a idéia com medo do que eu pudesse pensar dele.
	CAMA	
	CHÃO	
	ARREGALOU	
	JANELA	Esteve uns momentos à janela do mirante , olhando o trecho de mar que dali descortinava, muito azul, pontilhado de velas.
	MIRANTE	
	TRECHO	
	MAR	
	TEMPO	Às vezes ficam tanto tempo , almoçam , lanche , só olhando a casa .
	LANCHE	
	ALMOÇAM	
	CASA	

Assim, as escolhas lexicais realizadas pelo autor na construção do segundo fenômeno insólito do romance comprovam que a insolitude de um texto, para transgredir o mundo ordinário, precisa primeiramente romper com os padrões lexicossintáticos consagrados pela língua-objeto, no caso, a Língua Portuguesa.

4.2.3 Dos homens-pássaros

Passando à análise do último fenômeno insólito do romance *Sombras de Reis Barbudos*, parece claro que o substantivo *homem(ns)* é o nóculo que, com seus colocados incongruentes instaura iconicamente o extraordinário no texto. O concordanciador do WST revelou que a chave para manifestação do insólito, na

narrativa em análise, encontra-se na colocabilidade do substantivo *homem* e da forma verbal *passava voando*. Mas isso não quer dizer que a insolitude *homens-pássaros* se encerra nesse trecho. Como se vê no Quadro 17 há outros cotextos do nóculo *homem(ns)* que podem ampliar a compreensão da incongruência lexical instaurada pelas construções lexicossintáticas *homens-pássaros* e o *homem passava voando*.

Quadro 17- Colocados de Homem(ns) no cópuz da tese

NÓDULO	COLOCADOS	CONCORDÂNCIA
HOMEM (NS)	ALTO	Lá no alto os três homens-pássaros continuavam suas evoluções , mas
	CONTINUAVAM	
	EVOLUÇÕES	
	PASSAVA VOANDO	Pois se o homem passava voando bem na minha frente, justamente diante da parte aberta da torre!
	SABER	Só querem saber se eu vi o homem voando , quero dizer , se vi gente voando.
	QUERO	
	VI	
	VOANDO	
	DIZER	
	TER	alguém mais devia ter visto o homem voando e a cidade na certa estava em alvoroço.
	VOANDO	
	CIDADE	
	VOA	Um diz que o homem voa como passarinho .
	PASSARINHO	
	ESTAVA	nem estava pensando no tal homem voador , e dei com ele vindo do lado do rio.
	DEI	
	PENSANDO	
	VOADOR	
	VI	
	VOANDO	

No Quadro 18 há alguns cotextos do nóculo *homem(ns)*, extraídos aleatoriamente do texto-cópus, à guisa de ilustração da incongruência lexical no romance:

Quadro 18- Concordância de muros no córpus da tese

PÁGINA	TRECHO DO ROMANCE
134	Lá no alto os três homens-pássaros continuavam suas evoluções, mas se deslocando lentamente no rumo contrário ao do rio, de onde parecia que tinham vindo. Desinteressei-me dos fiscais e fiquei olhando, eu queria observar bem os movimentos para ver se descobria o truque; se eles podiam voar, quem sabe se eu também não podia?
122	Pois se o homem passava voando bem na minha frente, justamente diante da parte aberta da torre! Foi rápido, mas deu para ver. Ia deitadinho como nadando, só que não dava braçadas, apenas mexia discretamente com os braços, e me pareceu que tinha um cigano aceso na boca, se não era cigarro era um canudinho outro que também soltava fumaça.
137	Só querem saber se eu vi o homem voando, quero dizer, se vigente voando.
124	De repente senti urgência de descer para ver o que estava acontecendo nas ruas, alguém mais devia ter visto o homem voando e a cidade na certa estava em alvoroço.
55	Um diz que o homem voa como passarinho.
126	as uma tarde, quando eu regava a horta distraído, olhei para cima na maior inocência, nem estava pensando no tal homem voador, e dei com ele vindo do lado do rio.
127	Eu vi um homem voando.

A busca no texto-córpus por palavras selecionadas pelo autor, para andar na companhia do nóculo *homem(ns)*, revelou que *voador*, *voando*, *voa*, *pensando*, *passarinho*, *evoluções* e *alto* são colocados do substantivos em análise que ampliam a percepção da desrealização do real ao urdir, por meio da incongruência lexical, uma consistência enigmática na trama textual.

O Quadro 19 apresenta os colocados de *homem* no córpus de referência, cujas estruturas lexicossintáticas distanciam do córpus desta tese. Perseguindo os colocados do substantivo *homem*, nota-se a presença de formas verbais como: *tem*, *encontrara*, *deixara*, *abocanhavam*, *brigar*, *achou*, dentre outras. As formas verbais que andam na companhia desse substantivo podem denotar uma ação ou um estado possível de acontecer com o homem no mundo ordinário.

Quadro 19- Colocados de homem no corp us de referência

NÓDULO	COLOCADOS	CONCORDÂNCIA
HOMEM	EXISTÊNCIA	Desde então, tem havido vários relatos da existência destas criaturas, bem como das suas pegadas na neve, mas nunca se chegou a uma conclusão científica acerca da existência do Abomin�vel Homem das Neves .
	ABOMINÁVEL	
	NEVES	
	VIGIAS	As vezes, os ladrões atacam os vigias acordados e o homem , só, tem que se defender a revólver.
	ACORDADOS	
	TEM	
	FRACO	Homem fraco, encontrara na bebida soluço para os aborrecimentos de casa, sempre grandes e diários.
	ENCONTRARA	
	BEBIDA	
	DEIXARA	A este, que deixara fama de santo homem , não abocanhavam os filhos por vergonha; a melgueira ao neto abonava mesmo a escrupulosidade cautelosa de seu proceder.
	FILHOS	
	FAMA	
	SANTO	
	ABOCANHAVAM	
	DEVE	O homem deve brigar de a-p� ou de a-cavalo.
	BRIGAR	
	ACHOU	Nunca achou num homem superiormente esclarecido , sumamente sábio , escrupulosamente observador, a mais desconcertante ignorância a respeito de qualquer pequeno conhecimento familiar aos mais n�scios?
ESCLARECIDO		
SÁBIO		

Examinaram-se também com o auxílio do WST os colocados de *voando* (Quadro 20). Os dados levantados revelaram no corp us de referência que essa forma verbal tem como colocados os substantivos apresentados, a seguir: *aviões, borboletas, pássaros, papagaios sertanejos, bandos compactos, anjo*, etc. (ver Anexo H). Analisando esses itens lexicais, pode-se afirmar que todas podem andar na companhia do verbo voar. Isso só confirma que os fenômenos insólitos rompem com as estruturas lexicossintáticas e semânticas da língua:

Quadro 20- Colocados de voando no corp us de referência

NÓDULO	COLOCADOS	CONCORDÂNCIA
VOANDO	PERIGOSO	Pilotar aviões pode ser perigoso ou Aviões voando podem ser perigosos.
	AVIÕES	
	SER	
	PODE	
	ASAS	As asas das primeiras borboletas voando em redor dos craveiros sem flor.
	BORBOLETAS	
	REDOR	
	CLAVEIRO	
	LAGOA	Uma vez, estando a banhar-se na lagoa , viu dois pássaros, voando muito alto , tão alto , que quase encostavam nas nuvens.
	PÁSSAROS	
	ALTO	
	PAPAGAIOS	e cruzavam-se com os papagaios sertanejos voando alto , em bandos compactos ;
	SERTANEJOS	
	BANDOS	
	COMPACTOS	
	ALTO	eu bem estava sonhando esta noite que uns anjos do céu estavam voando em roda de mim, cantando e dizendo que eu era a mais feliz de todas as mulheres.
	ANJOS	
	CÉU	
	ESTAVAM	
	RODA	Na coluna de domingo, falei sobre empresários que estão quebrados e que não desistem de continuar voando em seus jatos particulares e, aleatoriamente, citei o Falcon 10, que é um excelente avião executivo.
DESISTEM		
CONTINUAR		
JATOS		
PARTICULARES	O sabiá pela mata O terno canto desata, Voando incerto nas flores ;	
TERNO CANTO		
DESATA		
INCERTO		
FLORES		

Em síntese, as escolhas lexicais incongruentes realizadas por José J. Veiga, para construir um texto em que se manifesta o insólito de modo essencial, transgridem a concep o que o intérprete (leitor) tem de real. A subversão da realidade empírica acontece a partir das combina es de palavras no eixo sintagmático, que, semanticamente, não poderiam andar juntas.   possível, por exemplo, um homem pular, andar, caminhar, correr etc., mas   impossível em mundo sólito ser homem-pássaro; ou seja, ser homem e voar.

4.3 A iconicidade lexical em passagens insólitas

Optou-se por analisar a iconicidade apenas dos substantivos do romance-cópus, pelo fato de os nódulos desencadeadores do insólito serem palavras lexicais pertencentes a essa classe gramatical. Como são palavras lexicais, os substantivos são palavras cheias; ou seja, são lexias que possuem significados (CARTER, 1998) gerados a partir de uma imagem mental. Além disso, o “substantivo significa literalmente o que está debaixo, na base. [Eles] são fundamentos do texto, pois não se pode construir um texto sem utilizar essa classe” (CASTILHO, 2010, p. 455).

No texto veiguiano, os substantivos são palavras com alta iconicidade que designam os seres e seus atributos, suas qualidades e seus atos próprios como se fossem entidades separadas deles (SAID ALI, 1964). Esses itens lexicais são categorias linguísticas caracterizáveis semanticamente por terem um potencial de referência, isto é, por terem no romance a função designatória ou de nomeação que envolve, do ponto de vista cognitivo, diferentes graus de abstração e complexidade conceptual (MATEUS, 2003; ANTUNES, 2003). Além disso, eles designam “entidades cognitivas e/ou culturais que possuem certas propriedades categorizadas no mundo extralinguístico” (NEVES, 2000, p. 68).

Irmanados às palavras de Antunes (2003), pode-se dizer que os substantivos, urdidos na tessitura textual do romance *Sombras de Reis Barbudos*, são signos que, ao referirem-se às pessoas e às coisas na arquitetura textual, com sua alta iconicidade, desempenham a função referencial na atividade do enunciador. Por isso, os substantivos utilizados por José J. Veiga apresentam um potencial icônico capaz de construir a trilha de leitura de *Sombras de reis barbudos*.

Tentando compreender o texto-cópus a partir da trilha léxica constituída pelos substantivos, verifica-se a ocorrência desses itens lexicais com a versão 6.0 do programa *WordSmith Tools*. Convém esclarecer que primeiramente utilizam-se como critérios de análise: (a) os substantivos presentes no cópus no mínimo cinco vezes, uma vez que a ocorrência da palavra corrobora com sua iconicidade; (b) a seleção daqueles que constroem as imagens insólitas, o sistema opressor, o tempo opressivo, o espaço opressivo, os seres fictícios urdidos nos eventos insólitos, os sentimentos presentes em meio à opressão, ao passatempo e a outras iconicidades.

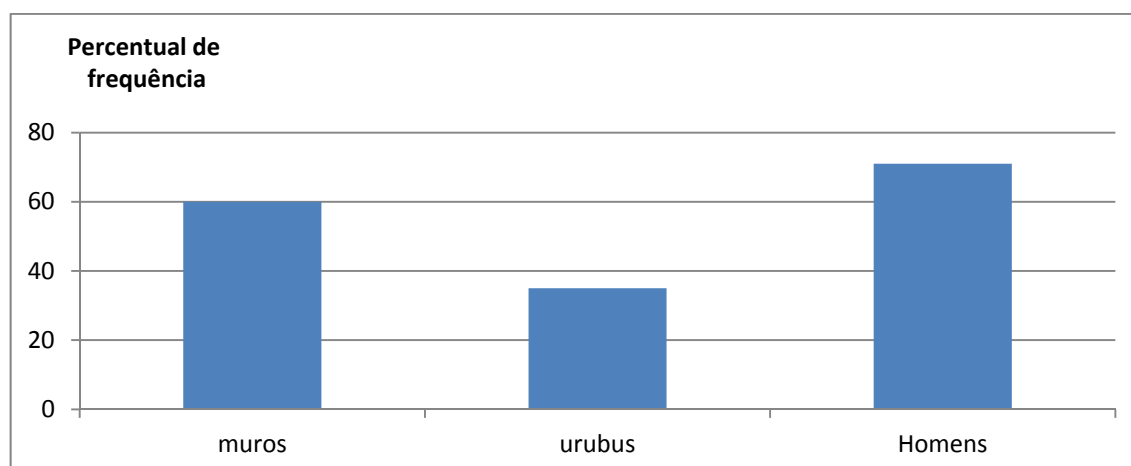
Depois de apurar os substantivos cujo potencial icônico deflagra processos cognitivos que geram imagens figurativas ou diagramáticas na mente leitora, a partir das quais se constroem a compreensão e a interpretação do texto-cópus, planifica-se em um quadro item a item, de modo a apresentar um estudo que leva em conta sua significação dicionarizada mais adequada ao projeto comunicativo do romance e sua função semiótica. As interpretações expostas a seguir baseiam-se no quantitativo e nas pistas textuais encontradas no contexto. Por isso, desenvolvem-se também gráficos com as ocorrências dos itens no texto e algumas passagens à guisa de ilustração do potencial icônico dos substantivos no romance-cópus.

4.3.1 Dos eventos insólitos

O projeto comunicativo do romance-cópus ativa signos insólitos que podem representar (ícones) ideias ou conduzir (índices) o intérprete à compreensão de que o insólito é construído no texto por meio de pistas icônicas que retratam um quadro opressivo (*muros*), a realidade invertida (*urubus*) e a busca da liberdade cerceada (*homens-pássaros*). É oportuno acompanhar a iconicidade dos itens lexicais que são os nódulos geradores do insólito.

O levantamento realizado com o Programa *WordSmith Tools* produziu o seguinte gráfico (Quadro 21) a partir da frequência de cada substantivo-nódulo dos eventos insólitos presentes no romance:

Quadro 21- Gráfico da frequência de vocábulos no texto



Ao exemplificar os levantamentos dessa natureza, demonstram-se o ajuste entre as escolhas léxicas, o tema e os subtemas que atravessam o texto. No

romance em foco, o tema se constitui pelo binômio liberdade *versus* opressão. Agora resta acompanhar o potencial icônico desses substantivos (Quadro 22):

Quadro 22- Iconicidade dos eventos insólitos

ITEM LEXICAL	INFORMAÇÃO SUBJACENTE	SIGNIFICAÇÃO DICIONARIZADA	FUNÇÃO SEMIÓTICA	ISOTOPIAS POSSÍVEIS
Muros	Signos responsáveis pela construção do insólito no texto.	Muros – (1) paredes fortes que circundam um recinto ou separam um lugar de outro; (2) símbolo de separação; (3) separação entre famílias, entre Deus e a criatura, entre o soberano e povo; (4) muro é comunicação cortada, com a sua dupla incidência psicológica: segurança, sufocação; defesa, mas prisão.	Ícone da liberdade cerceada. Índice de opressão	Opressão Insólito
Urubus		Urubus – (1) Aves catartídeas pretas, de cabeças nuas, que se alimentam de carnes em decomposição.	Ícone da inversão da ordem.	Insólito Negatividade
Homens-pássaros		Homens – (1) indivíduo pertencente à espécie animal que apresenta o maior grau de complexidade na escola evolutiva.	Ícone do desejo de sublimação, de busca de harmonia interior, de ultrapassagem dos conflitos.	Insólito Liberdade

A iconicidade do léxico mostrada no quadro anterior baseou-se não só no quantitativo lexical levantado automaticamente pelo programa *WordSmith Tools*, mas, sobretudo, por pistas textuais maiores que permitiram a visualização da cena, dando à narrativa uma qualidade fílmica. Transcrevem-se a seguir algumas passagens, extraídas do romance aleatoriamente, à guisa de ilustração da potencialidade pictórica, imagética, icônica, do texto-cópus (Quadro 23):

Quadro 23- Concordâncias dos nódulos geradores do insólito

PÁGINA	TRECHOS ESCOLHIDOS
30	De repente os <u>muros</u> , esses <u>muros</u> . Da noite para o dia os <u>muros</u> brotaram assim retos, curvos, quebrados, descendo, subindo, dividindo as ruas ao meio conforme o traçado, separando amigos, tapando vistas, escurecendo, abafando.
49	As crianças logo fizeram amizade com eles, quase todo menino (e menina também) tinha um <u>urubu</u> para acompanhá-lo como um cachorrinho até na rua, espontaneamente ou puxado por uma corda presa com laço frouxo no pescoço apenas para indicar a direção. [...] Mas como tempo todos se acostumaram a viver em intimidade com os <u>urubus</u> , e a cidade inteira sofreu por eles quando a Companhia começou a persegui-los.
122	o <u>homem</u> passava voando bem na minha frente, justamente diante da parte aberta da torre! Foi rápido, mas deu para ver. Ia deitadinho como nadando, só que não dava braçadas, apenas mexia discretamente com os braços, e me pareceu que tinha um cigano aceso na boca, se não era cigarro era um canudinho outro que também soltava fumaça.
134	Lá no alto os três <u>homens-pássaros</u> continuavam suas evoluções

A análise dos substantivos *muros*, *urubus* e *homens-pássaros* permite ao intérprete descobrir no universo aberto do texto do escritor goiano que o aparecimento inesperado de *muros* na cidade revela sinais claros da opressão. Esses indícios impõem limites e cerceiam a liberdade individual; por sua vez, a intimidade do homem com os *urubus* representa um lenitivo para a opressão e o voo do homem como meio para buscar a liberdade cerceada.

Rastreando a trilha léxica dos três eventos insólitos presentes no texto-cópus, nota-se que, misteriosamente, eles são desencadeados pela ação da Companhia Melhoramentos de Taitara, como se verá no próximo subtópico. Além disso, eles constroem o binômio liberdade *versus* opressão, o tema abordado no texto. O primeiro evento instaura a opressão; o segundo apresenta um meio para que as pessoas tentem conviver com a ação repressiva; e o último expressa a busca pela liberdade.

Assim, o potencial icônico dos três itens lexicais demonstra que o aspecto inusual, incongruente, impossível, inusitado, incorrigível, inaudito e inverossímil dos acontecimentos narrados no romance *Sombras de Reis Barbudos* não pode ser submetido às leis da racionalidade.

Em síntese, o insólito construído pela incongruência lexical presente na obra do escritor goiano caracteriza, em primeira linha, uma completa atitude de desconforto. Ele rompe com as atitudes habituais, comuns, costumeiras, usuais e frequentes,

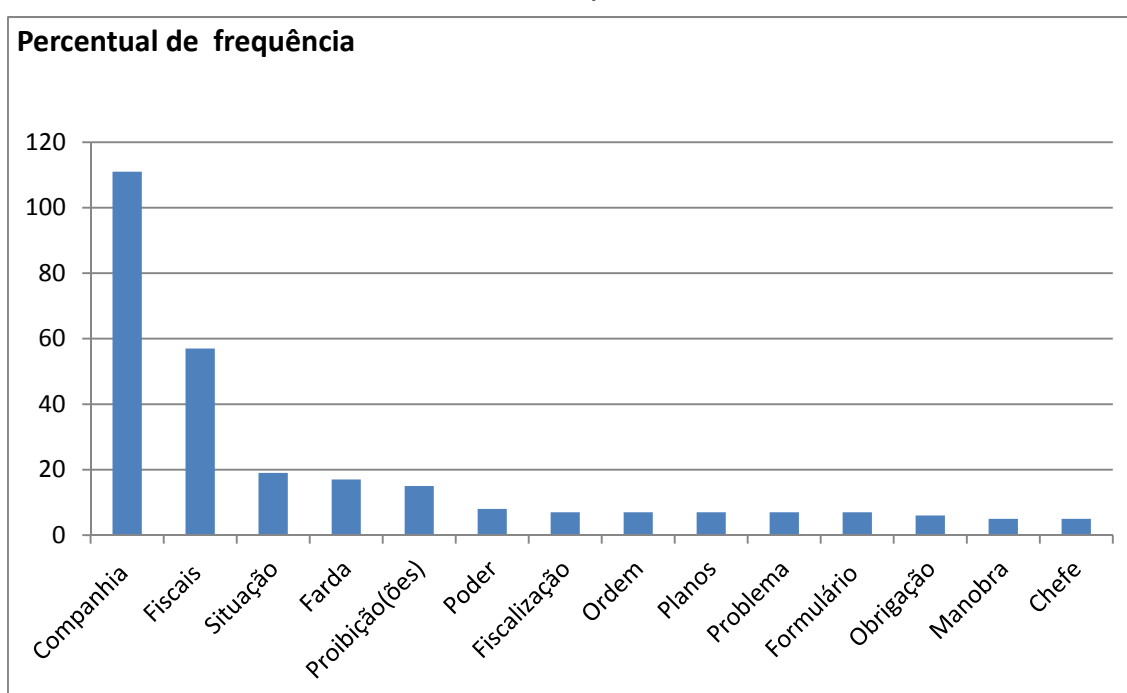
surpreendendo, enfim, as expectativas cotidianas e criando um choque afetivo, de modo a desorganizar e a desnudar a representação do real em Taitara.

4.3.2 Do sistema opressor

A iconicidade dos itens lexicais que arquiteta a trama textual revela que a opressão do romance-cópus é gerada pela Companhia Melhoramentos que não poupa esforços para dominar e subjugar a atônita população de Taitara. O potencial icônico da trilha léxica demonstra que o abuso de poder e o sistema de controle arbitrário sufocam os taitarenses e tornam suas vidas absurdas e decadentes, imperando sentimentos diversos (ver tópico 4.3.6) como a inquietação, o medo, a perplexidade e a angústia. A plasticidade textual permite visualizar que as pessoas são coagidas e acusadas, e a liberdade lhes é negada pelas constantes proibições e castigos impostos pela Companhia. O início das proibições que determinam limites e cerceiam a liberdade individual se dá com o aparecimento inesperado de muros na cidade, sinais claros da opressão. Eles aparecem da noite para o dia, atrapalhando intensamente a vida das pessoas.

Os quadros 24 e 25 registram, respectivamente, os dados matemáticos e a iconicidade deflagrada nos substantivos que urdem a construção textual do sistema opressor:

Quadro 24 - Gráfico da frequência de vocábulos no texto



Quadro 25- Iconicidade do sistema opressor

ITEM LEXICAL	INFORMAÇÃO SUBJACENTE	SIGNIFICAÇÃO DICIONARIZADA	FUNÇÃO SEMIÓTICA	ISOTOPIAS POSSÍVEIS
Companhia	Introduzem sutilmente o clima de Ministério e opressão na narrativa.	Companhia – (1) ato de acompanhar; (2) sociedade comercial.	Ícone da opressão. Índice de opressão	Mistério Desconhecido Opressão
Fiscais	Pessoas arredias e arrogantes que trabalham com carta branca na manga e não podem ser contestadas.	Fiscais – (1) empregados aduaneiros; (2) pessoas incumbidas de fiscalizar certos atos ou executar certas disposições.	Ícone da opressão Índice de opressão	Opressão
Farda	Representa o investimento do poder, deixando claro que quem traja essa vestimenta é responsável direto pela opressão.	Farda – vestimenta padronizada us. por militares, escolares, escolares etc.	Ícone da opressão	Opressão
Fiscalização	Representa a ação direta da Companhia sobre os habitantes de Taitara.	Fiscalização – ação ou efeito de fiscalizar; vigilância; vigilância atenta sobre comportamento e ação; controle; observação atenta de; exame, verificação.	Ícone da opressão	Opressão
Formulário	Instrumento utilizado pelos fiscais para registrar o descumprimento das ordens da Companhia.	Formulário – tudo aquilo que contém qualquer fórmula, formalidade a observar, qualquer profissão de fé. (2) fórmula (modelo) impressa, com lacunas a serem preenchidas pelo interessado, prestar declarações ou outras finalidades, em firmas etc.	Índice de opressão	Opressão
Ordem	Configura uma determinação da Companhia.	Ordem – (1) relação inteligível estabelecida entre uma pluralidade de elementos de uma organização. (2) regulamento sobre a conduta dos membros de uma coletividade; regulamento; determinação.	Ícone da opressão	Opressão
Planos	Configura as	Planos – conjuntos de	Índice de	Opressão

	medidas arquitetadas pela companhia para continuar privando a liberdade das pessoas.	medidas, de ordem política, social, econômica etc., que visam a determinado objetivo.	opressão	
Obrigação	Representa o que os habitantes de Taitara eram obrigados a fazer.	Obrigação – (1) ação de obrigar; fato de estar obrigado a fazer uma ação.		Opressão
Manobra	Configura o investimento de novas tentativas da Companhia para continuar oprimindo as pessoas.	Manobra – (1) série de atitudes ou ações realizadas para alcançar determinado objetivo. (2) atitude ou enredo ardiloso; artimanha, astúcia.	Índice de opressão	Opressão
Problema	Indica a situação difícil dos oprimidos.	Problema – (1) situação difícil; (2) situação incômoda, preocupante, fora de controle etc.	Índice de opressão	Opressão
Proibições	Configuram ação repressiva da Companhia.	Proibição – (1) impedir que se faça; não permitir; (2) equivale, em psicanálise, à censura.	Ícone da opressão.	Autoritarismo Censura
Poder	Indica a ação coercitiva da Companhia.	Poder – (1) ter faculdade de; (2) disposto de força ou autoridade; (3) direito de deliberar, agir e mandar; (3) autoridade constituída.	Ícone da opressão Índice de opressão	Opressão
Situação	Indica a situação difícil dos oprimidos	Situação – (1) combinação ou concorrência de acontecimentos ou circunstância em um dado momento, conjuntura.	Índice de opressão	Opressão
Chefe	Indica uma pessoa reconhecida como a maior autoridade dentro do grupo de fiscais.	Chefe – (1) indivíduo investido de poder para ocupar lugar de mando; (2) aquele que ocupa a mais alta posição hierárquica em organismo oficial; (3) pessoa reconhecida como a maior autoridade dentro de um grupo social.	Ícone da opressão	Opressão

As pistas textuais apresentadas no Quadro 26 permitem ao intérprete visualizar a cena que expõe o projeto comunicativo do romance-cópus discutido nesta tese:

Quadro 26- Concordância do sistema opressor

PÁGINA	TRECHOS ESCOLHIDOS
138	a <u>Companhia</u> deu para nos fazer advertências práticas. [...] a Companhia preparava seus planos.
49	A <u>Companhia</u> baixou novas <u>proibições</u> , umas inteiramente bobocas, só pelo prazer de proibir (ninguém podia mais cuspir para cima, nem carregar água em jacá, nem tapar o sol com peneira, como se todo mundo estivesse abusando dessas esquisitices); mas outras bem irritantes, como a de pular muro para cortar caminho
50	Outra <u>proibição</u> antipática foi a de rir em público. Não que andássemos rindo à-toa, faltavam motivos para isso; mas era engraçado ver um <u>fiscal</u> correndo atrás de um urubu na rua
125	as poucas pessoas que encontrei e consegui sondar - todas passavam apressadas com medo dos <u>fiscais</u> .
32	A culpa só podia ser daquela <u>farda</u> . Eu conhecia outros fiscais da Companhia, de vez em quando um grupo deles se reunia aqui para combinar serviço com meu pai e trocar informações,
130	Aí um dos homens informou que eles agora estavam proibidos de aceitar agrados dos fiscalizados para evitar relaxamento na <u>fiscalização</u> .
131	o <u>fiscal</u> que tomava conta do <u>formulário</u> apontou uns pés de fumo no canto da cerca e disse: - Aquilo ali não foi arrolado.
50	os fiscais tinham <u>ordem</u> de prendê-los
138	a Companhia preparava seus <u>planos</u> . E um dia bem cedo fomos surpreendidos ainda na cama por aqueles canos novinhos circulando lá fora com alto-falantes berrando a <u>proibição</u> de olhar para cima sob qualquer pretexto.
128	aquilo era uma nova <u>manobra</u> da Companhia, e tão perigosa que as pessoas preferiam fingir que não estavam vendo.
51	Isso criou um <u>problema</u> difícil para nós. Ninguém queria aparecer oficialmente como dono de urubu, uma ave tão feia;
118	todo mundo tinha <u>obrigação</u> de conhecer as proibições.
134	Ficar calado pode ser mais perigoso. Vamos que descubram que nós vimos. Olha nós encalacrados. Nossa <u>obrigação</u> é comunicar tudo.
32	Se meu pai era o <u>chefe</u> deles, como às vezes parecia, por que só ele andava fardado? Não devia ser ao contrário, o <u>chefe</u> ter regalia de se vestir como quisesse?
70	Ele disse que a <u>situação</u> era séria, que a Companhia estava passando o pente-fino e que a ordem aos fiscais era não terem contemplação com ninguém.

Os substantivos ativados no texto-cópus organizam-se em pistas icônicas que representam o espaço real refletido pela aparência do mundo exterior e pela organização da Companhia de Melhoramentos. Esse espaço é permeado por um

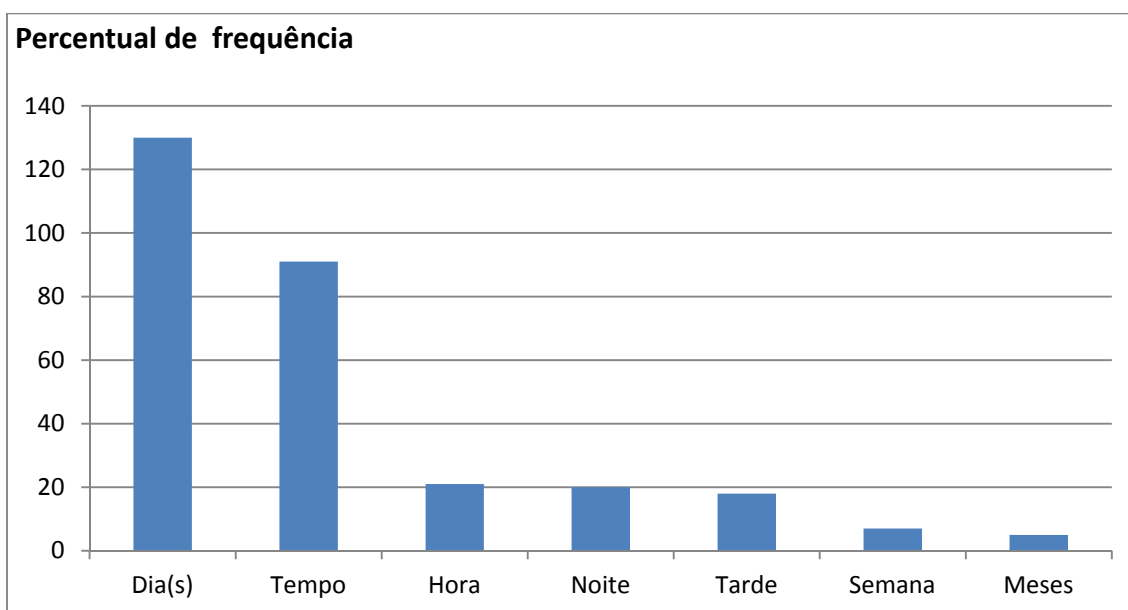
regime opressor que leva os habitantes dali a construir metaforicamente outra realidade.

4.3.3 Do tempo opressivo

Ao percorrer a trilha léxica que arquiteta as marcas temporais do texto-cópus, o romancista goiano faz escolhas lexicais cuja união infunde a particularidade temporal na narrativa. Ou seja, o tempo circunscrito pelo potencial icônico do léxico desemboca em um panorama sombrio dominado pela opressão da Companhia Melhoramentos. Assim, a seleção vocabular feita pelo autor, para a elaboração do romance-cópus, leva à produção de imagens na mente do leitor. Essas imagens revelam que a história narrada desenrola em um tempo de poder totalitário em que o homem é privado de sua liberdade e em que a violência desintegra não só a identidade, mas também a história e as relações cotidianas mais profundas do ser humano.

A frequência e a iconicidade dos substantivos que mapeiam o tempo representado nos labirintos do texto estão expressas nos quadros 27 e 28:

Quadro 27- Gráfico da frequência de vocábulos no texto



Quadro 28- Iconicidade do tempo opressor

ITEM LEXICAL	INFORMAÇÃO SUBJACENTE	SIGNIFICAÇÃO DICIONARIZADA	FUNÇÃO SEMIÓTICA	ISOTOPIAS POSSÍVEIS
Tempo	Simboliza o tempo em que desencadeia os acontecimentos extraordinários.	Tempo – (1) a sucessão dos anos, dias, horas etc., que envolve a noção de presente, passado e futuro; (2) momento ou ocasião apropriada para que uma coisa se realize.	Ícone de opressão. Índice de sofrimento.	Opressão Marca temporal
Dia(s)		Dia – (1) período de tempo em que a terra está clara, ou o intervalo entre uma noite e outra; (2) o período de tempo, de 24 horas; (3) sucessão regular: nascimento, crescimento, plenitude e declínio da vida.	Ícone de um tempo dominado pela opressão. Índice de mistério.	Opressão Marca temporal Mistério
Meses		Meses – (1) as divisões do ano.	Ícone de um tempo dominado pela opressão.	Opressão Marca temporal
Semana		Semana – (1) período de sete dias fixado pelo calendário, de domingo a sábado.	Ícone de um tempo dominado pela opressão.	Opressão Marca temporal
Hora		Hora – Segmento de tempo equivalente a 60 minutos; (2) tempo considerado sob o ponto de vista de uma atividade.	Ícone de um tempo dominado pela opressão.	Opressão Marca temporal
Noite		Noite – (1) tempo que transcorre entre o acaso e o nascer do sol; (2) ausência de claridade, escuridão, trevas.	Ícone de um tempo dominado pela opressão. Índice de mistério.	Opressão Marca temporal Mistério
Tarde		Tarde – (1) Período de tempo que vai do meio-dia ao crepúsculo; (2) depois do tempo ou hora certa.	Ícone de um tempo dominado pela opressão. Índice de liberdade.	Opressão Marca temporal Liberdade

Nos trechos indicados no Quadro 29, visualizam-se as marcas temporais:

Quadro 29- Concordância do tempo opressor

PÁGINA	TRECHOS ESCOLHIDOS
119	Foi um tempo difícil para todo mundo, e para nós mais ainda porque pouca gente se arriscava a sair para encomendar costura
68	Uns falam em <u>semanas</u> , outros em <u>meses</u> , outros juram que nunca; lembram que se falou na vinda de um mágico famoso, que apareceram cartazes com o rosto dele nos muros; mas pessoalmente ele nunca esteve aqui.
121	Quase toda <u>tarde</u> nos reuníamos na torre do convento velho, cercada de mato e carrapicho, lugar de muita cobra, lagartixa e calango, e dizem que também de assombração, e onde nenhum fiscal se lembraria de procurar gente.
30	Da <u>noite</u> para o <u>dia</u> os muros brotaram assim retos, curvos, quebrados, descendo, subindo, dividindo as ruas ao meio conforme o traçado, separando amigos, tapando vistas, escurecendo, abafando.
31	Com tanto muro para encarar quando estávamos parados e rodear quando tínhamos de andar, a vida estava ficando cada <u>dia</u> mais difícil para todos, mas aqui em casa até que ainda não podíamos nos queixar.
52	Quanto aos da rua, tivemos ainda de organizar um serviço permanente de vigilância para não deixá-los pousarem nos muros, nas árvores, nos telhados, não queríamos assistir à morte deles. A qualquer <u>hora</u> do dia havia uma turma de ronda batendo tambor em cada rua, alguém descobriu que urubu detesta tambor. Era trabalhoso, mas era um meio de salvar os bichos e também de evitar mais despesas com cremação.

A iconicidade presente na trilha léxica do texto permite ao intérprete estabelecer relações do romance com a época do golpe militar de 1964. Além das referências implícitas à situação política do Brasil na época da ditadura militar, o potencial icônico do léxico possibilita fazer referências implícitas a um quadro dramático e sombrio da violência humana comum em todos os regimes totalitários surgidos no Século XX.

Em decorrência dessa dimensão totalitária e violenta, os taitarenses tornam-se retrato e sujeitos da coação em seus contornos mais sutis, e não apenas vítimas dela. Em outros termos, esse tempo opressivo leva os moradores de Taitara a esquecer sua própria história, sua identidade e suas afetividades para acolher os domínios da própria violência.

4.3.4 Do espaço opressivo

O potencial icônico dos itens lexicais do romance analisado revela que o espaço urdido no texto não deve ser relegado à mera exposição factual. Deve tampouco ser compreendido apenas como pano de fundo para o desenrolar da

trama, desconsiderando a significativa relação que o espaço mantém com tudo o que acontece na narrativa.

Na arquitetura do texto-cópus, a valorização do espaço está diretamente ligada à sua funcionalidade e organicidade. Ele é um recurso que dá maior significação à narrativa, de modo a reforçar a opressão, perfeitamente identificada com a instauração do primeiro evento insólito.

Assim, a busca da iconicidade dos substantivos que nomeiam os espaços representados no texto aproxima o intérprete da significação mais profunda da obra; ou seja, as imagens mentais geradas pelo léxico conduzem a um regime autoritário e de controle sobre os habitantes locais.

A seleção e a combinação das unidades léxicas de *Sombras de Reis Barbudos* demonstram que seu autor não se interessou em apenas criar o espaço do romance de maneira fotográfica – ele não reduziu sua narrativa à constatação, à compilação e à apresentação da imagem visual do espaço verbalizado, sem implicitamente explorar sua funcionalidade. Diferentemente da mera apresentação do espaço geográfico e histórico, por meio de signos linguísticos, o espaço do romance foi arquitetado de modo a constituir um importante aspecto não só pelas articulações funcionais que ele estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam. Em primeira instância, o espaço integra-se aos aspectos físicos (espaços geográficos, interiores, objetos etc.) que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens; em segunda instância, ele abarca atmosferas sociais projetadas a partir das normas estabelecidas pela Companhia Melhoramentos.

A noção de espaço projetada pela iconicidade lexical no romance veiguiano determina as funções dos objetos no mundo opressor. Ele serve como instrumento da atividade e do destino dos homens e constitui um aspecto crucial das experiências vividas por eles em suas relações sociais decisivas rumo à libertação total das amarras sociais, metaforicamente representadas pelo *homem-pássaro*.

A singularidade do texto não está apenas nessa visão estrutural da narrativa, mas também no espaço que comporta uma leitura simbólica. Essa perspectiva reitera a funcionalidade do espaço na narrativa e o apresenta como essencial na arte de narrar.

Para Bachelard (1996), além da materialidade do espaço, há um significado intrínseco em cada um dos elementos que o compõem. No romance, isso se

manifesta no fato de os “objetos”, as “coisas”, terem significados próprios (por estarem relacionados à opressão) que ultrapassam sua função material. Em outras palavras, é por meio do espaço opressivo que as pessoas são privadas de sua liberdade.

Dentro desse espaço, merecem destaque os substantivos *rua*, *torre*, *casa* e *céu*. A rua cerceia a liberdade e instaura a opressão, pela presença dos muros e dos fiscais. Ela e esses repressores, portadores de carta-branca para dispor da vida dos cidadãos, tornam-se o espaço do perigo e do pavor.

Já a torre do velho convento, “cercada de mato e carrapicho, lugar de muita cobra, lagartixa e calango, e [...] também de assombração” (VEIGA, 2001, p. 121), torna-se um refúgio diante da vida insuportável imposta pela Companhia Melhoramentos de Taitara. Era um lugar alto, propício para buscar a liberdade cerceada, uma vez que “nenhum fiscal se lembraria de procurar gente” lá (VEIGA, 2001, p. 121). Além disso, era possível ver estradas e campos, além das fronteiras onde não vigoravam ainda “os regulamentos da Companhia” (VEIGA, 2001, p. 120). É em busca de liberdade na torre que a chave dá acesso a outra realidade.

A torre, assim como a casa, simbolicamente constitui-se um “espaço feliz”.³² Bachelard (1996) relaciona esse espaço com as imagens da intimidade do ser humano (casa, ninhos, conchas, recantos, gavetas, cofres, armários). Assim ela constitui “um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (p. 208).

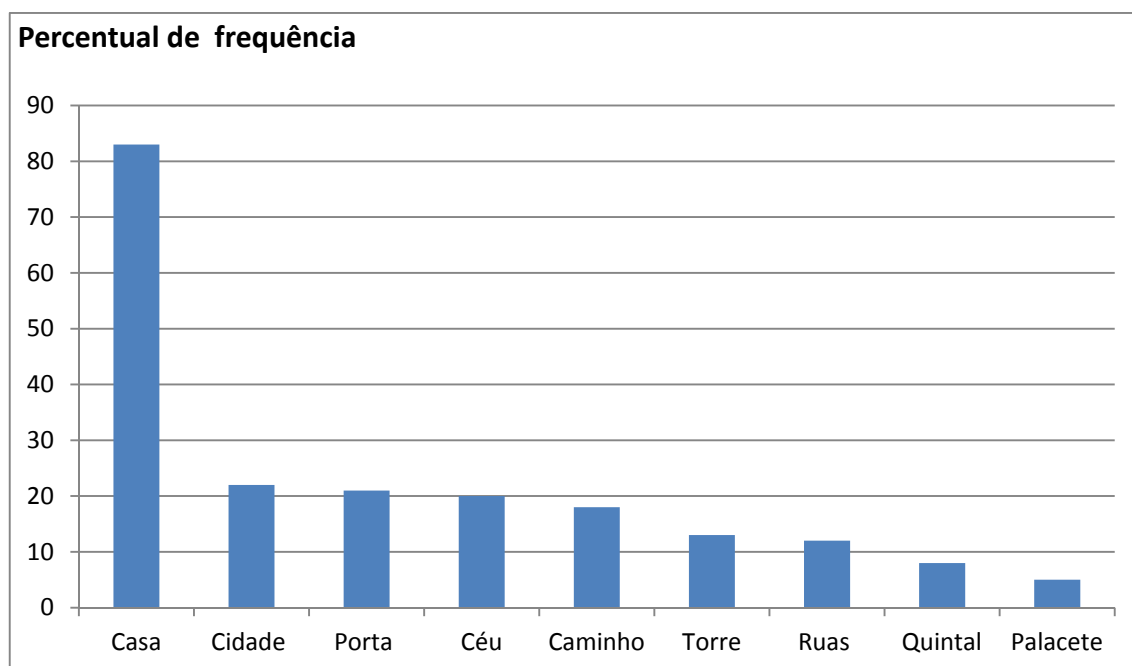
No romance em tela, a casa pode ser vista como um espaço amado, porque ela tem valor de concha, de abrigo e, portanto, de conforto e proteção. Ao lado dos demais espaços de intimidade, ela remete à sensação de tranquilidade e bem-estar, por ser um local onde os fiscais não podiam punir as pessoas. Além disso, o potencial icônico da casa leva à percepção de que esse espaço tem valor maternal, pois protege seu habitante das forças opressivas que sitiam a cidade de Taitara.

Por último, a iconicidade do substantivo *céu* remete a um espaço de libertação total das amarras sociais impostas pela Companhia Melhoramentos de Taitara.

Para compreender melhor a iconicidade projetada sobre o espaço do romance, convém acompanhar o potencial icônico dos substantivos que nomeiam os espaços representados no texto-córpus (Quadros 30 e 31):

³² Bachelard, em *A poética do espaço* (1996, p. 202), conceitua o espaço feliz.

Quadro 30- Gráfico da frequência de vocábulos no texto



Quadro 31- Iconicidade do espaço opressor

ITEM LEXICAL	INFORMAÇÃO SUBJACENTE	SIGNIFICAÇÃO DICIONARIZADA	FUNÇÃO SEMIÓTICA	ISOTOPIAS POSSÍVEIS
Cidade	Espaço tomado pelo insólito	Cidade - (1) Um dos símbolos da mãe, com seu duplo aspecto de proteção e limite. (2) Símbolo de estabilidade. (3) Complexo demográfico formado por concentração populacional.	(1) Ícone da mãe corrompida pelo insólito e pelo mistério.	Opressão Perigo
Ruas		Rua - (1) Via pública para circulação urbana total ou parcialmente ladeada de casa.	Ícone da invasão do insólito	Opressão Perigo
Caminho		Caminho - (1) porção mais ou menos estreita de terreno entre dois lugares por onde alguém pode seguir; (2) espaço ou distância percorrida ou por percorrer para se chegar a um determinado lugar.	Índice de perigo e opressão	Opressão Perigo

Céu	Simbolizam a plenitude	Céu – (1) espaço ilimitado e indefinido onde se move os astros; (2) firmamento; (3) manifestação direta da transcendência; (4) Símbolo quase universal pelo qual se exprime a crença de um Ser divino celeste, criador do universo e responsável pela fecundidade da terra.	Ícone de liberdade	Liberdade Transcendência
Casa	Configura refúgio e proteção	Casa - (1) Símbolo feminino, com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção e de seio maternal. (2) Edifício destinado a habitação.	Ícone de proteção contra o extraordinário.	Proteção Refúgio.
Porta	Representa a passagem da proteção para opressão e vice-versa.	Porta – (1) abertura com o lado vertical mais comprido e a base ao nível do chão ou de um pavimento, que serve de entrada e saída de um recinto; (2) entrada, acesso para algum lugar.	Ícone da separação Índice de refúgio.	Separação Proteção
Quintal	Apresenta indícios de que as normas da Companhia estão sendo violadas.	Quintal – (1) terreno, geralmente com jardim ou horta, atrás de uma casa de moradia ou junta a ela.	Índice de irregularidade	Perigo
Horta		Horta – terreno não muito extenso onde são cultivadas plantas que servem de alimento ao homem.	Índice de irregularidade	Perigo
Torre	Simboliza vigilância e ascensão.	Torre – (1) Edificação alta que se construída, sobretudo, para defesa em caso de guerra; (2) Construção alta e estreita, isolada ou anexa a igreja, onde ficam sinos; campanário; (3) símbolo de vigilância e ascensão.	Ícone de proteção.	Proteção Ascensão
Palacete	Simboliza status, poder e dominação.	Palacete – (1) pequeno palácio; (2) casa muito grande e luxuosa.	Ícone de poder Índice de ostentação.	Poder Dominação

O Quadro 32 apresenta alguns trechos do cópuz que, a partir da astúcia enunciativa praticada pelo autor, produzem pistas orientadoras para a leitura do

potencial icônico dos substantivos utilizados para nomear os espaços representados no texto:

Quadro 32- Concordância do espaço opressor

PÁGINA	TRECHOS ESCOLHIDOS
38	Principalmente urubus. Não sei se era ilusão, se tinha sido assim sempre; mas depois que adquirimos o hábito de descansar a vista dos muros olhando para cima ficou parecendo que o número de urubus sobre a <u>cidade</u> estava aumentando dia a dia.
30	Da noite para o dia os muros brotaram assim retos, curvos, quebrados, descendo, subindo, dividindo as <u>ruas</u> ao meio conforme o traçado, separando amigos, tapando vistas, escurecendo, abafando.
30	No princípio quebrávamos a cabeça para achar o <u>caminho</u> de uma rua à rua seguinte, e pensávamos que não íamos nos acostumar; hoje podemos transitar por toda parte até de olhos fechados, como se os muros não existissem.
138	Enquanto o povo se divertia o dia inteiro olhando para o <u>céu</u> agora coalhado de gente voando, e ia para a cama de noite contando as horas que faltavam para o reinício do espetáculo, a Companhia preparava seus planos.
07	Sei que esse pedido insistente é um truque para me prender em <u>casa</u> , a senhora acha perigoso eu ficar andando por aí
101	Cheguei à <u>porta</u> para olhar o tempo e já dei com aqueles pingos grossos espaçados batendo no calçamento e se espatifando em borrifos, batendo na terra e levantando poeira e espalhando um cheiro forte de terra molhada.
124	Agora quem tem plantação no <u>quintal</u> é obrigado a se registrar na Companhia.
130	Essa foi a minha vida até que os fiscais vieram ver a <u>horta</u> .
121	Eu e uns colegas descobrimos um lugar ótimo para olhar os campos escondidos dos fiscais. Quase toda tarde nos reuníamos na <u>torre</u> do convento velho, cercada de mato e carrapicho, lugar de muita cobra, lagartixa e calango, e dizem que também de assombração, e onde nenhum fiscal se lembraria de procurar gente.
28	Tempos depois soubemos que o palacete, os móveis, as bebidas finas, os carros restantes e tudo mais estavam sendo vendidos por procuração.

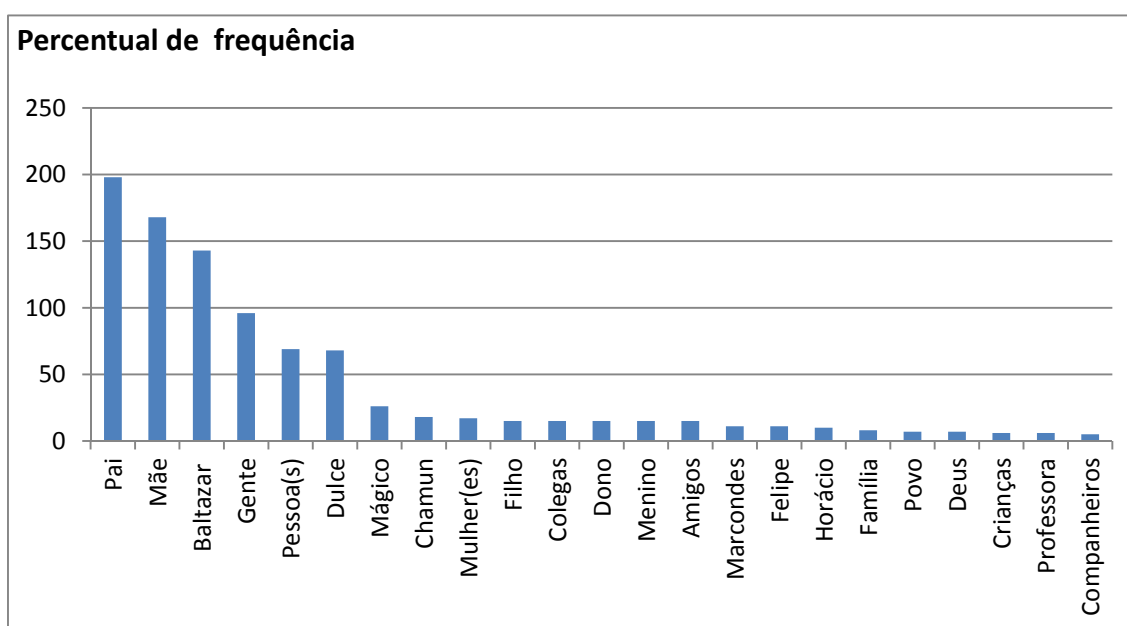
A iconicidade dos itens lexicais demonstrada no Quadro 32 revela que o espaço, em *Sombras de Reis Barbudos*, encontra-se ligado aos motivos que se harmonizam de modo a contribuir para a concretização do tema (opressão *versus* liberdade) e para o significado da narrativa. Isso pode ser percebido até no substantivo próprio *Taitara* utilizado para nomear a pacata cidade que se vê tomada pela opressão. Intentando compreender a iconicidade projetada no campo fônico desse item lexical, ela remete a *tai* e *tara*; ou seja, as pistas orientadoras projetadas pela astúcia enunciativa revelam *Taitara* como um espaço que *tai a tara* pelo poder e dominação e pela libertação da opressão.

4.3.5 Dos seres fictícios urdidos nos eventos insólitos

A plasticidade do léxico revela que os seres fictícios do texto-cópus são unidades difusas de significação, construídas progressivamente pela tessitura textual a partir da soma das informações facultadas sobre o que ela é e o que ela faz (REIS; LOPES, 1988).

Na narrativa analisada, os seres fictícios são indissociáveis de determinados sentidos de extração temática e ideológica (oprimidos e opressores). Eles constituem iconicamente elementos que determinam as ações, vivenciam-nas, religam-nas e lhes dão sentido. Os quadros 33 e 34 apresentam o potencial icônico dos substantivos utilizados para nomear tais seres no texto:

Quadro 33- Gráfico da frequência de vocábulos no texto



Quadro 34- Iconicidade dos seres fictícios urdidos nos eventos insólitos

ITEM LEXICAL	INFORMAÇÃO SUBJACENTE	SIGNIFICAÇÃO DICIONARIZADA	FUNÇÃO SEMIÓTICA	ISOTOPIAS POSSÍVEIS
Baltazar	Fundador da Companhia que causa os conflitos na cidade.	Baltazar , junto com Gaspar e Melquior, foi um dos reis magos, símbolo de adoração a Jesus Cristo.	Ícone da mudança. Índice de portador da boa-nova de luminosidade.	Mudança
Dulce	Dulce era a esposa de Baltazar.	Dulce - Simboliza uma pessoa muito atenciosa e apegada à família por possuir um senso maternal muito forte.	Ícone de doçura.	Doçura Dedicação
Horácio	Pai do narrador. Cunhado de Baltazar. Fiscal da Companhia	O nome Horácio é de origem latina e, normalmente, é associado ao dinheiro e a posição, sua personalidade se sobressai quando está diante de um desafio.	Ícone de opressão.	Proibição Opressão
Marcondes	Um velhinho simpático que, após conhecer o projeto de tio Baltazar, foi consultar seus sócios e depois, com uma injeção financeira, ajudou tio Baltazar a consolidar a construção da Companhia Melhoramentos de Taitara.	Marcondes - Alguém que não admite superficialidade e covardia. Muito produtiva e eficiente, faz de sua bandeira a prudência e a disciplina. Com os pés no chão, não se deixa levar por nada que se mostre leviano ou propostas sedutoras demais. Pontual e responsável com seus compromissos, demonstra sempre uma grande estabilidade, fator que a faz respeitável por aqueles que a conhecem.	Ícone de prudência. Índice de simpatia e auxílio.	Simpatia Prudência
Felipe	Felipe, filho de Dr. Marcondes, em	Felipe – É um nome de origem	Ícone-índice de simpatia	Simpatia

	simpatia era igual ao pai.	grega e que simboliza uma pessoa gentil e simpática.		
Chamum	Dono de uma loja e tornou-se o patrão de narrador após a condenação de seu pai.	Chamum - Pessoa charmosa, amavel e expressiva, muito criativa e um tanto curiosa.	Índice de elucidação.	
Gente	Representa os habitantes da pequena cidade.	Gente – (1) número indeterminado de pessoas; (2) os habitantes de uma região; (3) grupos de pessoas com o mesmo interesse.	Ícone de oprimidos. Índice de sofrimento e de submissão a normas ridículas.	Oprimido
Pessoa(s)		Pessoas - (1) Os habitantes de uma localidade; (2) seres humanos em seus aspectos biológicos, espirituais e sociais.	Ícone de oprimidos. Índice de sofrimento e de submissão a normas ridículas.	Oprimido
Povo		Povo – (1) conjunto de indivíduos de uma mesma região, cidade, vila ou aldeia; (2) conjunto de pessoas que falam a mesma língua, têm costumes e interesses semelhantes, história e tradições em comuns.	Ícone de oprimidos. Índice de sofrimento e de submissão a normas ridículas.	Oprimido
Família	Grupo de pessoas que abandonaram suas casas por serem vítimas da ação repressiva da Companhia.	Família – (1) grupo de pessoas vivendo Sob o mesmo teto (esp. o pai, a mãe e os filhos); (2) grupo de pessoas com ancestralidade comum.	Ícone-índice de união, fraternidade e afeto.	União
Pai	Responsável pela fiscalização.	Pai – (1) Homem que deu ser a outro ser, que tem um ou mais filho; progenitor; (2) aquele que exerce a função de pai; (3) figura inibidora e castradora.	Ícone de opressão.	Opressão

Mãe	Simboliza segurança e abrigo.	Mãe – (1) mulher ou qualquer fêmea que deu a luz a um ou mais filhos.	Ícone de proteção. Índice submissão aos caprichos do marido.	Proteção Dedicação
Filho	Pessoa protegida pela mãe.	Filho – (1) cada um dos descendentes do sexo masculino em relação a seus genitores; (2) pessoa que descende, que se origina de uma determinada família.	Ícone-índice de protegido.	Protegido Afetividade
Colegas	Adolescente que eram cúmplices e sempre encontravam maneiras de burlar as normas impostas pela Companhia.	Colegas – (1) pessoas que, em relação a outra, pertencem à mesma cooperação, comunidade, profissão etc.	Ícone de cumplicidade.	Liberdade Cumplicidade
Companheiros		Companheiro – (1) que ou o que acompanha, faz companhia ou vai na companhia; (2) aquele que participa das ocupações, atividades, aventuras ou do destino de outra pessoa.	Ícone de violação das normas. Índice de cumplicidade.	Liberdade Cumplicidade
Dono	Proprietário de um urubu.	Dono (1) proprietário, possuidor; (2) aquele que tem completo poder ou controle.	Ícone de possuidor. Índice de perseguido.	Oprimido
Menino	Ser que transformou os urubus em animal de estimação.	Menino (1) criança ou adolescente do sexo masculino.	Índice de afetividade e amizade.	Afetividade

Mulher(es)	Pessoas que buscavam proteger seu lar.	Mulher (1) o ser humano feminino, considerado em conjunto, ideal ou concretamente; (2) companheira conjugal, esposa; (3) na tradição, como indivíduo e/ou coletivamente, representação de um ser sensível, delicado, afetivo, intuitivo.	Ícone de afetividade. Índice de sensibilidade de proteção da família.	Proteção Dedicação
Amigos	Pessoas separadas pela ação repressora.	Amigo – (1) que ama, que demonstra afeto, amizade.	Índice de afetividade e de separação.	Afetividade
Professora	Representa ameaça aos ideais da Companhia.	Professora – (1) Mulher que ensina ou exerce o professorado.	Ícone de conhecimento e sabedoria.	Conhecimento Ameaça
Crianças	Seres que tornaram amigos dos urubus.	Criança – (1) ser humano na infância, que vai do nascimento à puberdade.	Ícone-índice de inocência e amizade.	Afetividade
Mágico	Traz como essência, em sua magia, o questionamento sobre a realidade epidérmica e a possibilidade de construir outras realidades subterrâneas.	Mágico – (1) relativo a magia; (2) indivíduo que realiza mágicas, prestidigitações; ilusionista.	Ícone de libertação das amarras sociais. Índice de busca de outras realidades.	Liberdade

Deus	Configura imagem da religiosidade.	Deus - (1) Entre infinito, eterno, sobrenatural e existente por si só; causa necessária e fim último de tudo que existe. (2) Princípio absoluto, realidade transcendente ou ser primordial responsável pela origem do universo, das leis que o regulam e dos seres que o habitam, fonte e garantia do bem e de todas as excelências morais.	Ícone do poder absoluto.	Religiosidade Espiritualidade.
------	------------------------------------	--	---------------------------------	--------------------------------

As imagens dos seres fictícios são evocadas no romance a partir dos fragmentos apresentados no Quadro 35:

Quadro 35- Concordância dos seres fictícios urdidos nos eventos insólitos

PÁGINA	TRECHOS ESCOLHIDOS
108	O senhor compreende, Seu <u>Horácio</u> . A gente precisa estar bem com eles.
137-8	A Companhia tentou fazer alguma coisa para conter a situação, mas acabou se encolhendo. Dizem que muitos fiscais desertaram para o mato com medo de vinganças, e que os diretores também deixaram suas casas com toda a <u>família</u> , alguns para os terrenos cercados da Companhia, outros para lugares ignorados.
16	Enquanto <u>Dr. Marcondes</u> conversava o assunto da Companhia com tio Baltazar, o filho me levava para passear no carro. Em simpatia o filho era igual ao pai, e mesmo escaldado de tanta decepção com gente de fora eu gostei logo desse rapaz. Chamava-se Felipe, e tinha mania de tirar retrato de tudo, até casa velha e muro caindo serviam de assunto. <u>Felipe</u> me ensinou a manejar a máquina para eu tirar retrato dele encostado em parede velha, em esquina de sobrados, no portal de pedra da igreja, debruçado na ponte olhando para baixo, nadando no rio, pescando. E quando íamos passear no campo <u>Felipe</u> queria saber o nome das árvores, de flores, de pássaros, de todo bicho que aparecesse, até besourinhos sem importância interessavam.
112	Logo arranjei emprego de entregador na loja de <u>Chamun</u> Libanês, entrava depois da escola e largava de noitinha, depois de entregar o último embrulho em alguma rua distante.
31	Além de não ser dispensado, meu <u>pai</u> ainda foi promovido a fiscal não sei de que, e parecia tão feliz como nos primeiros tempos da Companhia.
75	Não era uma manobra bonita, mas assim eu não precisava desapontar

	minha <u>mãe</u> .
136	Deixem meu <u>filho</u> , pelo amor de Deus. Ele é tudo o que eu tenho.
29	Sem tio <u>Baltazar</u> a companhia deixou de existir para nós. Meu <u>pai</u> continuava trabalhando lá, mas nem eu nem <u>mamãe</u> esperávamos que fosse por muito tempo. Logo nos primeiros dias do golpe muita gente ligada a <u>tio</u> Baltazar foi demitida em duas ou três penadas, e não havia motivo para meu <u>pai</u> ser poupado.
25	Nas primeiras vezes eu tive de ir junto porque tia <u>Dulce</u> era muito dada comigo e a minha presença facilitava a aproximação.
24	Vi, que nem tudo são flores lá na Companhia. Seu irmão <u>Baltazar</u> não manda sozinho. Não se assuste se as coisas mudarem.
121	Eu e uns <u>colegas</u> descobrimos um lugar ótimo para olhar os campos escondidos dos fiscais.
51	Ninguém queria aparecer oficialmente como <u>dono</u> de urubu, uma ave tão feia; mas eles já estavam instalados em todas as casas, felizes e amigos, já faziam parte das famílias; seria muita maldade deixá-los morrer por falta de pagamento de uma taxa idiota.
49	As <u>crianças</u> logo fizeram amizade com eles, quase todo <u>menino</u> (e menina também) tinha um urubu para acompanhá-lo como um cachorrinho até na rua, espontaneamente ou puxado por uma corda presa com laço frouxo no pescoço apenas para indicar a direção. Só a <u>gente</u> mais antiga ainda pensava que urubu era ave maléfica, anunciadora de mortes e desastres, e evitava intimidade com eles; quando uma pessoa idosa via uma pena preta no chão, se benzia e dava volta para não passar por cima. Mas como tempo todos se acostumaram a viver em intimidade com os urubus, e a cidade inteira sofreu por eles quando a Companhia começou a persegui-los.
36	Vendo que nada conseguiam com meu pai as <u>mulheres</u> mudaram de tática e passaram a se apegar com mamãe, mostravam os filhos doentinhos, as pernas inchadas, as mãos maltratadas, falavam nos maridos que estariam sofrendo maus-tratos não sei onde, queriam que meu pai desse um jeito.
30	Da noite para o dia os muros brotaram assim retos, curvos, quebrados, descendo, subindo, dividindo as ruas ao meio conforme o traçado, separando <u>amigos</u> , tapando vistas, escurecendo, abafando.
39	Foi uma mania que atacou o <u>povo</u> todo, muita gente já se queixava de dor no pescoço de tanto ficar com a cabeça escangotada olhando urubu em voo.
26	Um dia vieram chamar a <u>professora</u> no meio do ensaio. Alguém conversou com ela em voz baixa no vão da porta. Depois ela entrou muito preocupada e nos dispensou. No momento não estranhei o excesso de gentilezas que ela teve comigo, até me acompanhou com o braço em meu ombro pelo corredor, elogiando o meu jeito de representar.
69	E a Companhia por sua vez caprichou na vingança pelos dias encantados que passamos aplaudindo o <u>mágico</u> . Proibições e exigências há muito tempo esquecidas foram desarquivadas e aplicadas de novo com um rigor nunca visto antes.
121	Um dia cheguei primeiro, subi à torre e fiquei sentado numa plataforma

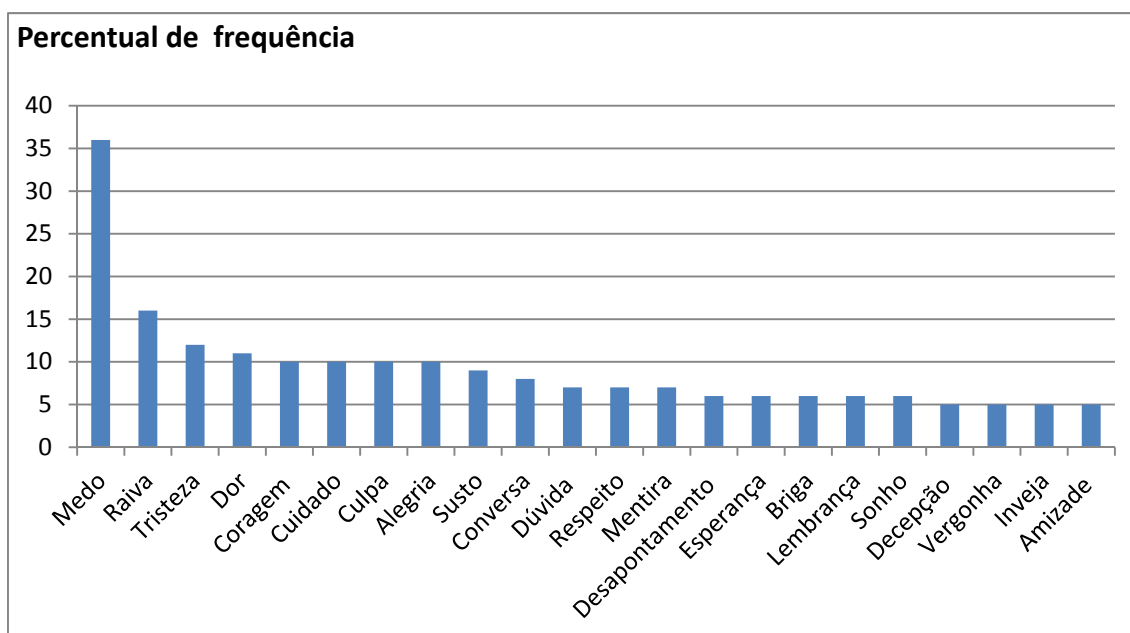
	de barrotes esperando os <u>companheiros</u> , um deles tinha prometido levar o binóculo do pai.
114	Caso ele melhorasse (<u>Deus</u> é grande) ela me avisava para eu passar pelo menos o fim das férias com eles.

A iconicidade lexical dos substantivos apresentados neste tópico oferece ao intérprete imagens mentais que possibilitam compreender como esses seres fictícios agem na narrativa de modo a contribuir com o eixo temático – liberdade *versus* opressão.

4.3.6 Dos sentimentos presentes em meio à opressão

O projeto comunicativo revelado por meio do potencial icônico do léxico possibilita ao intérprete compreender que os habitantes de Taitara sofrem as imposições da CIA (Companhia Melhoramentos). A percepção de que a comunicação fora cortada com o surgimento dos muros desencadeia uma sensação sufocante e, ao mesmo tempo, de prisão. Em seguida, são surpreendidos por uma sensação de inquietação diante do inusitado: urubus domésticos. Por serem bichos nojentos e de mau agouro, os habitantes daquela pequena cidade vivenciam um desconforto diante do voo deles sobre a cidade. Contudo, no decorrer do tempo, as pessoas passam a incorporar os urubus em sua rotina, deleitando-se em acompanhar o voo deles no céu por meio de binóculos e até mesmo de telescópios. No desenrolar do romance, os moradores de Taitara sofrem duramente com a repressão da Companhia Melhoramentos. Sentem-se aterrorizados e são obrigados a cumprir normas absurdas. Esse poder coercitivo da CIA desencadeia nos taitarenses sentimentos diversos que serão revelados pela iconicidade dos substantivos analisados nos quadros 36 e 37:

Quadro 36- Gráfico da frequência de vocábulos no texto



Quadro 37- Iconicidade dos sentimentos presentes em meio a opressão

ITEM LEXICAL	INFORMAÇÃO SUBJACENTE	SIGNIFICAÇÃO DICIONARIZADA	FUNÇÃO SEMIÓTICA	ISOTOPIAS POSSÍVEIS
Medo	Configura a atitude das pessoas diante da opressão e extraordinário.	Medo - (1) Sentimento de grande inquietação antes a noção de um perigo real ou imaginário de uma ameaça, susto, pavor, amor e terror.	Ícone do terror de Índice de opressão.	Opressão Desespero
Tristeza		Tristeza - (1) abatido, deprimido; (2) sentimento de mágoa ou aflição; (3) infeliz, cheio de melancolia.	Ícone de sofrimento. Índice de opressão.	Opressão Sofrimento
Raiva		Raiva - (1) sentimento de irritação, agressividade, rancor e/ou frustração.	Ícone de irritação perante a opressão. Índice de opressão.	Opressão
Dor		Dor - (1) sensação penosa, desagradável,	Ícone de sofrimento. Índice de opressão.	Opressão Sofrimento

		produzida pela excitação de terminações nervosas sensíveis a esses estímulos; (2) sentimento causado por decepção, desgraça, sofrimento.		
Coragem		Coragem – (1) moral forte perante o perigo, os riscos; bravura, intrepidez; (2) firmeza de espírito para enfrentar situação emocional ou moralmente difícil.	Ícone de bravura. Índice de resistência perante a opressão.	Preocupação
Cuidado		Cuidado – (1) atenção especial; (2) inquietação, preocupação.	Ícone-índice de prudência. e de cautela.	Preocupação
Culpa		Culpa – (1) responsabilidade por dano, mal causado a outrem; (2) falta, delito, crime.	Índice de opressão.	Preocupação
Susto		Susto – (1) medo causado por um fato ameaçador súbito e inesperado, um ruído forte, uma visão terrível etc.	Índice de algo inesperado.	Inesperado
Dúvida		Dúvida – (1) incerteza entre confirmar ou negar um julgamento ou a realidade de um fato; (2) estado de desconfiança, suspeita; (3) sensação de escrúpulo ou receio de fazer algo.	Ícone de desconfiança.	Preocupação
Respeito	Representa a	Respeito – (1)	Ícone de	Opressão

	atitude das pessoas perante os ficais.	ato ou efeito de respeitar; (2) obediência, acatamento.	obediência. Índice de submissão.	Obediência
Esperança	Sentimentos que corroboram com a ideia de dias melhores em Taitiara.	Esperança – (1) sentimento de quem vê como possível a realização daquilo que deseja; confiança em coisa boa.	Ícone de dias melhores. Índice de liberdade	Liberdade
Alegria		Alegria – (1) estado de viva satisfação, de vivo contentamento; regozijo, júbilo, prazer.	Ícone de prazer. Índice de contentamento.	Felicidade
Desapontamento	Representa a impotência do homem perante os problemas.	Desapontamento – (1) estado daquele que se desapontou, que se sentiu logrado em seus desejos e/ou expectativas; desaponto.	Ícone-índice de desalento.	Desesperança Tristeza
Decepção		Decepção – (1) sentimento de tristeza, desapontamento ou frustração pela ocorrência de fato inesperado, que representa um mal; desilusão, desapontamento.	Ícone de tristeza. Índice de desapontamento	Tristeza
Vergonha	Representa o sentimento causado pelo medo do ridículo.	Vergonha – (1) sentimento penoso causado pela inferioridade, indecência ou indignidade; (2) sentimento de insegurança causado por medo do ridículo e do julgamento dos outros.	Ícone de insegurança. Índice de inferioridade.	Inferioridade
Briga	Representa o conflito entre pessoas.	Briga – (1) desentendimento, querela, conflito de interesses,	Ícone de conflito de interesse. Índice de desentendimento	Desentendimento

		discussão agressiva; (2) rompimento de relações sociais.	.	
Inveja	Representa o desejo de possuir o que não lhe pertence.	Inveja – (1) desgosto provocado pela felicidade ou prosperidade alheia; (2) desejo irrefreável de possuir ou gozar o que é de outrem.	Ícone-índice de desejos frustrados.	Frustração
Lembrança	Representa o modo como a narrativa foi construída.	Lembrança – (1) ação ou efeito de lembrar; (2) faculdade da memória.	Ícone de recordação. Índice de reconstituição do passado.	Recordação
Sonho	Simboliza o desejo de construir a CIA Melhoramentos.	Sonho – (1) ato ou efeito de sonhar; (2) conjunto de imagens, de pensamentos que se apresentam à mente durante o sono.	Ícone de desejo. Índice de opressão	Progresso
Amizade	Representa a relação das pessoas com os urubus.	Amizade – (1) sentimento de grande afeição, simpatia, apreço entre pessoas ou entidades; (2) Quem é amigo, companheiro, camarada.	Ícone-índice de grande afeição.	Inesperado
Conversa	Representa a comunicação entre as pessoas e entre os fiscais.	Conversa – (1) troca de palavras, de ideias entre duas ou mais pessoas sobre assunto vago ou específico; (2) assunto que duas ou mais pessoas tratam.	Ícone de comunicação. Índice de medo	Comunicação

Algumas concordâncias desses substantivos (Quadro 38), extraídas do romance-cópus com o auxílio do programa *WordSmith Tools*, permitem ao

intérprete perceber que uma seleção lexical apropriada arquiteta o projeto comunicativo do texto:

Quadro 38- Concordância dos sentimentos presentes em meio a opressão

PÁGINA	TRECHOS ESCOLHIDOS
138	E quando soubemos que a Companhia estava tão ou mais apavorada do que nós, o <u>medo</u> desapareceu completamente.
125	Mas as poucas pessoas que encontrei e consegui sondar - todas passavam apressadas com <u>medo</u> dos fiscais - nada tinham visto, a não ser que estivessem escondendo por medo, agora a gente tinha <u>medo</u> de tudo.
97	Tentei disfarçar, disse que ia tudo bem, mas logo me esqueci e a <u>tristeza</u> tomou conta.
56	Uma noite eu e alguns colegas saímos com umas bagas de tucum no bolso desabafando a nossa <u>raiva</u> nos muros, enquanto dois vigiavam as pontas da rua outros escreviam ABAIXO A CIA raspando o tucum no muro.
120	a <u>dor</u> era insuportável.
65	O único que teve <u>coragem</u> de ensaiar uma investigação foi o dono do bilhar.
43	Mas muito <u>cuidado</u> para não negar o que não for perguntado, muito mentiroso é apanhado por querer pôr o carro adiante dos bois.
56	Tudo o que acontece ou deixa de acontecer é <u>culpa</u> da Companhia.
30	Foi um <u>susto</u> para mim ver as paredes de fora recebendo aquela tinta avermelhada horrível e a grama do jardim maltratada do transitar de trabalhadores e do manejo de material, um estrago de cortar o coração.
123	Subi novamente à torre em procura de algum elemento que confirmasse ou desmentisse a visão, a <u>dúvida</u> estava me fazendo mal.
31	E o pior era que esse <u>respeito</u> excessivo por meu pai estava se refletindo sobre mim.
59	Olhei para meus colegas, vi que o <u>desapontamento</u> era geral.
117	a <u>esperança</u> geral em dias melhores.
60	E para completar a <u>decepção</u> , o homem tinha uma mancha avermelhada de ferida ou sarna de um lado do rosto, tomando o canto da boca e parte do queixo, de vez em quando ele tirava um lenço do bolso e enxugava aquilo, que parecia estar aguando.
96	Havia também remorso, <u>vergonha</u> , acusação de burrice contra mim mesmo.
14	Só sei que houve uma <u>briga</u> no cartório, tio Baltazar discutiu com o escrivão e só não bateu nele porque correu gente para separar.
21	No princípio eu gostava porque fazia <u>inveja</u> a meus colegas, depois fui tirando o corpo fora porque a <u>inveja</u> estava passando da conta.
52	Sem os outros para olhá-los de fora com inveja, eles foram perdendo a <u>alegria</u> , passavam os dias encolhidos pelos cantos, a cabeça baixa, o bico quase tocando o chão, nem lustravam mais as penas, um desânimo que nos contagiava.
46	Eu estava atrasado para a escola, não pude ouvir toda a <u>conversa</u> ; ruas pelo nervosismo dos outros fiscais, percebi que meu pai não tinha sido o único a deixar o gato fugir.

07	Pensei que ia ser fácil escrever a nossa história, estando os acontecimentos ainda vivos na minha <u>lembrança</u> .
08	Quem podia imaginar naquele tempo de alegria e festa que um <u>sonho</u> tão bonito ia degenerar nessa calamitosa <u>Companhia Melhoramentos</u> de Taitara?
53	Os urubus ainda voavam sobre a cidade, mas bem alto, como para mostrar que eram superiores e não precisavam de nós para nada, que a <u>amizade</u> tinha sido um equívoco.

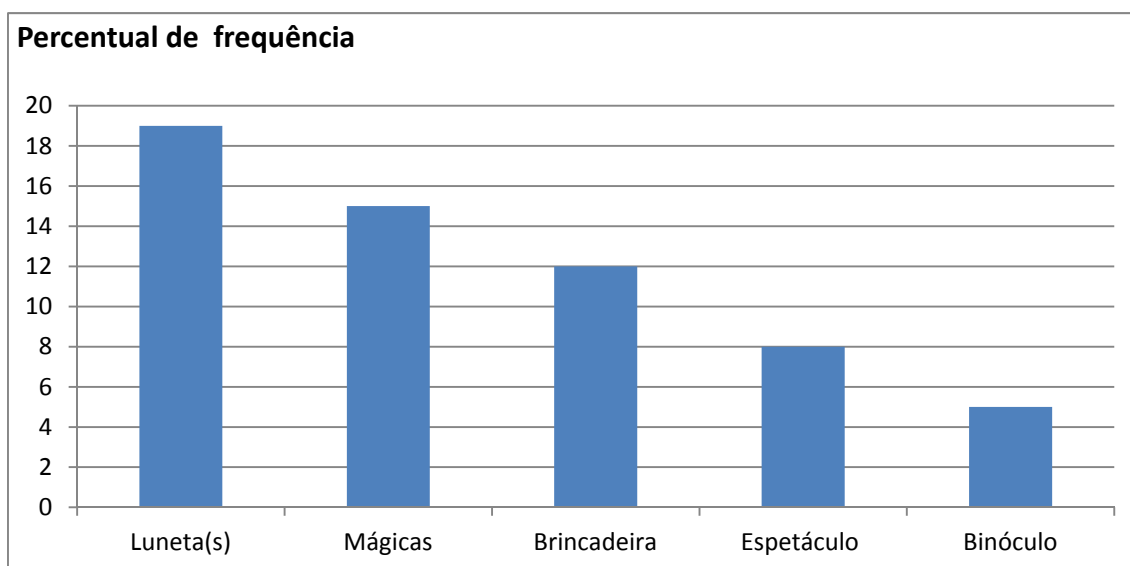
Considera-se importante essa transcrição, uma vez que a plasticidade da linguagem verbal emerge da articulação dos signos na tessitura textual. Nessa perspectiva, o potencial icônico presente nesses trechos possibilita representar imageticamente os sentimentos desencadeados pelas forças coercitivas do romance.

4.3.7 Do passatempo em meio à opressão

Percorrendo a trilha léxica de *Sombras de Reis Barbudos*, fica claro que o potencial icônico dos substantivos do texto foi arquitetado para representar um regime opressor. Ao tentar amenizar o sofrimento causado pelas proibições, as pessoas procuram meios (nesta tese denominadas *passatempos*) para se safarem da opressão. Esses passatempos serão visualizados com a análise dos substantivos *luneta(s)*, *binóculo*, *mágicas*, *brincadeira* e *espetáculo*.

A iconicidade desses substantivos deflagram processos cognitivos capazes de produzir imagens que ampliam a interpretação do texto-cópus (Quadros 39 e 40). A percepção dessas imagens torna possível a compreensão de que os substantivos são capazes de levar “o intérprete a formular imagens e ativar cognições que subsidiem a semiose do texto” (SIMÕES, 2007, p. 58):

Quadro 39- Gráfico da frequência de vocábulos no texto



Quadro 40- Iconicidade do passatempo em meio à opressão

ITEM LEXICAL	INFORMAÇÃO SUBJACENTE	SIGNIFICAÇÃO DICIONARIZADA	FUNÇÃO SEMIÓTICA	ISOTOPIAS POSSÍVEIS
Luneta(s)	Configura um quadro esdrúxulo em que as pessoas passam a observar os urubus.	Luneta – (1) telescópio refrator, de pequena abertura.	Ícone de conduta sobressocial.	Passatempo
Binóculo		Binóculo – (1) instrumento óptico composto de dois telescópios focalizáveis simultaneamente para a visão com ambos os olhos, que permitem uma observação acurada de objetos distantes com uma boa percepção da profundidade.	Ícone de conduta sobressocial	Passatempo
Brincadeira	Passatempo das crianças em meio a opressão.	Brincadeira – (1) ato ou efeito de brincar: jogo, divertimento, especialmente de crianças; passatempo; (2) gracejo, zombaria, piada; (3) coisa de pouca seriedade.	Ícone-índice de alegria.	Passatempo
Espetáculo	Adquire a função de fazer com que as pessoas pudessem desviar sua atenção da Companhia e ao mesmo tempo abrindo perspectivas	Espetáculo – (1) aquilo que chama e prende a atenção; (2) qualquer apresentação pública de teatro, canto ou dança, num palco, em praça pública etc; (3)	Ícone da negação	Passatempo

	então forçosamente desconsideradas.	alguém ou algo excepcionalmente interessante, bom, bonito e vistoso.		
Mágicas		Mágicas – (1) Arte oculta com que se pretende produzir efeitos e fenômenos contrários às leis naturais; bruxaria.	Ícone da negação	Negação Passatempo

Como o interesse desta tese centra-se na iconicidade verbal em um texto literário marcado pelo elemento insólito, não se pode negar que os substantivos se combinem com outros itens lexicais para produzir os efeitos semióticos ora em análise. Para ilustrar essa assertiva, reproduzem-se no Quadro 41 alguns trechos do romance-cópus em que os substantivos analisados nesse tópico aparecem organizados no eixo sintagmático:

Quadro 41- Concordância do passatempo em meio à opressão

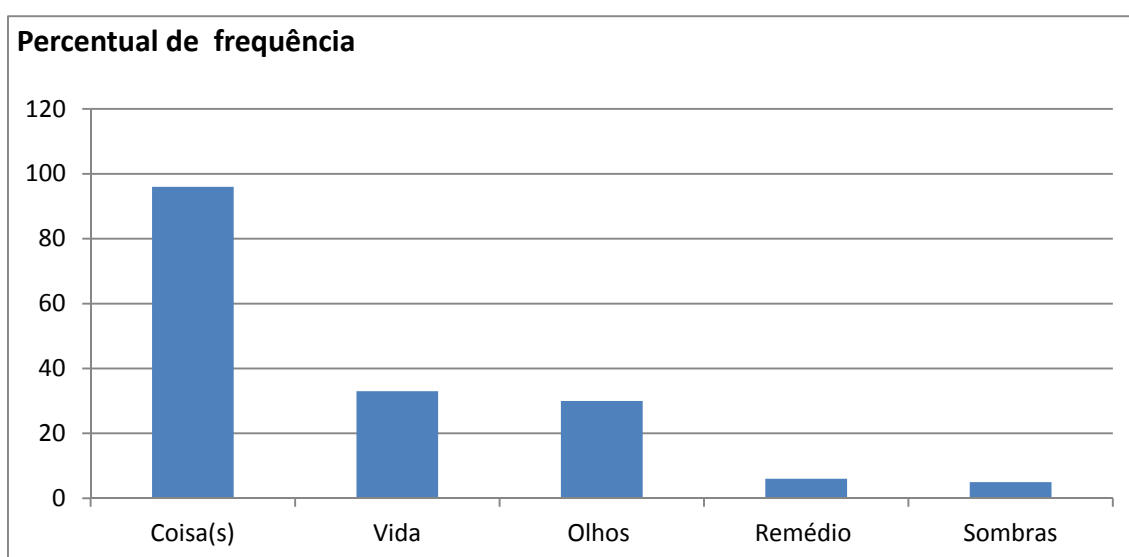
PÁGINA	TRECHOS ESCOLHIDOS
42	Ainda quente da decisão, fui avisando todo mundo pelo caminho, meninos e gente grande. Mas como é difícil prestar um serviço desinteressado! Ninguém acreditava, pensavam que era molecagem minha, imagine proibir <u>luneta</u> e <u>binóculo</u> , isso não é arma, não mata nem fere ninguém - essas eram as respostas, quando a pessoa não se limitava a me olhar de lado e continuava procurando focalizar um urubu entre os muitos que voavam àquela hora.
48	As <u>lunetas</u> não foram apreendidas, e também quase não eram usadas mais. Os urubus já voavam tão baixo, e pousavam tão perto, que <u>luneta</u> ou <u>binóculo</u> até atrapalhava a quem ainda quisesse olhá-los, quando não assustava a gente apontar uma luneta e dar de cara com aquela coisa preta enorme pairando quase que em cima da gente, tão perto que se podia ver a pasta de carne encaroçada que eles têm na base do bico. No fim eles perderam a cerimônia e pousavam nos muros e ficavam nos olhando dentro de nossas casas.
103	Acabada a <u>brincadeira</u> ficamos olhando a chuva calados.
138	E quando soubemos que a Companhia estava tão ou mais apavorada do que nós, o medo desapareceu completamente. Deduzimos que se a novidade era ruim para a Companhia, tinha que ser boa para nós. Só então começamos a apreciar verdadeiramente o <u>espetáculo</u> .
55	Suas <u>mágicas</u> mais pareciam milagres (ele fazia na hora tudo o que o público pedisse - transformava pedra em pássaro, areia em água, estrume em ouro, e vice-versa se alguém quisesse); e que além das mágicas que fazia no palco ele sabia outras que só podiam ser vistas de perto, como uma na mesa de bilhar, tão incrível que metia medo.

A combinação dos substantivos com outros itens lexicais no eixo sintagmático produz a iconicidade verbal que se busca demonstrar nesse tópico. Partindo dessa premissa, fica claro que só se captura a iconicidade dos substantivos que se referem aos passatempos dentro da organização textual a partir da concordância do substantivo com outros itens lexicais.

4.3.8 Outras iconicidades

Embora os substantivos *coisa(s)*, *vida*, *olhos*, *remédio* e *sombras* dialoguem com o tema, não foi possível agrupá-los por blocos semânticos, conforme foi feito anteriormente. Assim cumpre apresentar a iconicidade desses itens lexicais que aqui estão agrupados com outras iconicidades (Quadros 42 e 43):

Quadro 42- Gráfico da frequência de vocábulos no texto



Quadro 43- Outras iconicidades

ITEM LEXICAL	INFORMAÇÃO SUBJACENTE	SIGNIFICAÇÃO DICIONARIZADA	FUNÇÃO SEMIÓTICA	ISOTOPIAS POSSÍVEIS
Vida	Representa o modo como as pessoas estavam vivendo.	Vida – (1) modo de viver; conjunto de hábitos; (2) conjunto de acontecimentos mais relevantes na existência de uma pessoa; (3) conjunto de atividades humanas que caracterizam um grupo social, uma época, um lugar.	Ícone-índice de opressão. Ícone de sofrimento.	Sufrimento
Remédio	Representa a solução para os conflitos.	Remédio – (1) o que serve para aplacar sofrimentos morais, para atenuar os males da vida; (2) tudo que serve para eliminar uma inconveniência, um mal, um transtorno; recurso; solução; (3) aquilo que protege, que auxilia.	Ícone-índice de solução para os problemas.	Solução Liberdade
Coisa	Termo utilizado para descrever a percepção do inusitado.	Coisa – (1) tudo o que existe ou possa existir, de natureza corpórea ou incorpórea; (2) realidade, fato concreto, em relação ao que é abstrato ou assim considerado.	Índice de inusitado e incongruente.	Incongruente
Sombras	Obscuridades refletidas no distanciamento temporal ou no isolamento daquele que poderia ser o mundo oposto, um mundo da luz; imagens das coisas fugidas e mutantes.	Sombras – (1) Espaços sem luzes, ou escurecidos; (2) escuridão, trevas.	Ícone da obscuridade	Obscuridade
Olhos	Possibilita a percepção da opressão e do insólito.	Olho – (1) o órgão da visão, nos animais e no homem; (2) aquilo que ilumina, esclarece, guia.	Ícone-índice de percepção do incongruente. Símbolo de conhecimento.	Percepção

Partindo da premissa de que a iconicidade dos substantivos emerge do texto (isto é, não será possível construir a imagem mental se se isolar o item lexical do

contexto), expõem-se, no Quadro 44, alguns trechos do romance que permitiram a visualização da potencialidade pictórica, imagética, icônica:

Quadro 44- Concordância de outras iconicidades

PÁGINA	TRECHOS ESCOLHIDOS
120	Todo mundo vem dizendo há muito tempo que a <u>vida</u> está insuportável, e que se continuar assim... Pois continua, e cada dia piora, e estamos aí aguentando. Quando parece que não vamos aguentar mais e cair no desespero, alguém inventa um passatempo para nos distrair.
51	Às vezes não dava tempo, e o <u>remédio</u> então era tapar os olhos ou virar as costas.
124	Essa impressão de navegar em trevas aumentava cada vez que eu baixava a vista depois de olhar o céu para ver se alguma <u>coisa</u> ainda estava acontecendo lá em cima.
123	Esperei muito tempo, e nada mais aconteceu. Se alguém tinha passado ali voando não tencionava voltar tão cedo. O sol descambava depressa, as <u>sombras</u> já cobriam grande parte dos campos além do rio, em pouco tempo as cobras e outros bichos venenosos estariam saindo de seus esconderijos.
111	De repente cobriu os <u>olhos</u> com as mãos e começou a chorar.

Cumprе acrescentar que a iconicidade presente na superfície do romance-córpus foi percebida pela potencialidade semântica dos substantivos na produção de imagens evocativas de significações. Essa potencialidade se materializa na seleção e na combinação de unidades lexicais adequadas ao projeto comunicativo do texto de José J. Veiga.

4.4 A interpretabilidade do romance *Sombras de Reis Barbudos*

O romance-córpus desta tese narra a história de uma poderosa companhia que se instala numa cidade e, de imediato, altera a vida da comunidade mediante a imposição de rigorosas regras de comportamento. A companhia enclausura a comunidade da cidade, tornando-a refém de suas austeras determinações. Muito cedo, o pânico e o medo, o terror e a desconfiança, dominam o lugar. As pessoas vivem assombradas, perdem até mesmo a liberdade de pensar. Nesse clima de tensão, desenrolam-se fenômenos insólitos que podem apresentar um princípio de interpretabilidade guiados pelo fantástico modal.

É interessante perceber como José J. Veiga consegue garantir a continuidade de sentido em seu romance, construindo fenômenos que manifestam o extraordinário, o incoerente e o incongruente:

De repente os muros, esses muros. Da noite para o dia eles brotaram assim retos, curvos, quebrados, descendo, subindo, dividindo as ruas ao meio conforme o traçado, separando amigos, tapando vistas, escurecendo, abafando. Até hoje não sabemos se eles foram construídos aí mesmo nos lugares ou trazidos de longe já prontos e fincados aí. (VEIGA, 2001, p. 30).

Os signos expressos nesta passagem apontam que o tempo da trama textual é inesperado. Muros surgem e distribuem-se por todos os lados, em todas as direções, dividindo, cobrindo, isolando. É tudo tão rápido que os muros parecem brotar do chão ou ter sido plantados.

A potencialidade imagética dos signos que compõem a arquitetura textual desse fenômeno insólito permite perceber a chave do insólito do trecho: “Da noite para o dia eles brotaram assim retos, curvos, quebrados, descendo, subindo”. A análise da iconicidade lexical propicia visualizar que o aparecimento repentino desse fenômeno insólito, que transgride a ordem regular do espaço taitariano, leva os homens a tentarem adaptar-se às imposições que lhes são feitas paulatinamente, o que é representado por aqueles muros que, de forma indireta, remetem ao poder do estatal sobre o indivíduo. Eis a conclusão do narrador: “Com tanto muro para encarar quando estávamos parados e rodear quando tínhamos de andar, a vida estava ficando cada dia mais difícil para todos” (VEIGA, 2001, p. 31).

O entendimento, portanto, da iconicidade acionada pelo léxico dessa passagem, resultará na instalação aparentemente inquestionável do insólito no romance, que desencadeia situações desesperadoras e provoca a perda da liberdade de viver.

Em uma leitura superficial é possível notar no léxico desse romance, publicado em 1972, uma metaforização da política de resistência ao golpe de 1964. Entretanto, em uma leitura mais profunda, a iconicidade de *Sombras de reis barbudos* tem um compromisso mais amplo: o de discutir possibilidades mais vastas de formular um quadro sombrio da violência apresentada em todos os regimes totalitários surgidos no Século XX. A iconicidade lexical do trecho a seguir revela um cenário totalitário e ditatorial desses regimes:

A companhia baixou novas proibições, umas inteiramente bobocas, só pelo prazer de proibir (ninguém podia mais cuspir para cima, nem carregar água em jacá, nem tapar o sol com a peneira, [...]); mas outras bem irritantes, como a de pular muro para cortar caminho [...].

Outra proibição antipática foi a de rir em público. Não que andássemos rindo à toa, faltavam motivos para isso. (VEIGA, 2001, p. 49).

O quadro opressivo descrito na trilha léxica acima prende os taitarenses em suas próprias casas, porque ir às ruas se tornou perigoso: “Sei que esse pedido insistente é um truque para me prender em casa, a senhora acha perigoso eu ficar andando por aí [...] quando os fiscais já não fiscalizam com tanto rigor” (VEIGA, 2001, p. 7). Desse modo, a iconicidade lexical, expressa na trama textual do romance, abre logo possíveis relações analógicas com o sistema político vigente no Brasil na época da sua publicação, bem como perspectivas para uma interpretação de cunho ideológico. Os fiscais poderiam ser metáfora de funcionários de um órgão de inteligência da época, como era o caso do aterrorizante Serviço Nacional Informações (SNI).

É relevante observar que a iconicidade expressa no nome da CIA - Companhia Melhoramentos de Taitara - e no entusiasmo de Horácio (pai do narrador e fiscal da companhia) pode ser relacionada com o “milagre econômico” tão propagado no Brasil na década de 1970. Nesse período da ditadura militar, os integrantes da equipe econômica do Governo Médici alardearam que o Brasil estava em um período de crescimento econômico e que os brasileiros deveriam acreditar no país em que viviam. Assim, a nomeação da Companhia Melhoramentos como a instituição geradora de todos os problemas se respalda na situação econômica do período, quando toda a propaganda governamental procurava impor o discurso otimista do milagre econômico e ocultava os problemas causados pela política geral imposta. Também é possível ver refletida iconicamente em Horácio a figura de um brasileiro que, influenciado pelas ideias da publicidade governamental da época, afirmava: “o que é preciso é começar. O resto se resolve com entusiasmo e fé” (VEIGA, 2001, p. 15). O que nos faz lembrar o bordão “Pra frente, Brasil!” tão propagado na época do governo Médici.

Acompanhando a evolução dos acontecimentos a partir da arquitetura textual do romance, evidencia-se: “Logo nos primeiros dias do golpe muita gente ligada ao tio Baltazar foi demitida em duas ou três penadas” (VEIGA, 2001, p. 29). Mais uma

vez os elementos presentes no texto permitem fazer a relação com a ditadura militar: a palavra “golpe” pode indicar o modo como aconteceu a perda do poder, a saída ou fuga da cidade de tio Baltazar, a demissão de seus amigos e a venda dos bens a espanhóis. Tudo pode ser simplesmente relacionado aos problemas sofridos pelos brasileiros, além da derrocada de alguns empresários que, depois do entusiasmo dos planos econômicos, foram forçados a vender seus bens a estrangeiros.

Nesse clima de opressão, outros acontecimentos incongruentes desencadeiam-se na trama textual:

Em qualquer lugar só se via muro, a menos que se olhasse para cima; (VEIGA, 2001, p. 37).

Principalmente urubus. Não sei se era ilusão, se tinha sido assim sempre; mas depois que adquirimos o hábito de descansar a vista dos muros olhando para cima ficou parecendo que o número de urubus sobre a cidade estava aumentando dia a dia. (VEIGA, 2001, p. 38).

A iconicidade desse trecho permite visualizar que o insólito se constrói mediante o uso da palavra *urubus*. Na tradição judaico-cristã, o olhar para cima significa a busca da divindade. Para as personagens de Veiga, olhar para cima e contentar-se com apreciar urubus – “bichos nojentos” – são atitudes que passam a fazer parte da rotina letárgica dos moradores da cidade.

O urubu é uma ave de rapina que se alimenta principalmente da carne de animais mortos (carniça), razão por que é também considerado por alguns povos como ave de mau agouro (CASCUDO, 1993). A despeito disso, as imagens icônicas projetadas na narrativa em análise trazem os urubus como uma saída para os prisioneiros da companhia. Olhar e contar urubus passam a ser uma diversão:

Os urubus ainda não estavam em nossos telhados, mas as sombras deles estavam. Os primeiros chegavam logo depois do sol, e pelo meio-dia o céu ficava coalhado deles, as sombras caindo vertical nas ruas, nos muros, nos gramados, em toda parte aquelas cruces negras volteando sobre nossas cabeças. (VEIGA, 2001, p. 38).

A metáfora contida no signo *urubus* se mostra, em processo de desvelamento, no seguinte trecho:

Os urubus já voavam tão baixo, e pousavam tão perto que luneta ou binóculo até atrapalhava a quem ainda quisesse olhá-los, quando não assustava a gente apontar uma luneta e dar de cara com aquela coisa preta enorme pairando quase que em cima da gente, tão perto que se podia ver a pasta de carne encarçada que eles têm na base do bico. *No fim eles*

perderam a cerimônia e pousavam nos muros e ficavam nos olhando dentro de nossas casas. (VEIGA, 2001, p. 48, grifo nosso).

O forasteiro que se plantou naquele lugar era um olho onipresente, que vigiava a vida na cidade. Em imagens atuais, seria algo como um Big Brother (que por sua vez evoca George Orwell³³ e *Nineteen Eighty Four* — "1984"). Os urubus, inicialmente voando alto, vinham acercando-se cada vez mais, demonstrando simbolicamente que o cerco da Companhia estava se fechando e que já invadia a privacidade de cada um morador, conforme mostra o trecho grifado.

Uma grande metáfora dos anos de ferro em nossa terra, por meio da visão de Lucas, informa as terríveis mudanças que ocorrem na pequena cidade e acabam por transformar a pacata comunidade num enorme campo de concentração, onde se dará a luta entre a repressão (fiscais da companhia) e a resistência da população. O convívio com os urubus metaforiza a relação entre os moradores e os homens da Companhia, resultando em uma realidade revertida:

As crianças logo fizeram amizade com eles, quase todo menino (e menina também) tinha um urubu para acompanhá-lo como um cachorrinho até na rua, espontaneamente ou puxado por uma corda presa com laço frouxo no pescoço apenas para indicar a direção. (VEIGA, 2001, p. 49).

O que se vê é uma total inversão de valores. A situação é tão caótica que “estes bichos antes tão malquistos” (VEIGA, 2001, p. 45) parecem transformar-se em lenitivo de uma vida sem perspectiva: “[...] com o tempo todos se acostumaram a viver em intimidade com os urubus, e a cidade inteira sofreu por eles quando a CIA começou a persegui-los” (p. 49).

A CIA toma outra providência inusitada: decide que os urubus não poderiam mais ficar na rua, devendo ser registrados e identificados com uma chapinha – um indício a mais de que nada poderia fugir ao seu controle.

³³ George Orwell, escritor inglês falecido em 1950, desencantado com o socialismo, especialmente com sua faceta stalinista, causa que abraçara para melhor lutar contra o nazi-fascismo, dedicou os últimos anos de vida a denunciar o comunismo stalinista. Para tanto publicou dois livros, nos anos de 1945 e 1949, ambos com impressionante projeção, e que fizeram por acirrar ainda mais o feroz debate ideológico entre comunistas e democratas que dividiu o mundo intelectual na época da guerra fria. Um deles intitulava-se *Animal Farm* (A revolução dos bichos), e o outro simplesmente tinha um número na capa, o *Nineteen Eighty Four* ("1984"), no qual apareceu pela primeira vez o onipresente Big Brother, o Grande Irmão.
<http://educaterra.terra.com.br/voltaire/politica/bigbrother.htm> Acesso em 10/01/2014.

As proibições ditadas pela Companhia traziam cada dia mais sofrimento à população. Esta, no entanto, consegue se adaptar e cria subterfúgios para não sucumbir:

Todo mundo vem dizendo há muito tempo que a vida está insuportável, e que se continuar assim... Pois continua, e cada dia piora, e estamos aí aguentando. Quando parece que não vamos aguentar mais e cair no desespero, alguém inventa um passatempo para nos distrair. (VEIGA, 2001, p. 116).

O último passatempo apresentado é o voo dos homens. O surgimento desse novo evento insólito gera temor nos habitantes, pois poderia ser “uma nova manobra da Companhia” (VEIGA, 2001, p. 123). Mas, quando percebem que até a companhia está atemorizada, têm um novo alento, porque, “se a novidade era ruim para a Companhia, tinha que ser boa para nós” (p. 132). Então, o espetáculo dos homens-pássaros passa a ser apreciado verdadeiramente:

Olhei no rumo que ele apontava no céu – e vi. [...] o homem passava voando bem na minha frente, justamente diante da parte aberta da torre! Foi rápido, mas deu para ver. Ia deitadinho como nadando, só que não dava braçadas, apenas mexia discretamente com os braços, e me pareceu que tinha um cigarro aceso na boca, se não era cigarro era um canudinho outro que também soltava fumaça. (VEIGA, 2001, p. 122).

Esse passatempo pode ser interpretado, em primeira instância, como uma atitude de profundo desconforto, que evidencia o desdobramento dos signos de forma extraordinária. O divertimento rompe com atitudes habituais, comuns, costumeiras, usuais e frequentes. Enfim, surpreende as expectativas cotidianas e resulta num choque afetivo, de modo a desorganizar e desnudar a representação do real em Taitara. Depois, o fenômeno insólito deixa de ser o outro lado, o desconhecido em Taitara, e incorpora-se ao real. As imagens criadas pelo voo dos homens libertam o espírito da realidade imediata imposta pela Companhia Melhoramentos. Ao acontecer essa irrupção de imagens, explode daquele cotidiano a transgressão da realidade de Taitara, de modo a ir além do concebível e do dizível, tal como determina o pensamento imposto pela Companhia.

Assim, os fenômenos insólitos no romance estruturam, tematicamente, a constância do binômio opressão *versus* liberdade. A instalação aparentemente

inquestionável do insólito desencadeia o sentimento de pânico na cidade de Taitara, gerando situações desesperadoras que provocam a perda da liberdade de viver.

Se, no princípio da trama, o aparecimento dos muros insólitos (retos e curvos) provoca a perda da liberdade, no fim, os insólitos homens-pássaros exprimem um desejo de sublimação ou de liberdade, de busca de harmonia interior, de superação dos conflitos. Em uma comunidade onde estavam cerceadas todas as formas de liberdade individual, a última alternativa para seus membros seria a de voar.

O voo, no plano sociopolítico, pode ser lido como metáfora da liberdade ante as leis impostas pela ideologia instalada pela Companhia Melhoramentos. Do ponto de vista mítico, porém, o voo pode significar uma busca de saída, no plano celestial ou no plano onírico. A subida, o alto, sempre indica um desejo de ajuda espiritual, metafísica, contra fenômenos do plano físico, que superam a capacidade de solução por meios ordinários.

O simbolismo do voo constrói um tipo insólito de personagem, pois o homem não voa. Mas debaixo desse voo insólito, inscreve-se o mito:

Nos mitos (Ícaro) e nos sonhos, o voo exprime um desejo de sublimação, de busca de uma harmonia interior, de uma ultrapassagem dos conflitos. Esse sonho é particularmente comum entre as pessoas nervosas, pouco capazes de realizar por si próprias o seu desejo de elevar-se. Simbolicamente, significa: *não poder voar*. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 964).

Convém observar que, em cada elemento trazido à trama, é projetado o efeito desestabilizador construtor do insólito que instaura o incoerente, o incongruente, o inusual e o extraordinário. Do urubu, que chega a bicho de estimação, ao homem que pode voar, o leitor é premiado com situações extraordinárias. Essas situações, sob o pavor instaurado pela Companhia na população, camuflam as esperanças de dias melhores, travestidas de passatempo, que minora o medo e empurra os dias.

Com base em apontamentos sobre o insólito, percebem-se eventos incongruentes projetados na trama textual – os muros, os urubus e os homens-pássaros – que são incorporados à realidade apresentada no romance sem haver questionamentos racionalizadores:

[...] hoje podemos transitar até de olhos fechados, como se os muros não existissem. (VEIGA, 2001, p. 31).

[...] com o tempo todos se acostumaram a viver em intimidade com os urubus, e a cidade inteira sofreu por eles quando a Companhia começou a persegui-los. (VEIGA, 2001, p. 49).

Hoje, ninguém estranha, todo mundo está voando. (VEIGA, 2001, p. 137).

Os signos icônicos desses trechos permitem ao leitor perceber que as indagações racionais acerca do insólito foram aceitas pelos habitantes de Taitara, de modo a proporcionar o equilíbrio entre o habitual e não habitual, o usual e o não usual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo geral desta tese foi demonstrar que os fenômenos insólitos se revelam na narrativa literária a partir da camada léxica que arquiteta a trama textual. Essa proposta sugere que a ruptura na utilização da linguagem – que, por sua vez, refere-se à incompatibilidade das escolhas lexicais realizadas pelo enunciador em relação às estruturas lexicossintáticas da língua – instaura o incongruente e o incoerente na tessitura textual. Para nós, a transgressão representa no texto a presença de coocorrência de estruturas lexicossintáticas (*slots*) que rompem com o código linguístico e iconicamente garantem a construção da insolitude no texto literário. As estruturas lexicogramaticais, presentes no texto-cópus, refletem bem o aspecto inusual do fenômeno insólito: “os muros brotaram”, “o homem passava voando”, entre outras.

Assim, buscar compreender a colocação lexical, segundo os preceitos de Bénjoint (1994) e Sinclair (1991), significa defender, nesta tese, que os fenômenos insólitos no romance *Sombras de Reis Barbudos*, de José J. Veiga, desbaratam as “características embutidas das palavras” apontadas por Firth (1957). Nessa perspectiva, o fato de assumir a posição de que a insolitude no texto veiguiano se instaura a partir de uma colocação lexical que transgride os padrões lexicogramaticais da Língua Portuguesa justifica o nosso singular interesse em estudar o modo como o léxico é selecionado pelo autor. No que se refere à aplicação da Teoria da Iconicidade Verbal, de Simões (2009), e à compreensão do insólito, fica claro que esse fenômeno se implanta no texto por meio de palavras, sobretudo substantivos, cujo potencial icônico deflagra processos cognitivos que geram imagens figurativas ou diagramáticas na mente do intérprete. Com tais imagens é projetado o “filme” insólito na tela mental do leitor, uma vez que as cenas narradas põem em xeque as experiências vividas no mundo cotidiano, dito sólito, em confronto com as vivências das personagens de romance-cópus analisado.

A opção por utilizar a Linguística de Cópus como base metodológica para compreender a incongruência e a iconicidade lexical dos fenômenos insólitos mostrou-se relevante, visto que as ferramentas computacionais possibilitaram testar, validar e invalidar o itinerário de tratamento e de análise de dados desta tese. Isso

se tornou possível com o uso das ferramentas *WordList*, *Concord* e *KeyWords* do programa *WordSmith Tools*, desenvolvido por Mike Scott.

A utilização do programa permitiu a análise linguística da manifestação do insólito em *Sombras de Reis Barbudos*, baseada na ocorrência, recorrência e coocorrência de itens lexicais. Além disso, possibilitou a comparação desse texto com um cópulus de aproximadamente 45 milhões de palavras, constituído por textos orais e escritos produzidos no Brasil e em Portugal dos mais diversos gêneros (jornalísticos, literários e acadêmicos), para levantar as construções lexicogramaticais incongruentes.

A análise dos dados demonstrou que a incongruência e a iconicidade lexical são delineadas a partir do léxico que representa ideias ou conduz o intérprete à percepção de que o insólito é construído no texto por meio de pistas icônicas. A importância de tais pistas é a possibilidade de poderem comprovar as isotopias insólitas que atravessam a narrativa, tais como: muros que brotam, urubus de estimação, homens que voam etc. Dizem-se serem pistas icônicas, porque os signos transferem para as sequências narrativas suas qualidades insólitas, inusuais, inusitadas. Diante dessas evidências, torna-se notório também que os substantivos, por serem palavras com alta iconicidade, participam da construção/representação de fenômenos insólitos e criam, por meio da trilha léxica, o itinerário de leitura para o texto-cópus. Com base em tais apontamentos, os substantivos, como categorias linguísticas caracterizáveis semanticamente, têm a função designatória ou de nomeação na arquitetura textual dos fenômenos insólitos criados por José J. Veiga. Além disso, o estudo revelou que a incongruência lexical constitui-se em uma chave para a construção do ilógico, mágico, fantástico, misterioso, sobrenatural, irreal e suprarreal no texto-cópus.

O levantamento das palavras-chave pela ferramenta *KeyWords* do programa *WordSmith Tools* com base no critério estatístico e quantitativo possibilitou, nesta tese, legitimar que a alta frequência de itens lexicais, como *muros*, *urubu*, *homens* e *voando*, no romance *Sombras de Reis Barbudos*, em comparação ao cópulus de referência, sinaliza a manifestação do insólito. Por sua vez, as palavras-chave levantadas pelo programa e pertencentes ao campo semântico *família*, trazem à tona o universo familiar, base do sólito. Ademais, os itens léxicos *companhia*, *fiscal* e *fiscais* exibidos na tela da *KeyWords* configuram a base do sistema opressor, uma

das temáticas (*aboutness*)³⁴ do texto-cópus. Ademais, a operação com processador digital minimiza a subjetividade que caracteriza qualquer produção humana.

Embora apresente uma abordagem nova à compreensão do insólito – percebido como um fenômeno linguístico que se realiza a partir das escolhas lexicais –, pelo fato de se comprovar a ausência de estudos que busque compreendê-lo como uma manifestação linguística, este estudo apresenta limitações em termo de representatividade, uma que vez que se trabalhou apenas com um romance do escritor José J. Veiga. Para que estudos mais abrangentes sejam feitos a respeito da constituição do insólito no plano linguístico, será necessário estender esta análise para a produção de outros escritores.

Cabe esclarecer também que o fenômeno da colocabilidade se desponha como um caminho produtivo para futuras pesquisas que visem compreender como os padrões lexicogramaticais e as ocorrências de clusters na obra de José J. Veiga delimitam perfis semânticos, definidos por Partington (1998) como prosódia semântica, capazes de construir níveis de sentidos com conotações positivas e negativas, quando o autor instala na arquitetura de suas narrativas o binômio *opressão versus liberdade*.

Embora essa pesquisa tenha perseguido apenas um recorte temático (*liberdade versus opressão*) por parecer de maior destaque na iconicidade dos substantivos com alta ocorrência no romance *Sombras de Reis Barbudos*, percebe-se que os itens lexicais com baixa ocorrência merecem também a atenção em futuras pesquisas. Eles apresentam possibilidades de análise de recortes isotópicos como *religião, ambiente e ambiência, morte etc. Reis Barbudos*, por exemplo, expressão que aparece apenas uma vez no texto, estabelece uma relação intertextual com os reis magos, que, por sua vez com o nascimento de Jesus, a ideia de um Messias que viria salvar o mundo etc..

Por fim, vale lembrar que este trabalho está vinculado à linha de pesquisa do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Língua Portuguesa, denominada Ensino da Língua Portuguesa: história, políticas, sentido social, metodologias e pesquisas. Nesse sentido, o que se espera é que esta tese apresente ao estudioso da linguagem – e, mais especificamente, da Língua Portuguesa – um caminho para o entendimento, a partir do léxico, da estruturação linguística, dos recursos icônicos

³⁴ Termo utilizado pela LC para referir-se à temática de um texto.

e da construção de imagens insólitas em um texto literário. Assim será possível aperfeiçoar as práticas didáticas que visem à melhoria do desenvolvimento da competência verbal dos estudantes.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Irlandé. *Aula de Português: encontro e interação*. São Paulo: Parábola, 2003.
- ARÁN, Pampa O. *El fantástico Literário: aportes teóricos*. Madrid: Tauro Ediciones, 1999.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.
- BASTOS, ALCMENO. A Realidade não existe: os realismos irrealistas na literatura brasileira contemporânea. Disponível em: <http://www.alcmemo.com/html/textos/realismos_irrealistas_monografia.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2014.
- BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de. *Dictionnaire des Littératures de Langue Française*. Paris: Bordas, 1984.
- BÉNJOINT, Henry. Dictionaries and the Dictionary. Tradition and innovation. In: MODERN English Dictionaries. Oxford: Oxford University Press 1994.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. Notas sobre o fantástico (textos de Théophile Gautier). In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- BESSIÈRE, Irene. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, v. 3, n. 3, set. 2009. Disponível em: <http://www.pucsp.br/revistafonteiraz/numeros_anteriores/n3/download/pdf/traducao_2.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2012
- BIDERMAN, M. T. C. A face quantitativa da linguagem: um dicionário de frequência do português. *Alfa*, Araraquara, v. 42, p. 157- 178, 1998.
- BORBA, Francisco. *Dicionário de Usos do Português do Brasil*. São Paulo: Ática, 2002.
- BOZZETTO, Roger. Un discurso de lo fantástico. In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo Fantastico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- CAMPRA, Rosalba. Lo fantástico: una isotopía de la transgresión. In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo Fantastico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- CARPENTIER, Alejo. *O Reino deste Mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.
- _____. Do real maravilhoso americano. In: CARPENTIER Alejo. *A literatura do maravilhoso*. Tradução de Rubia P. Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Vértice, 1987.
- CARTER, Ronald. *Vocabulary: Applied Linguistic Perspectives*. London, UK: Routledge, 1998.
- CASAS, Ana. Transgresión lingüística y microrrelato fantástico. *Insula: Revista de Letras e Ciências Humanas*, Espanha, v. 765, 2010.
- CASTEX, Pierre-Georges. *Le Conte Fantastique em France: de Nodier à Maupassant*. Paris: Librairie José Corti, 1962.

- CASTILHO, Ataliba T. de. *Nova Gramática do Português Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2010.
- CECILIA, Juan Herrero. *Estética y Pragmática del Relato Fantástico: las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha, 2000.
- CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt/>>. Acesso em: 17 jul. 2012.
- CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Ática, 1991.
- _____. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. *Literatura infantil: teoria, análise e didática*. São Paulo: Moderna, 2000.
- COVIZZI, Lenira Marques. *O Insólito em Guimarães e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.
- COWIE, A. P. Phraseology. In: ASHER R.; SIMPSON, J. (Org.). *The encyclopedia of language and linguistics*. Oxford: Pergamon Press, 1994. p.168-171.
- _____. (Org.). *Phraseology: theory, analysis, and applications*. New York: Oxford University Press, 2004.
- DICIONÁRIO Contemporâneo da Língua Portuguesa Caldas Aulete. Rio de Janeiro: Delta, 1987.
- DAVIES, M.; FERREIRA, M. *Corpus do português: 45 milhões de palavras, 1300-1900*. Disponível em: <<http://www.corpusdoportuges.org/>>. Acesso em: 15 maio 2013.
- D'HAEN, Theo Louis. Magical realism and postmodernism: decentering privileged canthers. In: ZAMORA, Louis Parkinson; FARIS, Wendy B. (Ed.). *Magical realism*. Durham e London: Duke University Press, 1995. p.191-208
- ECO, Humberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- _____. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2008a
- _____. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 2008b.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FIRTH, J. R. *Papers in Linguistics*. London: Oxford University Press, 1957.

- FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 7.
- _____. O inquietante. In: _____. *História de uma Neurose Infantil*: ('O homem dos lobos'): além do princípio do prazer e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1957.
- FURTADO, Felipe. *A construção do fantástico*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- _____. Fantástico (modo). In: CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt/>>. Acesso em: 17 jul. 2012.
- GENETTE, Gérard. *Introdução ao arquitexto*. Lisboa: Vega, 1986.
- _____. Géneros, tipos, modos. In: GALLARDO, Miguel A. Garrido. *Teorías de los Géneros Literários*. Madrid: Arco/Libro, 1988.
- HAENSCH, G. et al. *La Lexicografía*. De lingüística teórica a la lexicografía práctica. Madrid: Gredos, 1982.
- HALLIDAY, Michael A. K. *An introduction to functional grammar*. London: Edward Arnold. [1985] 2004.
- HEGERFELDT, Anne. Contentious Contributions: Magical Realism goes British. *Janus Head Journal*, Pittsburg, v. 5, n. 2, p. 62-86, fall 2002. Disponível em: <<http://www.janushead.org/5-2/index.cfm> >. Acesso em: 24 abr. 2012
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- HUNSTON, Susan; FRANCIS, Gill. *Pattern Grammar: a corpus-driven approach to the lexical grammar of English*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Co., 2000.
- JORDAN, Mery Erdal. *La Narrativa Fantástica: evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Madrid: Iberoamericana, 1998.
- JOZEF, Bella. *Romance Hispano-Americano*. São Paulo: Ática, 1986.
- _____. *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006.
- KENNEDY, G. *An introduction to corpus linguistics*. New York: Longman, 1998.
- KOCH, Ingedore. *As tramas do texto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- LEECH, G. Corpora and theories of linguistics performance. In: SVARTVIK, J. (Org.). *Directions in Corpus Linguistics*. Berlim: Mouton de Gruyter, 1992.
- LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval*. Lisboa: Edições 70, 1983.
- LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do ocidente medieval*. São Paulo: Edusc, 2006.
- LEVINSON, Stephen C. *Pragmática*. São Paulo: Martins Fontes, 2007[1983].
- LOUW, B. Irony in the text or insincerity in the writer: the diagnostic potential of semantic prosodies. In: BAKER, M.; FRANCIS, G.; TOGNINI-BONELLI, E. (Ed.). *Text and technology: essays in honor of John M. Sinclair*. Amsterdam/Atlanta: John Benjamins, 1993.

- MALRIEU, Joël. *Le fantastique*. Paris: Hachette Livre, 1992.
- MARINHO, Carolina. *Poéticas do maravilhoso no cinema e na literatura*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- MASSINI-CAGLIARI, Gladis; CAGLIARI, Luiz Carlos. Fonética. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina (Org.). *Introdução à linguística: domínios e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2003.
- MATEUS, Helena Mira et al. *Gramática da Língua Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 2003.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- MICHAELIS: *Moderno dicionário de língua portuguesa*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.
- NAVARRO, Sandra Lago Martinez. *Glossário bilíngue de colocações da Hotelaria: um modelo à luz da linguística de corpus*. 2011. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- NEVES, Maria Helena de Moura. *Gramática de Usos do Português*. São Paulo: Ed. Unesp, 2000.
- NOGUEIRA, Thalita Martins. A dificuldade de sistematização das características dos gêneros literários que têm o insólito como marca distintiva. In: GARCÍA, Flávio. *A Banalização do Insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.
- PAGANOTTI, I. Imagens e estereótipos do Brasil em reportagens de correspondentes internacionais. *Rumores: Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias*, v. 1, n. 1, 2007. Disponível em: <<http://www.rumores.usp.br/paganotti.pdf>>. Acesso em: 15 maio 2008.
- PARTINGTON, A. *Studies in Corpus Linguistics 2: patterns and meanings – using corpora for English language research and teaching*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1998.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce (1931-1996)*. Harvard University Press, Cambridge, MA.
- PIRES, Maria Helena Costa. *Dicionário crítico de arte, imagem, linguagem e cultura*. Lisboa: Centro de Estudos Comunicação e Linguagem, Universidade Nova de Lisboa, [2000].
- PRADA OROPEZA, Renato. El discurso fantástico contemporáneo: tensión semántica y efecto estético. *Revista Semiosis*, terceira época, v. 2, n. 3, p. 54-76, Enero-Junio 2006. Disponível em: <<http://www.artecoa.pt/index.php?Language=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemImagem&Menu2=Imagem&Filtro=12>>. Acesso em: 10 jan. 2014.
- RAJAGOPALAN, Kanavillil. A linguística de corpus no tempo e no espaço: visão reflexiva. In: GERBER, Márcia; VASILÉVSKI, Vera (Org.). *Um percurso para pesquisas com base em corpus*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2007.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

_____. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.

ROAS, David. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.

_____. *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

_____. Em torno a uma teoria sobre o medo e o fantástico. In: VOLOBUEF, Karin; WIMMER, Norma; ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera (Org.). *Vertentes do fantástico na literatura*. São Paulo: Annablume, 2012.

ROCHA, M. O corpus computadorizado em lexicografia: guia do consumidor. A construção de dicionários e léxicos a partir de corpus (mesa-redonda com Marco Rocha e Maria Tereza Biderman). In: SEMINÁRIO DE PESQUISA: PERFILANDO POLÍTICAS E PROJETOS, 2001, Araraquara, SP. *Anais...* Araraquara: Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, 2001.

SAID, Ali. *Gramática histórica da língua portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 1921.

_____. *Gramática secundária da língua portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

SANTAELLA, Lúcia. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Cengage Learning, 2000.

SANTOS, Marina Pozes Pereira. As relações entre narrador e narratário no universo do insólito. In: GARCÍA, Flávio. *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

SARDINHA, Tony Berber. *Linguística de corpus*. Barueri, SP: Manole, 2004.

_____. *Pesquisa em linguística de corpus com WordSmith Tools*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2009.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCOTT, Mike. *WordSmith Tools manual*. Liverpool, UK: Liverpool University Press, 2013.

SEGRE, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1985.

SHEPHERD, Tania M. G. O estatuto da Linguística de *Corpus*: metodologia ou área da linguística?" *Revista Matranga*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 24, p. 152-172, jan/jun. 2009.

SIMÕES, Darcilia; DUTRA, Vânia Lúcia R. A iconicidade, a leitura e o projeto do texto. *Linguagem e Ensino*, Pelotas, v. 7, n. 2, jul./dez, 2004. Disponível em: <<http://www.rle.ucpel.tche.br/index.php/rle/article/download/207/174>>. Acesso em: 20 jul. 2008.

SIMÕES, Darcilia. *Estudos semióticos*. v. 1: Papéis avulsos. Edição digital. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2004. Disponível em: <<http://www.dialogarts.uerj.br>>. Acesso em: 20 jul. 2012.

_____. Semiótica, leitura e produção de textos: alternativas metodológicas. *Caderno Seminal*, Rio de Janeiro: Dialogarts, v. 1, n. 2, 2004c. Disponível em:

<https://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_seminal/seminal02.pdf#page=125>. Acesso em: 20 jul. 2008.

_____. *Iconicidade e verossimilhança*: semiótica aplicada ao texto verbal. Edição online. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/iconicidade_e_verossimilhanca.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2008

_____. *Iconicidade Verbal*: teoria e prática. Edição online. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009. Disponível em: <<http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/iconicidadeverbal.pdf>>. Acesso em: 20 jul. 2011.

SIMÕES, Darcilia; ASSIS, Eleone Ferraz de. Para o enriquecimento do repertório discente. *Anais do SIELP*, Uberlândia, v. 2, n. 1, 2012. Disponível em: <<http://www.ileel2.ufu.br/anaisdosielp/pt/arquivos/sielp2012/997.pdf>>. Acesso em: 2 mar. 2014.

SINCLAIR, J. M. *Looking up*: an account of the Cobuild Project in lexical computing and the development of the Collins Cobuild English Language Dictionary. London: Collins, 1987

_____. *Corpus, Concordance, Collocation*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

_____. *Trust the Text*: language, corpus and discourse. London: Routledge, 2004.

SPINDLER, William. Magic realism. *Forum for modern language studies*, Oxford, n. 39, p. 75-85, 1993. Disponível em: <<http://fmls.oxfordjournals.org>>. Acesso em: 29 abr. 2012.

STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

STUBBS, M. *Collocations and semantics profiles*: on the cause of the trouble with quantitative studies – functions of language. Amsterdam: John Benjamins, 1995.

TAGNIN, Stella E. O. *Expressões idiomáticas e convencionais*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. O. "Collecting data for a bilingual dictionary of verbal collocations: from scraps of paper to corpora research". *PALC '99 Practical Applications in Language Corpora*. Lodz: Lodz University Press, 1999.

_____. *O jeito que a gente diz*. São Paulo: Disal, 2005.

TEIXEIRA, Elisa Duarte. *Receita Qualquer um Traduz. Será?*: a culinária como área técnica de tradução. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TOGNINI-BONELLI, E. *Corpus Linguistics at work*. Amsterdam: John Benjamins, 2001.

VEIGA, José J. *Sombras de Reis Barbudos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1972 [2001].

VASILÉVSKI, Vera. Linguística de Corpus, Linguística Computacional e Estatística: trio metodológico. In: GERBER, Márcia; VASILÉVSKI, Vera (Org.). *Um percurso para pesquisas com base em corpus*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2007.

WELKER, Herbert Andreas. *Dicionários: uma pequena introdução à Lexicografia*. Brasília: Thesaurus, 2004.

ANEXO A – Colocados de *muros* no *córpus* de referência

	COLOCADOS DE MURO(S)	FREQ
1	SALTAR	11
2	BATEU	7
3	COBERTO	6
4	SEPARA	5
5	TINHA CAÍDO	5
6	CONSTRUÍDO	5
7	DESCENDO	4
8	SEPARAVA	4
9	DELIMITA	3
10	DEITAR	3
11	COMENTOU	3
12	CORRIA	3
13	RODEADA	3
14	ERGUEU	3
15	CONSEGUIRAM	3
16	BATER	3
17	PULAR	3
18	FICAVAM	3
19	SALTAVA	3
20	INTERPÕE-SE	2
21	EMBATEU	2
22	ESCONDEU-SE	2
23	DERRUBARAM	2
24	APROXIMARAM-SE	2
25	ABRIRIA	2
26	CERCAVA	2
27	OLHEM	2
28	DEFENDEREM-NO	2
29	CHORAREM	2
30	ATIRARIAM	2
31	RESGUARDAVAM	2
32	SENTAVAM-SE	2
33	APROXIMAVAM	2
34	SEPARAM	2
35	SALTAVA	2
36	CAEM	2
37	DESCENDO	2
38	CONQUISTAR	2

39	PASSAVAM	2
40	CORRENDO	2
41	IAM	2
42	ENCOSTOU-SE	2
43	ERGUER-SE	2
44	DERRUBADA	2
45	ESCALAR	2
46	SALTA	2
47	SOBEM	2
48	FECHAVA	2
49	DESTRUÍDO	2
50	VÊ-SE	2
51	CERCADO	2
52	DERRUBAR	2
53	CONSTRUIU	2
54	SALTOU	2
55	UNIA	2
56	VOLTADO	2
57	SOBE	2
58	DESAPARECEU	2
59	LUTAR	2
60	DEITOU	2
61	PÔS-SE	2
62	CHEGUEI	2
63	FECHANDO	2
64	LEVANTAR	2
65	ENCONTRAVA	2
66	CHEGANDO	2
67	VIRA	2
68	SUBIR	2
69	CONSTRUIR	2
70	DEBRUÇARIA	1
71	DIVISÁMOS	1
72	ERIÇANDO-O	1
73	ENCURVAVA	1
74	ENRAMAVA	1
75	ENTESTAVA	1
76	ESCALASSEM	1
77	ESCANCARASSE	1

78	ESCARRANCHAR-ME	1
79	VERDEGAVA	1
80	TAPAVA-ME	1
81	PERLONGAR	1
82	PREGOU-ME	1
83	HAVENDO-LHE	1
84	LUFAVA	1
85	TOUCAR	1
86	ERGUÍAMOS	1
87	ESCALARAM	1
88	DIVISAVA-SE	1
89	CONTORNEI	1
90	COSTEAVA	1
91	APOIARA-SE	1
92	AVASSALAVA	1
93	COSEU-SE	1
94	DESPISTOU-SE	1
95	ESPREITAREM	1
96	RUIRIA	1
97	PULASSE	1
98	PENDESSE	1
99	SUCEDEU-O	1
100	DEMOLIRAM	1
101	ABAIXADO	1
102	RECORDEI-ME	1
103	EXPELIU	1
104	ORAVAM	1
105	PERFUMAVA	1
106	EXTINGUIRA-SE	1
107	ALVEJOU	1
108	DESABARA	1
109	ESBARRARAM	1
110	ENCOSTAVAM	1
111	ACERCAVA	1
112	PERTURBÁ-LO	1
113	PEQUE-NO	1
114	RESGUARDADAS	1
115	ESMAGAM	1
116	VOU-TE	1
117	GESTICULAVAM	1
118	MURADO	1

119	OCULTAVAM	1
120	PULADO	1
121	ESCALANDO	1
122	ESCONDEMOS	1
123	ENTRETINHA-SE	1
124	CONVERSÁVAMOS	1
125	CIRCUNDAVA	1
126	EXAMINARAM	1
127	DESCORTINAVA	1
128	ISOLAVA	1
129	TROTAR	1
130	SERVISSEM	1
131	ULTRAPASSAVAM	1
132	LEVAVA-A	1
133	DESANDAVA	1
134	CINTILAVA	1
135	ENVOLVERAM-SE	1
136	ENCOSTAVA-SE	1
137	CONTEMPLAVAM	1
138	REITERA	1
139	SALTADO	1
140	DEBRUÇANDO-SE	1
141	COMPREENDERÁ	1
142	APOIAVAM	1
143	ERREI	1
144	DESMANTELADO	1
145	ESCAVADO	1
146	ARROJADO	1
147	AFETOU	1
148	LADEADA	1
149	OLHAREM	1
150	ACENDIAM	1
151	EDIFICAR	1
152	CAVANDO	1
153	PROCURARIA	1
154	CERCAR	1
155	ESTALAVA	1
156	RECLAMAVAM	1
157	SEPARANDO	1
158	TENTAREM	1
159	ESBARROU	1

160	ERGUE-SE	1
161	ESTENDIAM	1
162	ROMPIDO	1
163	MORDIA	1
164	DESABOU	1
165	ENFIANDO	1
166	DEBRUÇOU-SE	1
167	CARREGAM	1
168	FLORIDO	1
169	OUSAR	1
170	QUEIXAR-SE	1
171	PUDEMOS	1
172	ESPERARIA	1
173	SORRIAM	1
174	SALTAVAM	1
175	SONHOU	1
176	CHOCOU	1
177	ESCONDER-SE	1
178	DISSOLVER	1
179	RODEAVA	1
180	FIGURAR	1
181	FINDA	1
182	DAI	1
183	SUSTENTANDO	1
184	DIMINUÍDO	1
185	VOOU	1
186	ENCOSTAR	1
187	SENTA-SE	1
188	SEGUE-SE	1
189	ARRASTADA	1
190	APANHANDO	1
191	VOLTA-SE	1
192	OCULTAR	1
193	MERECIDO	1
194	RECONSTRUIR	1
195	REAPARECEU	1
196	COBREM	1
197	CORRERIA	1
198	APROXIMA-SE	1
199	DESTRÓI	1
200	PULOU	1

201	REPAREI	1
202	DIVIDIU	1
203	VIRANDO	1
204	ESCORRER	1
205	DESAPARECENDO	1
206	AFASTANDO	1
207	REBENTAR	1
208	GRITAVAM	1
209	ESCAPA	1
210	SENTOU	1
211	SALTANDO	1
212	TERMINAVA	1
213	JUNTOU-SE	1
214	DEITOU-SE	1
215	DERRUBADO	1
216	SUMIU	1
217	SOLUCIONAR	1
218	CONSEGUIRIA	1
219	DESCOBRINDO	1
220	LIMITA	1
221	PONHA	1
222	ARRANCOU	1
223	PASSAMOS	1
224	DEITA	1
225	PUSERAM	1
226	CONSTRUINDO	1
227	BATERAM	1
228	TIRADO	1
229	ESCONDE	1
230	ALTERADO	1
231	APROXIMAVA	1
232	ESTENDIA	1
233	OLHEI	1
234	DEFRONTE	1
235	DESTACAM	1
236	SUBIRAM	1
237	RECUOU	1
238	CAMINHAVA	1
239	AFASTOU-SE	1
240	REPARAR	1
241	EFECTUAR	1

242	PREFERIU	1
243	PASSASSE	1
244	REPETE	1
245	ADQUIRIU	1
246	PREPARANDO	1
247	ERGUER	1
248	EXECUTADO	1
249	DESAPARECIDO	1
250	CAMINHANDO	1
251	NOTOU	1
252	TARDES	1
253	VIMOS	1
254	APANHO	1
255	SOLTA	1
256	ACOMPANHAVA	1
257	MANTINHA	1
258	DEITADO	1
259	SOFRIA	1
260	TRATOU	1
261	ORDENOU	1
262	LIMPO	1
263	ESPEROU	1
264	ABANDONADO	1
265	JULGO	1
266	QUEBRAR	1
267	PERGUNTEI	1
268	ULTRAPASSAR	1
269	INDICAM	1
270	ATRAVESSAR	1
271	DETERMINA	1
272	REDUZIDA	1
273	SEGUIA	1
274	RECEBERAM	1
275	SENTADA	1
276	ENCONTRADA	1
277	CHEGARA	1
278	COME	1
279	APONTA	1
280	OCUPA	1
281	OUVINDO	1
282	JUSTAPÕEM-SE	1

283	DESGALGAVAM	1
284	ENCASTELOU	1
285	ESFALFAR-SE	1
286	ESBOUCELADO	1
287	DELIMITAVAM-NO	1
288	CERCAVAM-NOS	1
289	ADENTRASSE	1
290	ANGUSTIAVAM-NO	1
291	SUPUSER	1
292	SALMEAVA	1
293	ESCALAVA	1
294	ESCAVAVAM	1
295	LANÇÁ-LAS	1
296	ESPECA	1
297	GRETAVAM	1
298	ESPADEIRAR	1
299	ESPARRINHANDO	1
300	TRINCAM	1
301	SUSTÊM	1
302	SITIAVAM	1
303	PATENTEANDO	1
304	BRANQUEJAVAM	1
305	CONSERTAM	1
306	ESPIAM	1
307	ESGUEIRANDO	1
308	RESSUMAVAM	1
309	RESSUMANDO	1
310	REGULA-SE	1
311	SENTIU-A	1
312	TREPAM	1
313	DEVASTAM	1
314	METEREM-SE	1
315	LADRAM	1
316	CAIAR	1
317	ARREDONDAR	1
318	ATO	1
319	CORTEJAR	1
320	SOBRESSAÍAM	1
321	PROFETIZAR	1
322	SUJAM	1
323	LIMITAVAM	1

324	ELEVAM-SE	1
325	DEBRUÇAVAM	1
326	PULAVAM	1
327	ABATEM	1
328	ARRASOU	1
329	PROTEGIAM	1
330	TAPAM	1
331	PODERÁS	1
332	RESPLANDECIAM	1
333	PENETRAVAM	1
334	ESPALHAVAM-SE	1
335	COMBATEM	1
336	DERRUBADOS	1
337	AMARRAVA	1
338	ELEVAVA	1
339	DEBRUÇANDO-SE	1
340	DESPENDIDO	1
341	MOVIAM-SE	1
342	SOBREVIVENDO	1
343	SEGURAVAM	1
344	APETECIA-LHE	1
345	ATIRAR-SE	1
346	CIRCUNDAM	1
347	RESGATA	1
348	SUPPORTADA	1
349	ROMPERA	1
350	FORTALECE	1
351	ERGUERAM	1
352	DESÇO	1
353	ARRUINADO	1
354	ABRIAM-SE	1
355	ALASTRA	1
356	ARRASAR	1
357	ASSUSTAVA	1
358	IGNORAM	1
359	CONTENHAM	1
360	DERRUBANDO	1
361	POUSAVA	1
362	RODEAVAM	1
363	ASSISTIAM	1
364	SOLUÇANDO	1

365	PENDIAM	1
366	DESABAR	1
367	DÁS	1
368	DISTRIBUINDO	1
369	PULANDO	1
370	SALTAVAM	1
371	DEITAVAM	1
372	PARO	1
373	SALTAM	1
374	FAVA	1
375	CERCAVAM	1
376	REDUZEM	1
377	ESCONDIAM	1
378	APONTAVAM	1
379	CAMINHAVAM	1
380	CONTEMPLANDO	1
381	REBENTOU	1
382	SOSSEGADO	1
383	PULAR	1
384	VARRER	1
385	ENFIAR	1
386	CHAMAVAM-LHE	1
387	ESPANTAR	1
388	ERGUIA-SE	1
389	DESCOBRIA	1
390	ABRIRA	1
391	ANIMAR	1
392	RODEADA	1
393	PERCORRE	1
394	ATIRADO	1
395	CHEIRA	1
396	BOTOU	1
397	OCULTA	1
398	MORAM	1
399	DESCIAM	1
400	DISCUTINDO	1
401	SERVIAM	1
402	ERGUIDO	1
403	ESCONDIA	1
404	CAÍAM	1
405	MANTER-SE	1

406	CONSTRUINDO	1
407	RESOLVERAM	1
408	APARECIAM	1
409	DESFAZER	1
410	POSSUÍAM	1
411	CRIAM	1
412	CRESCEM	1
413	COMENDO	1
414	LEVANTAVA	1
415	SIGNIFICAVA	1
416	ARRASTAR	1
417	OUVIRAM	1
418	PROCURO	1
419	FECHANDO	1
420	CAÍRAM	1
421	CONTINUAVAM	1
422	PERMITIA	1
423	APANHOU	1
424	DISPOSTOS	1
425	COBRIR	1
426	APARECERAM	1
427	SUBINDO	1
428	CAÍA	1
429	DESIGNAR	1

430	ERGUEU	1
431	RINDO	1
432	UNI	1
433	BATENDO	1
434	POSSUÍA	1
435	ATRIBUÍDA	1
436	CORTAR	1
437	FORMAM	1
438	FICARA	1
439	PRECISAM	1
440	PEGAR	1
441	PROCURAVA	1
442	CRIA	1
443	FECHOU	1
444	SENTADO	1
445	FECHADO	1
446	PARECIAM	1
447	DEFENDE	1
448	PODIAM	1
449	PAROU	1

ANEXO B – Colocados de *brotaram* no *córpus* de referência

	COLOCADOS DE BROTARAM	FREQ.
1	ESTRANHEZA	1
2	EU	1
3	EXPERIMENTOU	1
4	FAZENDAS	1
5	FLORES	1
6	FORTUNA	1
7	FRUSTES	1
8	GALHOS	1
9	HERANÇA	1
10	HOMEM	1
11	INEXPLICÁVEIS	1
12	LÁGRIMAS	1
13	LEITURAS	1
14	LUZ	1
15	MADEIRA	1
16	MAGREZA	1
17	MÃO	1
18	DOADA	1
19	DOIRADOS	1
20	DÓLARES	1
21	DONDE	1
22	DORMENTES	1
23	MILHÕES	1
24	MIRACULOSAMENTE	1
25	MOÇA	1
26	MODO	1
27	MORENA	1
28	CONGRESSO	1
29	CONTATO	1
30	CORRIDA	1
31	DENTINHO	1
32	DESAME	1
33	DESCOBRIR	1
34	DESCULPAS	1

35	DESFIZERAM-SE	1
36	DEUSES	1
37	DIVINOS	1
38	ASPECTOS	1
39	BARBÁRICOS	1
40	BRAÇOS	1
41	CACHOS	1
42	CAOS	1
43	CASTANHO	1
44	CAUSAVAM	1
45	CINZENTO-ESVERDEADA	1
46	ADVERSÁRIOS	1
47	AGUAPÉS	1
48	ALCANÇAR	1
49	ALMA	1
50	APONTADOS	1
51	ÁRVORES	1
52	NASCERAM	1
53	NINGUÉM	1
54	ENORME	1
55	ENREDADOS	1
56	ESCURAS	1
57	REBOCADOR	1
58	RUBROS	1
59	SAPO	1
60	SECAS	1
61	SENTOU-SE	1
62	SOL	1
63	SUCURI	1
64	SURGIDA	1
65	TEM	1
66	TRAMA	1

ANEXO C – Colocados de *urubus* no *cópus* de referência

	COLOCADOS DE “URUBUS”	FREQ.
01	URUBUS	16
02	CADÁVERES	6
03	BENITO	5
04	PAU-SEQUENSES	4
05	VAMOS	4
06	COBRAS	4
07	COMIAM	4
08	ESTAVA	4
09	FICOU	4
10	FORA	4
11	HOMENS	4
12	FORAM	3
13	DIABOS	3
14	CIDADE	3
15	DEIXAR	3
16	CLAREIRA	3
17	CÍRCULOS	3
18	BANDOS	3
19	CARNIÇA	3
20	CARRAPICHO	3
21	CÉU	3
22	VIDA	3
23	VOARAM	3
24	XÔ	3
25	LINHA	3
26	LEVANTARAM	2
27	LEVAR	2
28	IA	2
29	JOÃO	2
30	LADINOS	2
31	NEGROS	2
32	PÔR-SE	2
33	PODRE	2
34	PESCOÇO	2
35	POVO	2
36	PRESENTINDO-O	2
37	PRÓPRIOS	2
38	PUTREFACÇÃO	2

39	PÁLIDO	2
40	PAAVO	2
41	NOME	2

ANEXO D – Colocados de *urubu* no *cópus* de referência

	COLOCADOS DE "URUBU"	FREQ.
01	URUBU	12
02	SÃO	6
03	MUITO	5
04	GENTE	5
05	COME	4
06	TEM	4
07	VIA	4
08	VI	3
09	VEM	3
10	TEMPO	3
11	TER	3
12	DIA	3
13	DIZEM	3
14	ERA	3
15	AVES	3
16	CARNIÇA	3
17	ACABARIA	3
18	POVO	3
19	MÃEZINHA	3

20	GAVIÃO	2
21	LINDOS	2
22	IMPORTÂNCIA	2
23	HOMEM	2
24	PRETO	2
25	PENSA	2
26	RAIVA	2
27	BICO	2
28	CIDADE	2
29	FAZ	2
30	FILHOS	2
31	EXATAMENTE	2
32	ABUTRES	2
33	DORME	2
34	DUAS	2
35	COMENDO	2
36	CORPO	2
37	COSTUMAVA	2
38	TENDO	2
39	ZONA	1

ANEXO E – Colocados de *olhando* no *cópus* de referência

	COLOCADOS DE “OLHANDO”	FREQ.
01	FICOU	71
02	ESTAVA	40
03	JANELA	36
04	OLHOS	33
05	FRENTE	32
06	CÉU	31
07	FICAVA	30
08	FOI	30
09	ERA	30
10	FICAR	27
11	TEMPO	27
12	VER	27
13	LONGE	26
14	GENTE	26
15	TRÁS	25
16	OLHANDO	24
17	CABEÇA	23
18	CHÃO	22
19	FIQUEI	21
20	PORTA	20
21	RUA	19
22	PÉ	19
23	MULHER	19
24	CASA	18
25	MÃO	18

ANEXO F – Colocados de *posaram* no *cópus* de referência

	COLOCADOS DE “POSARAM”	FREQ.
01	ÁRVORES	3
02	ERAM	3
03	MÃOS	3
04	MESA	2
05	MORTAS	2
06	MOSCAS	2
07	LINDAS	2
08	GALHOS	2
09	FIOS	2
10	ADORMECIDAS	2
11	BICO	2
12	ARRASTAVA	2
13	ANIMAL	2
14	CARÍCIA	2
15	VAGAROSAMENTE	2
16	VOAVAM	2
17	PÉS	2
18	PÁSSAROS	2
19	OLHOS	2
20	PERNALTAS	2
21	PERTENCIAM	1
22	PERTURBADORA	1
23	OUVIDOS	1
24	PAI	1
25	PAÍS	1
26	PEDIU	1

27	PEITO	1
28	PENEDOS	1
29	PEQUENAS	1
30	PERDIDOS	1
31	NUVENS	1
32	OLHINHOS	1
33	NOITE	1
34	NOVA	1
35	NOVAS	1
36	NARCISA	1
37	NEGRUMES	1
38	NINHOS	1
39	NIVEAS	1
40	SENTIDOS	1
41	SEREM	1
42	SERIA	1
43	PESADAS	1
44	PESSOAS	1
45	PHANTASIAS	1
46	PLACA	1
47	SOMBRAS	1
48	PRATOS	1
49	PRENDAS	1
50	PRESOS	1

ANEXO G – Colocados de *homem* no *cópus* de referência

	COLOCADOS DE “HOMEM”	FREQ.
1	ARRANCADO	2
2	DESCI	2
3	ENCORPADO	2
4	OLHEI-O	2
5	PAULISTA	2
6	PRECISARIA	2
7	PRIMAVERA	2
8	PRIMITIVA	2
9	REDENTOR	2
10	RETRATA	2
11	SERMÕES	2
12	SUPERFICIAL	2
13	VOZ	1
14	VINHO	1
15	CHAMASSE	1
16	COMPADRE	1
17	-DOENÇA	1
18	É	1
19	ERA	1
20	FALA	1
21	FEZ	1
22	MURMUROU	1
23	PEGA	1
24	MALVADO	1
25	VERTEBRADOS	1
26	ABAFAMENTO	1
27	ABALOU-O	1
28	ABANDONO	1
29	ABANEI	1
30	ABASTECIA	1
31	ABDÓMEN	1
32	ABORDADO	1
33	ABORÍGENES	1
34	ABRAÇASSE	1
35	ABRANDARA	1
36	ABRIGADO	1
37	ABRINDO-LHE	1
38	ABRIREM	1

39	ABSOLVIÇÃO	1
40	ABSTRATAS	1
41	CHORAVAM	2
42	DEITEI-ME	2
43	ESCLARECIDO	2
44	LEVO	2
45	LUNETAS	2
46	SEVERA	2
47	BATENDO	1
48	GERAÇÃO	1
49	GELO	1
50	RASTAFARISMO	1
51	CAMILO	1
52	BRENT	1
53	CENTAURO	1
54	ALANZOAVA	1
55	GOSTA	1
56	INDA	1
57	JULGAVA	1
58	MATOU-SE	1
59	PADRE-MESTRE-PROFERIU	1
60	VÁ	1
61	FAÇA	1
62	MENINA	1
63	COLEÇÕES	1
64	LEI	1
65	OBRIGADO	1
66	SLEEP“	1
67	A CAVALO	1
68	ABANA	1
69	ABANDONEI-O	1
70	ABERTAMENTE	1
71	ABOBADADO	1
72	ABOCANHAVAM	1
73	ABOLIDA	1
74	ABOMINANDO	1
75	ABONO	1
76	ABORDA	1
77	ABORRECE-ME	1
78	ABORRECIDA	1
79	ABORRECIMENTOS	1
80	ABORTOS	1

81	ABOTOAR	1
82	ABRIRAM	1
83	ABRIU-ME	1
84	ABSOLUTA-MENTE	1
85	ABUNDANTE	1
86	ABUTRES	1
87	ACABARA-SE	1
88	ACABASSE	1
89	ACABE	1
90	AÇAÍ	1
91	ACATOU	1
92	ACERCOU-SE	1
93	ACERTAR-LHE	1
94	ACOCORADO	1
95	ACOIMADO	1
96	ACOMODOU-SE	1
97	ACOMPANHAMENTO	1
98	ACONCHEGADOS	1
99	ACORDADOS	1
100	ACOSTUMO	1
101	ACUADA	1

ANEXO H – Colocados de *voando* no *córpus* de referência

	COLOCADOS DE “VOANDO”	FREQ.
01	MÃO	9
02	CASA	6
03	ERA	6
04	VOANDO	6
05	ALTO	4
06	ASAS	4
07	AR	4
08	AVIÕES	4
09	AZUL	4
10	BAIXO	4
11	PÁSSAROS	4
12	IAM	4
13	SÃO	4
14	POMBAS	3
15	SAIR	3
16	TINHA	3
17	VAI	3
18	FLORES	3
19	FUNDO	3
20	PASSA	3
21	MAR	3
22	AVIÃO	3
23	BANDOS	3
24	DIA	3
25	CÉU	3
26	CÉUS	2
27	CAMINHOS	2
28	CARRO	2
29	COISA	2
30	CANTO	2
31	CAPA	2
32	COMEÇAVA	2
33	CONQUISTA	2
34	CONTINUAR	2