

## PASSEIO PELAS TRAMAS DO ROMANCE *SOMBRAS DE REIS BARBUDOS*, DE JOSÉ J. VEIGA

Eleone Ferraz de ASSIS<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo objetiva analisar a construção/representação de fenômenos insólitos no romance *Sombras de reis barbudos*. O estudo se baseia na Teoria da Iconicidade Verbal (SIMÕES, 2009) e no insólito na narrativa ficcional (ARÁN, 1999; COVIZZI, 1978; ROAS, 2011& 2012). Para tanto, desenvolve-se discussão em que se incluem: (1) os elementos mágicos ou extraordinários percebidos pelos personagens como parte da "normalidade" no romance e (2) a transformação do comum e do cotidiano em uma vivência com experiências sobrenaturais ou extraordinárias. A investigação em *Sombras de reis barbudos* busca o entendimento da obra a partir da constituição dos fenômenos insólitos.

**Palavras-chave:** Insólito. José J. Veiga. *Sombras de reis barbudos*.

### 1. Palavras iniciais

179

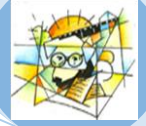
Para realizar um passeio pelas tramas do romance *Sombras de reis barbudos*, de José J. Veiga, é necessário considerar que os fenômenos insólitos são um objeto composto por uma trama sógnica capaz de oferecer pistas para captação e interpretação da obra. As passagens insólitas do romance em questão são consideradas experiências extraordinárias e sem explicação do ponto de vista da realidade empírica, razão por que oferecem um espaço complexo a ser explorado pelo leitor.

Para que a presente análise não seja acometida pela insuficiência nem pelo excesso de significados, será tomada a linguagem como elemento fundante, uma vez que esta oferece as pistas de captação e de interpretação dos fenômenos que fogem ao aceitável das coisas e do humano, ou seja, considerados inaceitáveis, pois pertencem a um mundo sobrenatural, ou extraordinário.

Elegemos a Teoria da Iconicidade Verbal (SIMÕES, 2009) como suporte para nossa leitura. Essa teoria permitirá o tratamento icônico das passagens insólitas constituídas a partir de imagens visuais que registram os mecanismos utilizados pelo autor na

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Professor da Universidade Estadual de Goiás e da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Pesquisador do Grupo de Pesquisa Diretório CNPQ Semiótica, Leitura e Produção de textos.



organização verbal-material do raciocínio. O *corpus* escolhido para a realização deste estudo é o romance com foco na presença do insólito na narrativa ficcional (ARÁN, 1999; COVIZZI, 1978; ROAS, 2011& 2012). Essa base teórica será a rede com que tentamos interpretar a trama de *Sombras de reis barbudos*, de José J. Veiga.

## 2. 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: deslocamentos, 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, 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.

Amparados nesses apontamentos, o presente estudo 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” (PRADA OROPEZA, 2006).

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).

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 specularizar 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).

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.

### **3. A interpretação dos signos insólitos e seus limites**

O insólito 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” (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.

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” (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. (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 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 (ECO, 2003, p. 28).

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).

#### 4. A interpretabilidade do romance *Sombras de Reis Barbudos*

O romance-*corpus* deste artigo 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, 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 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 nesse 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 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 no trecho 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, 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:

Em qualquer lugar só se via muro, a menos que se olhasse para cima. (...) 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. 37-38).

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). Apesar 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 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.* (VEIGA, 2001, p. 48, grifo nosso).

187

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 Orwell<sup>2</sup> 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

---

<sup>2</sup> 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://educaterterra.terra.com.br/voltaire/politica/bigbrother.htm> Acesso em 10 jan. 2014.



metamorfoza 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.

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 unusual 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. (p. 49). [...] Hoje, ninguém estranha, todo mundo está voando. (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.

### Palavras finais

Concluindo, supomos que quando tratamos da iconicidade verbal do texto veiguiano, instrumentalizamos o leitor, para que se torne um leitor capaz de extrair, de marcas presentes na superfície do texto, pistas textuais que promovam a compreensão e a interpretação da obra literária. Reiteramos que a perspectiva de análise adotada neste estudo, não partilha da interpretação em aberto. Acreditamos que a linguagem é sempre um componente fundamental para a leitura de fenômenos insólitos. Assim, o romance *Sombras de reis barbudos*, apesar de se apresentar como um texto polissêmico, impõe uma estrutura reguladora para a leitura a partir da trama textual que conduzirá o leitor aos sentidos possíveis para o texto.

**Abstract:** This article aims to analyze the construction / representation of unusual phenomena in the novel *Sombras de reis barbudos*. The study is based on verbal iconicity



theory (SIMÕES, 2009) and on the insolite presence of fictional narrative (ARÁN, 1999; COVIZZI, 1978; ROAS, 2011& 2012). To this end, it develops discussion involving: (1) the magical elements or extraordinary perceived by characters as part of "normality" in the novel and (4) the transformation of the ordinary and everyday in a living with supernatural or extraordinary experiences. Research in *Sombras de reis barbudos* seeks understanding of the work from the formation of insolite phenomenas.

**Keywords:** The *Insolite*. José J. Veiga. *Sombras de Reis Barbudos*.

### Referências

ARÁN, Pampa O. *El fantástico literário: aportes teóricos*. Madrid: Tauro Ediciones, 1999.

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

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.

CASAS, Ana. Transgresión lingüística y microrrelato fantástico. *Insula: Revista de Letras e Ciências Humanas, Espanha*, v. 765, 2010.

CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.

ECO, Humberto. Protocolos ficcionais. *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.

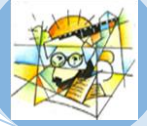
\_\_\_\_\_. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PRADA OROPEZA, Renato. El discurso fantástico contemporáneo: tensión semántica y efecto estético. *Revista Semiosis*, tercera época, v. 2, n. 3, p. 54-76, Enero-Junio 2006.

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

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

ROAS, David. 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.



SIMÕES, Darcília. *Iconicidade e verossimilhança: semiótica aplicada ao texto verbal*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

SIMÕES, Darcília. *Teoria da iconicidade verbal*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009.

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

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