

O ESTILO CONCEBIDO COMO DESVIO¹

Eleone Ferraz de Assis²

RESUMO: Nesta análise sobre o romance *Sombras de reis barbudos*, discute-se o insólito como revelação de um estilo que se desvia de uma norma. Vale-se de estudos estilísticos (GUIRAUD, 1970; MARTINS, 2000; MONTEIRO, 1991; POSSENTI, 1993; SPITZER, 1961), da iconicidade verbal (SIMÕES, 2009) e do insólito inscrito sob o realismo maravilhoso. O estudo revela as marcas estilísticas do romance que operam na desestruturação de uma norma e ao mesmo tempo na estruturação de uma nova forma de expressão. Esses recursos linguísticos instauram o insólito no coração da obra.

PALAVRAS-CHAVE: Estilo, insólito, iconicidade lexical.

PALAVRAS INICIAIS

Estilo é a qualidade do enunciado, resultante de uma escolha que faz, entre os elementos constitutivos de uma dada língua, aquele que a emprega em uma circunstância determinada.

Marouzeau

Estilo é o aspecto do enunciado que resulta de uma escolha dos meios de expressão, determinada pela natureza e pelas intenções do indivíduo que fala ou escreve.

Guiraud

Como apontam as epígrafes citadas, o estilo constitui o elemento fundamental da estilística. Trata-se de uma disciplina linguística cuja preocupação é o estudo do fenômeno da expressividade da linguagem oral e escrita, literária e cotidiana. Como refere Câmara Jr. (1972, p. 137), “o papel da

¹ Trabalho apresentado na conclusão da disciplina **Descrição do Português Contemporâneo** do Doutorado em Língua Portuguesa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

² Doutorando em Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Bolsista pela Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro. Mestre em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás; Membro do grupo de pesquisa Diretório CNPQ SELEPROT/UERJ.

estilística é depreender todos os processos linguísticos que permitem a atuação da manifestação psíquica e do apelo dentro da linguagem intelectual”. Recuando no tempo, cumpre lembrar que, embora a estilística tenha se tornado uma disciplina ligada à linguística no início do século XX, a palavra que a designa já era utilizada no século XIX, sobretudo em estudo da retórica (MARTINS, 2003). Charles Bally (1865-1947), doutrinador da estilística da língua, e Leo Spitzer (1887-1960), teórico da estilística literária, foram os percussores dessas duas importantes correntes teóricas da disciplina que tem como foco o estudo do estilo.

Martins (2003) explica que, buscando desenvolver os estudos de Saussure, Bally inicia “a Estilística da língua ou da expressão da linguística, que se ocupa pela descrição do equipamento expressivo da língua como um todo, opondo-se a sua Estilística ao estudo dos estilos individuais e afastando-se, portanto, da literatura” (p. 4). E lutando para romper com a dicotomia entre os estudos linguísticos e literários, Spitzer, de sua parte, conseguiu “estabelecer uma ponte entre filologia e literatura, que seria a Estilística” (p. 7). Para tanto, ele se serve da abordagem psicologizante para compreender os desvios da linguagem literária em relação ao uso comum.

Após Bally e Spitzer, outros estudos foram desenvolvidos por teóricos como Enkvist (1974), Guiraud (1970), Riffaterre (1971) e Mattoso Câmara Jr. (1978), em que apareceram numerosas definições acerca de estilo. Essas definições concorreram para uma melhor abordagem do estudo da língua como meio de exprimir estados psíquicos (expressão) ou de atuar sobre o interlocutor (apelo), conforme é proposto pela Estilística.

Recentemente, em seus estudos, Possenti (1993) assevera que a tradição dos estudos estilísticos tem focalizado três abordagens, a saber: a abordagem socializante, que encara o estilo como uma problemática social de uma determinada época, estando o estilo, nessa perspectiva, vinculado “ao modo como o autor encara e interpreta o real” (p. 141); a abordagem formalista, que centra a ênfase na forma, “desde a de uma palavra até a forma de um texto. De alguma maneira, trata-se de tomar um texto como universo, como totalidade, e verificar suas leis de organização, sua própria estrutura” (p.

143); e a abordagem psicologizante, que concebe a linguagem (estilo) de um autor como meio que expressa seu espírito da mesma forma que uma língua expressa o espírito de um povo. Com base nessa afirmação, é possível dizer que a qualquer emoção ou afastamento do estado psíquico normal “corresponde, no campo expressivo, um afastamento do uso linguístico normal; e em contrapartida, um desvio da linguagem usual é indício de um estado psíquico desabitual” (p.138). Logo, para Possenti, o insólito é a marca de um estilo que se desvia de uma norma.

Alguns apontamentos teóricos

O estilo concebido como o desvio de uma norma tem sido considerado uma vertente muito produtiva nos estudos estilísticos. Essa vertente, segundo Possenti (1993), pode auxiliar no estudo das construções lexicais de textos insólitos, uma vez que o registro linguístico das construções insólitas em um texto aproxima-se do extraordinário e do sobrenatural, afastando-se do uso linguístico normal.

De acordo com a afirmação de Monteiro (1991, p. 13), de que “só é estilístico o desvio que se carrega de efeitos expressivos”, percebe-se que o grau exagerado ou inabitual do humano, ou seja, a anomalia que reveste o insólito (TODOROV, 2004), constitui sua expressividade. Assim, o conjunto de probabilidades contextuais dos itens linguísticos, que formam os eventos insólitos, possui “uma dimensão de beleza, de força ou riqueza, em suma, de perfeição, que pode ser mirada pelos homens” (CHIAMPI, 1980, p. 48).

Retomando os conceitos de norma e de desvio, nota-se que desvio refere-se a alterações ou variações com intuito expressivo, ao passo que norma se constitui pelos hábitos, construções ou usos da maioria da população (MONTEIRO, 1991). Portanto, o desvio como evidência do estilo pode definir a expressividade das passagens insólitas e apontar para a desestruturação de uma norma em que o autor busca realçar o aspecto criativo da linguagem.

Ao adentrar ao coração das obras insólitas, com o intuito de compreender os traços estruturais, o desvio evidencia que as escolhas lexicais singulares

revelam o extraordinário (que se constitui pela frequência ou pela densidade com que os fatos ou objetos excedem os limites das leis físicas e humanas) ou o sobrenatural (que submete tudo à esfera não humana, não natural).

Construído com base nos “efeitos ópticos” (CHIAMPI, 1980, p. 48), o insólito é um objeto visual em que “o estilo é detectável pela surpresa que provoca no ouvinte/leitor” (GENOUVRIER; PEYTARD, 1974, p. 403). Logo, “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” (SIMÕES, 2009, p. 57).

Como as passagens insólitas no campo expressivo são marcas de um estilo, a partir das pistas de captação e interpretação (uso linguístico) não é difícil notar a intenção do autor em transformar o comum e o cotidiano em elementos sobrenaturais ou extraordinários.

Aproximando essas discussões ao romance *Sombras de reis barbudos*, observa-se que, apesar de os eventos insólitos apresentarem um distanciamento em relação às expectativas quotidianas de uma cultura, eles possuem um potencial de verossimilhança.³ Todavia, verifica-se que a verossimilhança nas passagens insólitas 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) do normal e da anomalia.

Com base nesses apontamentos, é correto afirmar que a expressividade do insólito trilha “um caminho complexo, por reunir numa mesma superfície escolhas léxicas singulares, cuja carga semiótica é individual (do ponto de vista da escolha do enunciador) e interindividual (considerada a sua pertinência a um sistema histórico-cultural)” (SIMÕES, 2007, p. 20). Além disso, em um romance marcado pelo desvio (insólito), os itens lexicais são polissêmicos e

³ O texto verossímil no realismo maravilhoso tem um sentido que vai além da realidade epidêmica, uma vez que há um encadeamento causal e necessário das partes que integram a composição mimética.

pluridimensionais, uma vez que o autor consegue construí-los a partir de um jogo inteligente entre baixa e alta iconicidade.

Em busca de uma definição mais precisa para o estilo como desvio, pode-se afirmar que o insólito é regido pela unidade pragmática, dado que o conjunto das relações linguísticas envolvidas na expressividade segue o eixo que conduz ao universo cultural e social do texto. Além disso, tendo em vista a noção de interpretante de Pierce, na estrutura triádica do signo, o insólito se configura com uma unidade cultural e, como tal, uma unidade semântica inserida num sistema-discurso de convenções da cultura.

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. (CHIAMPI, 1980, p. 93).

Assim, com base em Chiampi (1980) e Simões (2009), pode-se concluir 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 exclusivamente verbal) numa situação que inclui elementos não verbais: o enunciador – quem escreve; intérprete – quem percebe; e finalmente o contexto, no qual essa articulação tem lugar.

Já as relações semânticas do insólito (estilo) possibilitam caracterizá-lo 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” (CHIAMPI, 1980, p. 90). Nessa perspectiva, de posse das palavras de Chiampi (1980), pode-se concluir que a compreensão das imagens insólitas deve perpassar o nível semântico do discurso pautado pela unidade cultural.

Vale portanto lembrar que, na definição de insólito como marca estilística de um autor, apresenta-se uma capacidade de representatividade das várias faces do real, ou seja, o poder de apresentar uma problemática histórica de uma sociedade em uma perspectiva não documental, uma vez que o insólito, conforme Chiampi (1980), configura uma imagem de um mundo livre contradições e antagonismos. Assim, o insólito, afeito ao realismo maravilhoso, conforme tem sido abordado neste artigo, deixa de ser o desconhecido, para se incorporar à realidade epidérmica”, a partir do momento em que é aceita a vivência harmônica com o extraordinário ou com o sobrenatural. Para enfatizar essa constatação, vejamos as palavras de Nogueira (2007, p. 73):

No Realismo Maravilhoso [...] os questionamentos racionais acerca do fato desconhecido não permanecem por muito tempo, à medida que a dúvida é suspensa pela aceitação desse elemento, produzindo o encantamento, que é o resultado esperado pela presença do elemento insólito em narrativas de tal gênero, visto que proporciona um equilíbrio entre o natural e sobrenatural.

Na esteira do raciocínio do insólito, nota-se que *Sombras de reis barbudos* se desenvolve a partir de eventos extraordinários, os quais são percebidos pelos personagens, de forma intuitiva e sem explicação, como parte da "normalidade". Tendo em vista que essas passagens são constituídas por itens lexicais com grande potencialidade conotativa, é necessário controlar a interpretação do texto para evitar o que Eco (2001) denominou *overinterpretation* (sobreinterpretação) ou uma interpretação paranoica.

Retomando a noção de desvio, em que se baseia este estudo estilístico da obra de José J. Veiga, é possível perceber que a apropriação de alguns termos da teoria da iconicidade verbal (SIMÕES, 2009), que referenda o tratamento icônico do texto, permite traçar o mapa de leitura do insólito com base nos elementos expressivos traduzidos em palavras para o tema refletido no romance.

Insólito e estilo em *Sombras de reis barbudos*

Sombras de Reis Barbudos, de José J. Veiga, pode ser assim resumido: uma poderosa companhia, logo que se instala em uma cidade, altera a vida da comunidade, com a imposição de rigorosas regras de comportamento. A referida companhia mantém enclausurada a comunidade daquela cidade, tornando-a refém de suas rigorosas determinações. Muito cedo, o pânico, o medo, o terror e a desconfiança dominam o lugar. As pessoas vivem assombradas, perdem a liberdade até de pensar. Nesse clima de tensão se desenrolam ações e eventos insólitos concebidos como traços característicos que constituem o estilo do autor.

Veja-se como José J. Veiga conseguiu garantir que os desvios da linguagem em relação ao uso comum no romance, construído de eventos extraordinários, representassem um estado de espírito não habitual, ou seja, seu estilo, sua maneira individual de expressar-se:

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. (p. 30).

As marcas lingüísticas, expressas nessa passagem, apontam que o tempo da narrativa é inesperado. Muros surgem e se distribuem por todos os lados, em todas as direções, dividindo, cobrindo, isolando. É tudo tão rápido que eles pareciam brotar do chão ou serem plantados.

As escolhas lexicais singulares que compõem esse evento insólito permitem perceber a chave do insólito (estilo como desvio) do trecho: “Da noite para o dia eles brotaram assim retos, curvos, quebrados, descendo, subindo”.

1. Muros que brotam.
2. São retos e curvos.
3. *Tapando vistas, escurecendo, abafando...* Como podem ser quebrados?
4. Ninguém testemunhou a construção.

O campo expressivo do léxico veiguiano permite visualizar que o aparecimento repentino desse evento insólito, transgredindo a ordem regular do espaço Taitariano, leva os homens a tentarem adaptar-se às imposições que lhes são feitas paulatinamente. Elas são resultantes daqueles muros que, de forma indireta, remetem ao poder do estatal sobre o indivíduo.

Veja-se 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” (p. 31).

O estilo de José J. Veiga, por se distanciar do uso linguístico normal, instaura de forma aparentemente inquestionável o insólito no romance, desencadeando situações desesperadoras e provocando a perda da liberdade de viver.

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

As unidades lexicais desses trechos permitem visualizar que o insólito constrói-se a partir da palavra “urubus”. Fechados os sujeitos pelos muros trazidos pela companhia, olhar para cima era a única opção. A tradição judaico-cristã tem o olhar para cima, como sendo a busca pela divindade. No entanto, as personagens de Veiga olham para cima e passam a contentar-se em apreciar urubus – “bichos nojentos” 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); por isso é também considerado por alguns povos como ave de mau agouro. 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. É a alienação dos sujeitos por força da coação, do medo. Perde-se a noção de que os urubus poderiam ali estar e cada vez em maior número, aguardando a morte daquela comunidade, para descer e alimentar-se dela.

Veja-se a aproximação dos urubus:

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 cruzeiras negras volteando sobre nossas cabeças. (p. 38).

A metáfora contida no signo urubus mostra-se 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.* (p. 48; sem grifos no original).

A surpresa provocada pelo desvio mostra que o forasteiro plantado naquele lugar era um olho onipresente que vigiava a vida na cidade. Os urubus, inicialmente voando alto, vinham acercando-se cada vez mais, demonstrando simbolicamente que o cerco da companhia estava se fechando e que ela já invadia a privacidade de cada um dos moradores, conforme mostra o trecho grifado.

Uma grande metáfora dos anos de ferro de nossa terra é construída pelo autor de *Sombras de reis barbudos*. Por meio da anomalia (TODOROV, 2004) ou desestruturação de uma norma, Veiga garante mudanças na pequena cidade. Eram mudanças terríveis, que acabaram por transformar a pacata comunidade num enorme campo de concentração, onde se daria 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. Disso resulta 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. (p. 49).

A total violação de normas torna a situação tão caótica que “estes bichos antes tão mal-quistos” (p. 45) transformam-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 Companhia começou a persegui-los” (p. 49).

Pelo registro linguístico de Veiga, percebe-se que a citada companhia toma outra providência inusitada. Decide que os urubus não poderiam mais permanecer nas ruas. Eles deveriam ser registrados e identificados com uma chapinha. Um indício a mais de que nada poderia fugir ao controle da companhia.

As proibições ditadas pela companhia cada vez mais traziam sofrimento à população. Mas esta consegue se adaptar e criar 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 agüentando. Quando parece que não vamos agüentar mais e cair no desespero, alguém inventa um passatempo para nos distrair. (p. 116).

Na tentativa de inferir os traços estilísticos de José J. Veiga neste romance, conforme propõe Leo Spitzer (1961), pode-se apontar uma tensão existente entre o real e o irreal quando é apresentado o voo dos homens. As pistas interpretativas deixadas nos itens lexicais conduzem ao surgimento dos homens-pássaros, o que gera temor nos habitantes, pois poderia ser “uma nova manobra da Companhia” (p. 123). Mas quando se percebe que até a companhia estava atemorizada, encontram um novo alento, porque, “se a novidade era ruim para a Companhia, tinha que ser boa para” os habitantes de Taitara (p. 132). Então, o espetáculo dos homens-pássaros passa a ser “verdadeiramente” apreciado (p. 132).

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. (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 quotidianas e dá origem a um choque afetivo, de modo a desorganizar e desnudar a representação do real em Taitara. Depois, o evento insólito deixa de ser o outro lado, o desconhecido em Taitara, e incorpora-se ao real. As imagens criadas pelos homens-pássaros libertam o espírito das exigências do real imediato imposto pela companhia (Melhoramentos). Ao acontecer essa irrupção de imagens, explode daquele quotidiano a transgressão da realidade, indo além do concebível e do dizível, tal como determina o pensamento imposto pela companhia.

Assim, percebe-se que os eventos insólitos em *Sombras de reis barbudos* estruturam, tematicamente, a constância do binômio opressão/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 narrativa, 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 ultrapassagem dos conflitos. Em uma comunidade onde estavam cerceadas todas as formas de liberdade individual, a última alternativa para seus membros seria voar.

O voo, no plano sociopolítico, pode ser lido como metáfora da liberdade diante das leis impostas pela ideologia instalada pela companhia. Do ponto de vista mítico, porém, o voo poder 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 homens comuns não voam. Mas debaixo desse voo insólito inscreve-se o mito:

Nos mitos (Ícaro) e nos sonhos, o vôo 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).

Deve-se observar que em cada elemento trazido à trama é projetado o efeito maravilhoso construtor do insólito. Do urubu que chega a bicho de estimação, ao homem que pode voar, o leitor é premiado com situações extraordinárias, as quais, 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.

Tendo como base os apontamentos de Chiampi (1980) sobre o realismo maravilhoso, percebe-se que esses eventos insólitos projetados na trama são invocados sob a égide do maravilhoso, porque os desvios projetados nos muros, nos urubus e nos homens-pássaros são incorporados à realidade apresentada no romance sem que haja questionamentos racionalizadores,

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

Depois da desestruturação de uma norma, a criatividade, exercida sobre a linguagem, estrutura novas formas de expressão que garantem a instauração de uma norma não conflitante com as regras usuais (MONTEIRO, 1991).

Considerações finais

Cabe retomar, nestas últimas considerações, os aspectos que este artigo se propôs a problematizar: o insólito elemento revelador, no romance de José J. Veiga, de um estilo concebido como desvio. Como o insólito na obra está inscrito sob o signo maravilhoso, apropria-se da iconicidade verbal (SIMÕES, 2009) para melhor compreender os seus elementos expressivos, os quais, segundo Chiampi (1980), contêm uma dimensão de beleza e de perfeição que pode ser mirada pelos leitores.

Nesta análise não se esgota o levantamento dos aspectos estilísticos acerca de *Sombras de reis barbudos*. Seu objetivo, por meio das reflexões aqui apresentadas, sobre os desvios da linguagem em relação ao uso comum, é estimular os leitores a proceder a uma ampla incursão pelo romance, para verificar como seu autor goiano, por meio dos elementos linguísticos, construiu uma narrativa em que o desvio (insólito) instaura uma atitude poética de resistência a um contexto opressor.

As marcas estilísticas do romance, que operam tanto na desestruturação de uma norma como na estruturação de uma nova forma de expressão, são recursos linguísticos que instauram o insólito no coração da obra. Ressalve-se, porém, que tal perspectiva de análise não partilha da interpretação em aberto. Acredita-se que os meios oferecidos pela linguagem são sempre componentes fundamentais para a compreensão do insólito. Assim, *Sombras de reis barbudos*, apesar de se apresentar como um texto expressivo, impõe uma estrutura reguladora para a leitura a partir do material linguístico que o autor usou para traduzir o binômio liberdade/opressão.

REFERÊNCIAS

CARPENTIER, Alejo. Prefácio. In: _____. *O reino deste mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

ECO, Humberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GENOUVRIER, Emile; PEYTARD, Jean. *Linguística e ensino do português*. Tradução de Rodolfo Ilari. Coimbra: Almedina, 1974.

GUIRAUD, Pierre. *A estilística*. Tradução de Miguel Maillet. São Paulo: Mestre Jou, 1970

MARTINS, Nilce Sant'anna. *Introdução à estilística*. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 2000.

MATTOSO CÂMARA JR., J. (1953) *Contribuição à estilística portuguesa*. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.

_____. *Dispersos de J. Mattoso Câmara Jr.* Seleção e introdução por Carlos E. Falcão Uchôa. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1972.

MONTEIRO, José Lemes. *A estilística*. São Paulo: Ática, 1991.

MOUNIN, Georges. *Introdução à linguística*. São Paulo: Martins Fontes, 1968.

NOGUEIRA, Thalita Martins. A dificuldade de sistematização das caracterizações das características dos gêneros literários que têm o insólito

como marca distintiva. In: GARCIA, Flávio. *A banalização do insólito: mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

POSSENTI, Sírío. *Discurso, estilo e subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

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

_____. *Iconicidade verbal: teoria e prática*. Rio de Janeiro: Dialogarts: 2009.

_____. *Iconicidade lexical: uma análise*. [s.d.]

VEIGA, José J. *A hora dos ruminantes*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SPITZER, Leo. *Linguística e história literária*. Madrid: Editorial Gredos, 1961.

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