

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS  
CÂMPUS CORA CORALINA - SEDE CIDADE DE GOIÁS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LÍNGUA, LITERATURA  
E INTERCULTURALIDADE

ENERCINA FERRAZ DE LIMA

**ICONICIDADE LEXICAL NA CONSTITUIÇÃO DE UMA NARRATIVA  
DE EXTRAÇÃO HISTÓRICA: UMA ANÁLISE DO ROMANCE A  
*CASCA DA SERPENTE***

GOIÁS  
2024

ENERCINA FERRAZ DE LIMA

**ICONICIDADE LEXICAL NA CONSTITUIÇÃO DE UMA NARRATIVA  
DE EXTRAÇÃO HISTÓRICA: UMA ANÁLISE DO ROMANCE A  
*CASCA DA SERPENTE***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Língua, Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual de Goiás, como pré-requisito para obtenção do título de mestre.

**Orientadora:** Profa. Dra. Darcília M. P. Simões.

GOIÁS  
2024

**TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO DE TESES E DISSERTAÇÕES  
NA BIBLIOTECA DIGITAL (BDTD)**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Estadual de Goiás a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UEG), regulamentada pela Resolução, CsA nº 1.087/2019 sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9.610/1998, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data<sup>1</sup>. Estando ciente que o conteúdo disponibilizado é de inteira responsabilidade do(a) autor(a).

**Dados do autor (a)**

Nome completo\_ENERCINA FERRAZ DE LIMA

e-mail:enercinaferraz@outlook.com

**Dados do trabalho** Titulo\_ICONICIDADE LEXICAL NA CONSTITUIÇÃO DE UMA  
NARRATIVA DE EXTRAÇÃO HISTÓRICA: UMA ANÁLISE DO ROMANCE A CASCA  
DA SERPENTE

**Tipo:**

Tese                     Dissertação

**Curso/Programa**\_PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E  
INTERCULTURALIDADE


**Concorda com a liberação documento**

SIM                     NÃO

<sup>1</sup> Período de embargo é de até **um ano** a partir da data de defesa.

Goiás, 16 de setembro de 2024

  
Assinatura autor(a)

  
Assinatura do orientador(a)  
Darcília Marindir Pinto Simões

### CATALOGAÇÃO NA FONTE

Biblioteca Frei Simão Dorvi – UEG Câmpus Cora Coralina

L732i Lima, Enercina Ferraz de.  
Iconicidade lexical na constituição de uma narrativa de extração histórica: uma análise do romance "A casca da serpente" [manuscrito] / Enercina Ferraz de Lima. – Goiás, GO, 2024.  
142f. ; il.

Orientadora: Profa. Dra. Darcilia M. P. Simões.  
Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Interculturalidade) – Câmpus Cora Coralina, Universidade Estadual de Goiás, 2024.

1. Iconicidade lexical. 1.1. Romance de extração histórica.  
1.2. A casca da serpente – José J. Veiga. I. Título. II. Universidade Estadual de Goiás, Câmpus Cora Coralina.

CDU: 81'373 :82.09

Bibliotecária responsável: Marília Linhares Dias – CRB 1/2971

## UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS

(Criada pela lei nº 13.456 de Abril de 1999, publicada no DOE-GO de 20 de Abril de 1999)

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação

Coordenação de Pós-Graduação Stricto Sensu

**UEG CÂMPUS CORA CORALINA**

Av. Dr. Deusdeth Ferreira de Moura Centro - GOIÁS CEP: 76600000

Telefones: (62)3936-2161 / 3371-4971 Fax: (62) 3936-2160 CNPJ: 01.112.580/0001-71

### ATA DE EXAME DE DEFESA 20/2024

Aos vinte e nove dias do mês de agosto de dois mil e vinte e quatro às catorze horas, realizou-se o Exame de Defesa da dissertação do(a) mestrando(a) Enercina Ferraz de Lima, intitulado **“ICONICIDADE LEXICAL NA CONTITUIÇÃO DE UMA NARRATIVA DE EXTRAÇÃO HISTÓRICA: UMA ANÁLISE DO ROMANCE A CASCA DA SERPENTE”**. A banca examinadora foi composta pelos seguintes professores: Dr. Eleone Ferraz de Assis (POSLLI/UEG) – Presidente, Dra. Darcília Marindir Pinto Simões – Orientadora – (POSLLI/UEG), Dr. Claudio Artur de Oliveira Rei (CNPQ). Os membros da banca fizeram suas observações e sugestões, as quais deverão ser consideradas pelo(a) mestrando(a) e seu/sua orientador(a). Em seguida, a banca examinadora reuniu-se para proceder a avaliação do exame de defesa. Reaberta a sessão, o(a) presidente da banca examinadora, proclamou o resultado, segundo o qual a dissertação foi (X) aprovada, ( ) aprovada com ressalvas, ( ) reprovada com as seguintes exigências (se houver): A professora orientadora teve um imprevisto, sendo necessário a transferência da presidência da banca para o membro interno.

A banca recomenda que as observações feitas durante a defesa sejam, incorporadas ao texto final.

Cumpridas as formalidades de pauta, às 16h25min a presidência da mesa encerrou esta sessão do Exame de Defesa e lavrou a presente ata que, após lida e aprovada, será assinada pelos membros da banca examinadora.

Goiás-GO, \_\_29\_\_ de \_\_\_\_agosto\_\_\_\_ de 2024.

Prof.ª Dra. Eleone Ferraz de Assis (POSLLI/UEG)

Documento assinado digitalmente



DARCILIA MARINDIR PINTO SIMOES

Data: 29/08/2024 16:33:38-0300

Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof.ª Dra. Darcília Marindir Pinto Simões (POSLLI/UEG)

Prof. Dr. Claudio Artur de Oliveira Rei (CNPQ)

Página de assinaturas

Assinado eletronicamente

**Leo Assis**  
846.534.931-20  
Signatário

**Darcilia Simões**  
906.279.117-49  
Signatário

**Claudio Rei**  
933.038.077-87  
Signatário

HISTÓRICO

- 29 ago 2024 17:01:37 **Leo Assis** criou este documento. ( Email: leoassis\_3@hotmail.com, CPF: 846.534.931-20 )
- 29 ago 2024 17:01:38 **Leo Assis** (Email: leoassis\_3@hotmail.com, CPF: 846.534.931-20) visualizou este documento por meio do IP 200.137.241.192 localizado em Rio Verde - Goiás - Brazil
- 29 ago 2024 17:02:38 **Leo Assis** (Email: leoassis\_3@hotmail.com, CPF: 846.534.931-20) assinou este documento por meio do IP 200.137.241.192 localizado em Rio Verde - Goiás - Brazil
- 29 ago 2024 17:03:45 **Darcilia Marindir Pinto Simões** (Email: darciliasimoes@gmail.com, CPF: 906.279.117-49) visualizou este documento por meio do IP 179.233.66.73 localizado em Niterói - Rio de Janeiro - Brazil
- 29 ago 2024 17:04:12 **Darcilia Marindir Pinto Simões** (Email: darciliasimoes@gmail.com, CPF: 906.279.117-49) assinou este documento por meio do IP 179.233.66.73 localizado em Niterói - Rio de Janeiro - Brazil
- 29 ago 2024 17:06:37 **Claudio Artur de Oliveira Rei** (Email: arturrei@uof.com.br, CPF: 933.038.077-87) visualizou este documento por meio do IP 189.12.251.254 localizado em Brazil
- 29 ago 2024 17:08:35 **Claudio Artur de Oliveira Rei** (Email: arturrei@uof.com.br, CPF: 933.038.077-87) assinou este documento por meio do IP 189.12.251.254 localizado em Brazil



Escaneie a imagem para verificar a autenticidade do documento  
Hash SHA256 do PDF original 92a02deff7c869d7927750c3e59316141cf27e1afcd8196bcdbd9301a86af39e  
<https://valida.ae/8d31f75980325b291cbc2179fa0819507cd4f522a38a00a49>



## AGRADECIMENTOS

A Deus, pela Sua presença e proteção em todos os momentos de minha jornada.

À professora doutora Darcilia Simões, minha orientadora, por acreditar em meu potencial, me conduzir pelo caminho da pesquisa em Linguística e Semiótica e fornecer material essencial que contribuiu para superar as dificuldades de minha formação em outra área.

Ao professor doutor Eleone Ferraz de Assis, por seu apoio incansável, pela disponibilização de livros, incentivo nas leituras e motivação constante.

Aos professores, doutora Márcia da Gama Silva Felipe e doutor Eleone Ferraz de Assis, pelas valiosas contribuições feitas durante o exame de qualificação.

À coordenação do Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Interculturalidade pelas orientações e pelo acompanhamento durante o período do mestrado.

À secretaria do mestrado na pessoa do Flavyo por sempre atender prontamente às demandas dos mestrandos.

Aos demais professores do Programa, especialmente o doutor Eduardo Batista da Silva e a doutora Kênia Mara de Freitas Siqueira, que generosamente doaram e emprestaram livros fundamentais para minha pesquisa e produção.

À Secretaria Estadual de Educação de Goiás pela concessão da licença para aprimoramento profissional durante o período do mestrado, possibilitando dedicar-me exclusivamente à realização da pesquisa.

À minha família, por seu apoio incondicional: meus pais, pela orientação e incentivo diário; minha irmã, por sua força inabalável; meus sobrinhos, pelo apoio em mídias digitais; meu sobrinho-neto, pelo amor que me desestressa; meus tios e tias, pelas orações que me sustentam; meus primos, e especialmente minhas primas, pela acolhida em sua casa na Cidade de Goiás, para que eu pudesse estudar; minha avó, que, mesmo aos 102 anos, me inspira com sua fé e força; meu cunhado, pela sua positividade constante.

Ao meu namorado, não só pela dedicação em ler e discutir comigo os livros, o que facilitou a compreensão dos temas, assim como pelo amor e apoio diário.

Aos meus colegas, por compartilhar as angústias, os medos de ultrapassar barreiras e limites, e o temor de sermos mal interpretados. E pela alegria de transformarmos o simples coleguismo em amizade. Um agradecimento especial a Thereza Cristina, Marcus Vinicius, Wanderson Lima, Gleyciele Sousa, Elissandra, Ana Maria e Skarlethy Ohana, que me incentivaram e disponibilizaram material importante. A vocês, meu carinho e gratidão.

## RESUMO

A Teoria da Iconicidade Verbal, desenvolvida pela renomada linguista/semiótica brasileira Darcília Simões, aponta que os textos verbais se constituem a partir da iconicidade verbal desencadeada pelas escolhas lexicais realizadas pelo autor. Amparada nesse apontamento, esta pesquisa objetiva compreender como o romance *A casca da serpente*, de José J. Veiga, se constitui como uma narrativa de extração histórica, a partir de sua trilha léxica. Para tanto, adotou-se o aporte teórico-metodológico da Teoria da Iconicidade Verbal (Simões, 2009, 2019) e da teoria da narrativa, reflexões sobre narrativas de extração histórica (Trouche, 2006) e a base metodológica da Linguística de Córpus<sup>1</sup> (Assis, 2018; Sardinha, 2004, 2009). Os resultados deste estudo, nesse sentido, revelam que o enredo, as personagens, o tempo, o espaço e o narrador do romance-córpus são elementos indispensáveis na constituição da matéria de extração, por serem constituídos iconicamente pelas escolhas realizadas pelo autor. Além disso, a pesquisa comprova que a utilização do programa *WordSmith Tools*, ferramenta da Linguística de Córpus, possibilita levantar/mapear os itens lexicais que corroboram com a organização da narrativa de extração histórica veiguiana. Diante desses resultados, conclui-se que a trama textual de *A casca da serpente* é construída pela trilha léxica, de modo a recontar a história oficial da Guerra de Canudos e de Antônio Conselheiro, apresentando certas distorções (exageros, acréscimos, omissões), característica indispensável de uma narrativa literária.

**PALAVRAS-CHAVE:** Iconicidade lexical. Romance de extração histórica. *A casca da serpente*.

---

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



## ABSTRACT

The Theory of Verbal Iconicity, developed by the renowned Brazilian linguist/semiotician Darcília Simões, points out that verbal texts are constituted from verbal iconicity triggered by the lexical choices made by the author. Supported by this theory, this research aims to understand how the novel *A Casca da Serpente*, by José J. Veiga, constitutes a narrative of historical extraction based on its lexical index. To achieve this goal, the theoretical-methodological contribution of the Verbal Iconicity Theory (Simões, 2009, 2019) and narrative theory was adopted. Reflections on narratives of historical extraction (Trouche, 2006) and the methodological basis of Corpus Linguistics (Assis, 2018; Sardinha, 2004, 2009). The results of this study, in this sense, reveal that the plot, characters, time, space and narrator of the novel-corpus are indispensable elements in the constitution of the extraction material as they are iconically constituted by the choices made by the author. Furthermore, the research proves that the use of the WordSmith Tools program, a Corpus Linguistics tool, makes it possible to survey/map the lexical items that corroborate the organization of the Veiguian historical extraction narrative. Given these results, it is concluded that the textual plot of *A Casca da Serpente* is constructed by the lexical index in order to retell the official history of the Guerra de Canudos and of Antônio Conselheiro, presenting certain distortions (exaggerations, additions, omissions), an indispensable trait of a literary narrative.

**KEYWORDS:** Lexical iconicity. Romance of historical extraction. *A casca da serpente*.

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Tamanho do córpus	82
Quadro 2	Palavras-chave sinalizadoras do enredo	93
Quadro 3	Classificação das personagens do romance	97
Quadro 4	Iconicidade da personagem protagonista	100
Quadro 5	Cotextos em que aparece o protagonista no romance	101
Quadro 6	Iconicidade das personagens antagonistas	103
Quadro 7	Cotextos em que aparecem as antagonistas no romance	104
Quadro 8	Iconicidade das personagens secundárias	106
Quadro 9	Cotextos em que aparecem as personagens secundárias no romance	107
Quadro 10	Iconicidade das personagens coadjuvantes	109
Quadro 11	Cotextos em que aparecem as personagens coadjuvantes no romance	112
Quadro 12	Cronologia do romance	115
Quadro 13	Referências temporais no marco “a retirada”	115
Quadro 14	Referências temporais no romance	116

## LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1	As duas personagens com maior número de ocorrências e a personagem com menos	99
Gráfico 2	Comparação das ocorrências das personagens secundárias e da protagonista	105

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Tela inicial do WordSmith Tools 5.0	86
Figura 2	Tela inicial do WordList	86
Figura 3	Tela inicial do Keywords	87

Figura 4	Tela inicial do Concord	88
Figura 5	Utilitários do WordSmith Tools 5.0	89

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>12</b>
<b>1</b>	<b>CONTRIBUIÇÕES DA TEORIA DA ICONICIDADE VERBAL PARA A INTERPRETAÇÃO DE UMA NARRATIVA DE EXTRAÇÃO HISTÓRICA</b>	<b>17</b>
1.1	A Teoria da Iconicidade Verbal	17
1.1.1	Iconicidade lexical	21
1.1.2	Iconicidade isotópica	24
1.1.3	Iconicidade diagramática	26
1.1.4	Alta e baixa iconicidade em narrativa	28
1.1.6	Signos orientadores e desorientadores	29
<b>2</b>	<b>A CONSTITUIÇÃO DO ROMANCE DE EXTRAÇÃO HISTÓRICA</b>	<b>30</b>
2.1	O romance	30
2.1.1	O tempo	51
2.1.2	O espaço	61
2.1.3	As personagens	64
2.1.4	O enredo	70
2.1.5	O narrador	73
<b>3</b>	<b>CAMINHOS METODOLÓGICOS</b>	<b>78</b>
3.1	Tipos de pesquisa	78
3.2	O cópuz da pesquisa	81
3.3	Procedimentos da coleta de dados	84
3.4	Procedimentos para análise de dados	89
<b>4</b>	<b>A CONSTRUÇÃO COMPOSICIONAL DO ROMANCE A CASCA DA SERPENTE</b>	<b>92</b>
4.1	O enredo de uma narrativa de extração histórica brasileira	92
4.2	A constituição das personagens pela iconicidade verbal	96
4.2.1	Protagonista	99
4.2.2	Antagonistas	102
4.2.3	Personagens secundárias	104
4.2.4	Personagens coadjuvantes	109
4.3	A constituição do tempo da narrativa pela iconicidade verbal	114
4.4	A construção do espaço da narrativa pela iconicidade verbal	120
4.4	A voz do narrador de A casca da serpente revelada pela iconicidade verbal	127
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>135</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>137</b>

## INTRODUÇÃO

O romance de extração histórica refere-se a um conjunto de narrativas ficcionais que enfatizam a liberdade criativa do escritor, na representação de eventos históricos. Diferente do romance histórico tradicional, essas obras não buscam uma representação fidedigna dos fatos, senão uma recriação literária que valoriza a habilidade narrativa e a imaginação do autor. Segundo Trouche (2006), esses romances dialogam com a história de maneira transgressora, propondo releitura e questionamento da experiência histórica, sem se enquadrarem nos moldes do romance histórico convencional ou do romance histórico metaficcional. Trouche argumenta que a expressão “narrativa de extração histórica” é adequada para classificar obras literárias que, embora baseadas em eventos históricos, utilizam a ficção para explorar e ressignificar o passado. Esse tipo de narrativa desafia as fronteiras rígidas entre história e ficção, relativizando o conceito de verdade histórica e enfatizando a construção cultural e subjetiva da narrativa histórica.

A Teoria da Iconicidade Verbal (doravante TIV), fundamentada na Semiótica de base peirceana (Peirce, 2003), é adotada nesta pesquisa como um instrumento analítico, para investigar a iconicidade lexical no texto-cópus. A TIV, conforme delineada por Simões (2009, p. 68), busca criar uma base teórica que observe o signo em sua materialidade sonora ou visual, a fim de desenvolver uma metodologia para o ensino de leitura e produção de textos, sob uma perspectiva imagética e diagramática. Em outras palavras, a proposta de Simões visa a aprimorar os processos de leitura e produção textual por meio da iconicidade observável na estrutura lexical do texto.

Ademais, a TIV permite uma investigação minuciosa da estrutura sígnica de um texto em busca do sentido construído na trama textual, partindo da interação entre o texto e o intérprete. Esta abordagem se fundamenta na relação entre o signo e o objeto (ícone, índice e símbolo), com o objetivo de subsidiar o entendimento da semiose textual e das consequências semióticas resultantes da interação entre sujeito e texto, considerando as influências do contexto de produção e recepção. Dessa forma, a teoria concebe que os significados de um texto são construídos no tecido social, envolvendo a mente do intérprete em um processo de produção de sentido a partir das funções-valores dos signos escolhidos pelo autor do texto

(Simões, 2009, p. 60). Essa teoria destaca a importância da iconicidade na compreensão textual, entendida como uma negociação entre imagens mentais formadas pelo enunciador e reinterpretadas pelo coenunciador, refletindo os mundos particulares dos interlocutores envolvidos na interação.

De acordo com essa assertiva, percebe-se que o romance de extração histórica é constituído pela iconicidade verbal, pois utiliza a linguagem não apenas para narrar eventos passados, mas também para criar uma teia de significados que envolvem a imaginação e a subjetividade, tanto do autor quanto do leitor. A partir da TIV, pode-se analisar como esses romances reconfiguram a história, transformando-a em uma experiência estética que vai além da simples reprodução dos fatos. A iconicidade verbal, nesse contexto, emerge como um elemento crucial na construção de uma narrativa que, ao mesmo tempo, evoca e reinventa o passado, permitindo uma interpretação multifacetada e dinâmica da experiência histórica.

Pensando nisso, a opção por limitar o corpus desta pesquisa ao romance *A casca da serpente*, de José J. Veiga, encontra guarida em diversas questões. Primeiramente, deve-se ao fato de a pesquisadora possuir formação em História, o que lhe confere um olhar crítico sobre a representação de eventos históricos na literatura. Esse conhecimento aprofundado permite uma análise mais precisa e fundamentada das recriações e ressignificações presentes no romance. Além disso, *A casca da serpente* caracteriza-se como um exemplo dessa modalidade de romance, pois reconta a história da Guerra de Canudos com distorções e omissões, mantendo um constante diálogo intertextual entre o histórico e o literário. Por fim, a escolha desta obra específica também proporciona um campo fértil para a aplicação da TIV, permitindo investigar como a iconicidade lexical do conteúdo histórico contribui, para a construção de uma narrativa que transgride as fronteiras entre história e ficção.

Reafirmando o que foi mencionado, a escolha de limitar o corpus da pesquisa a essa obra justifica-se na necessidade de explorar, em profundidade, suas características como literatura recriadora da história. A análise da iconicidade verbal presente nesse romance torna-se, assim, relevante por diversos motivos. Em primeiro lugar, ela contribui para uma maior compreensão das estratégias narrativas utilizadas, enriquecendo o debate acadêmico sobre a relação entre literatura e história. Além disso, com a aplicação da TIV, para analisar os aspectos linguísticos e semióticos da obra, esta pesquisa aponta como a linguagem contribui para a

construção de significados e para a criação de mundos ficcionais que dialogam com o passado histórico. Por fim, esta dissertação não apenas amplia o conhecimento sobre um romance específico, mas também lança luz sobre os processos de representação e interpretação presentes em narrativas que se apropriam de eventos históricos para criar ficções literárias.

Na coleta de dados, a abordagem da leitura de reconhecimento e a seletiva proposta por Andrade (1999) se revelaram fundamentais para o processo de seleção dos itens lexicais e fragmentos do romance em foco. Essa metodologia permitiu uma compreensão abrangente da obra, identificando tanto palavras-chave quanto trechos específicos que apresentam relevância para a análise da iconicidade lexical. A leitura de reconhecimento possibilitou uma familiarização geral com a narrativa, enquanto a leitura seletiva direcionou a atenção para aspectos específicos, como termos incomuns, metáforas ou repetições, que pudessem evidenciar a presença de iconicidade lexical. Além disso, a utilização do programa *WordSmith Tools*, simplificou, de certa forma, o processo de coleta e organização dos dados e permitiu uma análise eficiente e sistemática dos itens lexicais e fragmentos identificados. A combinação dessas estratégias metodológicas proporcionou uma abordagem robusta e criteriosa na coleta dos dados cuja análise será, posteriormente, apresentada, enriquecendo a pesquisa com uma seleção precisa e representativa de elementos textuais relevantes.

A leitura crítica/reflexiva e interpretativa proposta por Andrade (1999) se mostrou essencial para a compreensão da constituição do enredo, personagens, tempo, espaço e narrador do romance *A casca da serpente*. Por meio dessa metodologia, foi possível realizar uma análise profunda e contextualizada dos elementos narrativos presentes na obra, identificar nuances e sutilezas que contribuíram para a construção do significado global da narrativa. Além disso, a aplicação das categorias de análise da TIV — ícone, índice e símbolo — permitiu uma investigação mais detalhada da linguagem utilizada pelo autor, revelando como os elementos textuais funcionam como representações icônicas; indiciais ou simbólicas que evocam e comunicam significados diversos. Essa abordagem enriqueceu a compreensão da relação entre texto e contexto, evidenciando como as escolhas linguísticas contribuem para a construção da atmosfera histórica e ficcional do romance, além de proporcionar reflexões sobre a construção de personagens, a ambientação temporal e espacial, bem como a perspectiva narrativa adotada pelo

autor. Assim, a combinação da leitura crítica/reflexiva e interpretativa de Andrade com as categorias de análise da TIV ofereceram um arcabouço teórico-metodológico sólido, para a análise da constituição textual e semiótico-semântica do romance.

Esta pesquisa fundamentou-se na hipótese de que o romance de extração histórica é construído, principalmente, por meio da iconicidade lexical. Essa hipótese pressupõe que a seleção e o arranjo específico de palavras e expressões dentro do texto em foco desempenham um papel crucial na evocação e na representação de eventos históricos. A iconicidade lexical sugere que as escolhas linguísticas feitas pelo autor não são apenas veículos de comunicação de informações, mas também elementos que carregam significados culturais, históricos e simbólicos. Assim, a análise da iconicidade lexical busca identificar como os elementos textuais são utilizados de forma a evocar imagens, conceitos e emoções relacionados ao contexto histórico retratado na obra. Essa hipótese orientou a investigação sobre como a linguagem contribui para a construção da experiência literária em diálogo com a história, destacando a importância da análise detalhada dos aspectos lexicais para a compreensão da relação entre história e ficção na literatura.

O objetivo desta dissertação de mestrado é realizar uma análise minuciosa da constituição do romance de extração histórica *A casca da serpente*, com foco, especificamente, nas escolhas lexicais realizadas pelo autor. Para atingir esse objetivo, serão investigados diversos elementos narrativos, tais como enredo, personagens, tempo, espaço e narrador, a fim de se compreender como a linguagem é empregada para construir a atmosfera histórica e ficcional da obra.

O texto está organizado em quatro capítulos. O primeiro capítulo, intitulado “Contribuições da Teoria da Iconicidade Verbal para a interpretação de uma narrativa de extração histórica”, apresenta um dos fundamentos teóricos desta pesquisa. Inicialmente, discutem-se os princípios básicos da Teoria da Iconicidade Verbal. Em seguida, discorre-se sobre a iconicidade lexical, isotópica e diagramática. Por fim, explora-se a distinção entre alta e baixa iconicidade, bem como a função dos signos orientadores e desorientadores.

O segundo capítulo, denominado “A constituição do romance de extração histórica”, apresenta outro fundamento teórico desta pesquisa. Inicialmente, recorre-se à teoria da narrativa, especialmente à teoria do romance, para discutir a definição de romance de extração histórica. Em seguida, analisa-se a constituição desse tipo



de romance, considerando os elementos da narrativa: tempo, espaço, personagens, enredo e narrador.

O terceiro capítulo, intitulado “Caminhos metodológicos”, delinea os procedimentos metodológicos adotados na pesquisa. Primeiro, discute-se o tipo de pesquisa. Em seguida, apresenta-se o cópulus da pesquisa e os procedimentos de coleta de dados. Por fim, abordam-se os métodos de análise de dados.

No quarto capítulo, realiza-se a análise de dados de modo a delinear a constituição do romance de extração histórica *A casca da serpente*. Primeiramente, apresenta-se uma explanação sobre o enredo do romance. Em seguida, analisa-se a constituição das personagens, como também do tempo e do espaço da narrativa, pela iconicidade verbal. Por último, reflete-se sobre a constituição do narrador pela iconicidade verbal.

## **1 CONTRIBUIÇÕES DA TEORIA DA ICONICIDADE VERBAL PARA A INTERPRETAÇÃO DE UMA NARRATIVA DE EXTRAÇÃO HISTÓRICA**

Este capítulo apresenta os fundamentos da Teoria da Iconicidade Verbal e suas contribuições para a análise de narrativas de extração histórica. Primeiramente, explora-se o conceito da TIV, destacando a iconicidade lexical, isotópica e diagramática. Em seguida, discute-se a diferença entre alta e baixa iconicidade. Posteriormente, são analisados os signos orientadores e desorientadores. Finalmente, o capítulo demonstra como a TIV pode ser aplicada na interpretação dos signos em uma narrativa de extração histórica.

### **1.1 A Teoria da Iconicidade Verbal**

A Teoria da Iconicidade Verbal (TIV) foi desenvolvida pela professora Darcília Simões, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), e teve início em sua tese de doutoramento intitulada “O livro-sem-legenda e a redação”, defendida, em 1994, no Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Simões propôs a TIV com o objetivo de se criar uma base teórica que considerasse o signo em sua materialidade — sonora ou visual— voltada inicialmente para a criação de uma metodologia, para o ensino da língua escrita, a partir de uma perspectiva imagética e diagramática, com apoio em livros de imagens. Posteriormente, a teoria evoluiu, para aprimorar os processos de leitura e produção textual por meio da iconicidade. Na presente dissertação, analisa-se, especialmente a iconicidade lexical, ou seja, a que é gerada pela estrutura léxica do texto (Simões, 2019).

A TIV permite uma investigação detalhada da estrutura sígnica de um texto, procura entender o sentido construído na trama textual, algo viabilizado pela interação entre o texto e o intérprete. Esse estudo teórico se baseia na relação entre o signo (ícone, índice e símbolo) e o objeto, com o objetivo de subsidiar o entendimento da semiose textual e das consequências semânticas resultantes da interação entre sujeito e texto, influenciadas pelo contexto de produção (Simões, 2009, p. 60). Simões afirma, assim, que os significados de um texto são construídos no tecido social.

Na TIV, a autora defende que, devido ao seu caráter icônico, as unidades léxicas fazem emergir na mente do intérprete valores de natureza semiótica e semântica — o que revela que essa teoria estuda as significações concretizadas em um sistema linguístico em uso, explorando o processo de produção de sentido, a partir da análise das funções-valores que os signos escolhidos pelo autor do texto adquirem na trama textual (Simões, 2019, p. 77). Há, portanto, uma relação estreita entre o léxico utilizado na construção textual e os processos de semiose gerados pelo texto, conforme pode ser observado a seguir:

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 icônicos 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, 2019, p. 77)

A compreensão textual, para a TIV, diz respeito a “uma negociação entre imagens mentais construídas por um enunciador e reconstruídas por um coenunciador” (Simões, 2019, p. 91). Por meio do código linguístico, o processo de argumentação reflete mundos particulares dos interlocutores envolvidos no processo de interação. Empreende-se daí a plasticidade textual que é referência de iconicidade e que pode levar o intérprete à compreensão da mensagem inscrita na trama textual, tanto no nível abstrato como também no nível concreto. O nível concreto se refere à iconicidade diagramática que é construída no eixo paradigmático e sintagmático, enquanto o abstrato concerne à modalidade imagética e metafórica que o identifica em sua abstração pelo fato de a percepção do plano icônico-indicial da imagem e do icônico-simbólico da metáfora consistirem em operações subjetivas. Sendo assim, diante dos apontamentos, a TIV edifica-se através 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 à 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;
7. As imagens textuais ativam imagens mentais (espaços cognitivos) que deflagram raciocínios. (Simões, 2019, p. 84-85)

Avançando a discussão, Simões (2019) ressalta que, além do plano da estrutura gramatical, a iconicidade verbal permite analisar a trama textual a partir da seleção vocabular praticada pelo autor que, iconicamente, faz emergir as matrizes interpretativas do texto. Isso porque a autora reconhece

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. [Entende] 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)

Este excerto esclarece sobre o uso da TIV como suporte teórico que permitiu averiguar, no romance-cópus, como as escolhas lexicais realizadas por José J. Veiga arquitetaram as produções que demarcam a presença da história por meio de signos icônicos.

Simões (2019, p. 94) apresenta os níveis de iconicidade que auxiliam na aplicação da TIV: (1) diagramático — corresponde ao plano visual ou sonoro e à sua organização em sintagmas; (2) lexical — converge à eleição, recorrência e co-ocorrência lexical que é responsável pela ativação de imagens mentais; (3) isotópico — fixa os blocos semânticos construídos pelas escolhas lexicais que indicam o itinerário de leitura para o texto; (4) alta ou baixa iconicidade — acontecem quando os recursos usados no texto em conexão com o enunciador favorecem a ação do intérprete, o que possibilita atingir seus objetivos comunicativos (que podem, segundo Simões, instruir o leitor ou enganá-lo); nesse caso temos a *alta iconicidade*; caso contrário, a *baixa iconicidade*. (5) escolha de signos orientadores e desorientadores — delinea a presença de signos que podem, ou não, conduzir o intérprete pela superfície textual.

Sabe-se que a relação peirceana com os próprios elementos da tríade dos signos podem ser percebidas em três categorias fenomenológicas: o signo em si mesmo ou primeiridade; o signo em sua relação com seus objetos ou secundidade;

e o signo em relação com seus interpretantes ou terceiridade. O presente estudo demonstrará um quadro com a tríade peirceana com intuito de se compreender a sistematização da composição que faz parte do córpous.

A Semiótica de Peirce divide e classifica os signos em tricotomias. As mais conhecidas são as três já referidas. Para o momento, interessa a segunda tricotomia, que trata da relação do signo com seu objeto e que consiste no fato de o signo ter algum caráter em si mesmo ou manter alguma relação existencial com esse objeto em sua relação com um interpretante (cf. Peirce, 2003, p. 51). Segundo essa tricotomia, um signo pode ser denominado ícone, índice ou símbolo.

O ícone é um signo que se refere ao objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, é a representação cabal do objeto, este existindo ou não. Como representação do mar tem-se, por exemplo, o ícone das cores azul ou verde; essas cores estão no imaginário das pessoas, conhecendo ou não o mar, podendo mudar de cor pela incidência de luz sobre o oceano. Um outro exemplo é a imagem hipotética de metade mulher e metade peixe a que denominamos sereia; tal imagem é o ícone de um ser fictício.

O índice é um tipo de signo que se refere ao objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por ele, seja por contiguidade, por causalidade etc. Por exemplo, a expressão “onde há fumaça há fogo” traduz a relação indicial (causal) entre fumaça e fogo.

O símbolo é um signo que tem sua configuração referente a um objeto em virtude de uma lei, de uma convenção, a qual comporta uma associação de ideias, no intuito de fazer com que o símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto. Ilustrando: as palavras são signos simbólicos, pois há uma convenção linguística que os determina. Não é dado ao falante o direito de substituí-los, conforme a arbitrariedade do signo ensinada por Saussure. É arbitrário no que se refere à sequência de fonemas que constitui o vocábulo, porém, uma vez criado, não poderá mais ser substituído. Um exemplo prático de símbolo é a balança da justiça, que não pode ser substituída por um carro (cf. Saussure, 1974, p. 81-82).

Veja-se a explicação de Peirce:

Há três classes de signos. Em primeiro lugar, há semelhanças ou ícones; que servem para transmitir ideias das coisas que representam simplesmente imitando-as. Em segundo lugar, há indicações ou índices; que mostram algo sobre as coisas por estar fisicamente conectados com elas. [...] Em terceiro lugar, há símbolos, ou signos gerais, que foram

associados com seu significado pelo uso. Tais são a maior parte das palavras, e as frases, e o discurso, e os livros, e as bibliotecas. (Peirce [1894] *apud* Uxía Rivas, 1999)

Desses tipos sígnicos, o que mais interessa a esta pesquisa é o ícone, daí o nome Teoria da Iconicidade Verbal (Simões, 2009, 2019). Abaixo, a definição de iconicidade:

Trata-se de uma propriedade semiótica fundada na plasticidade — propriedade da matéria de adquirir formas sensíveis por efeito de uma força exterior (Simões, 2017, p. 49). Tal atributo pode ser estendido ao plano abstrato, uma vez que a capacidade cognitiva humana confere à faculdade da imaginação a condição de uma fábrica de imagens de entes e seres reais ou fictícios. Nessa linha de raciocínio, torna-se possível aplicar a iconicidade em níveis concretos e abstratos. No nível concreto, verifica-se a iconicidade diagramática — sintagmática e paradigmática; no nível abstrato, observam-se as modalidades imagética e metafórica. (Simões, 2019, p. 91-92).

Dessa forma, a iconicidade pode ser identificada nas produções de textos verbais, não verbais ou híbridos. Os verbais são identificados nas palavras e expressões-chaves, a partir das quais se apresenta a unidade isotópica do texto, que são recortes temáticos de que trata o texto. Nos textos não verbais ou híbridos, a iconicidade pode ser apontada tanto em palavras e expressões como em formas, cores, posições, relações etc.

### *1.1.1 Iconicidade lexical*

Ao iniciar a abordagem teórica que corresponde às propostas desta pesquisa, é preciso falar do léxico. Conforme a afirmação de Cabré (1998, p. 29), “Um dos componentes básicos de uma língua é o léxico, o qual consiste em palavras de uma língua e as regras que controlam a criatividade do falante. As palavras são unidades de referências da realidade e nos conectam ao mundo real”.

Para a estudiosa o léxico se localiza na estrutura de uma língua, sendo elemento formador da palavra no campo linguístico. Compõe-se de regras que controlam a dinâmica criativa do falante, sendo que as palavras são partículas que formam os corpos condutores de referências da realidade e fazem a interligação com o mundo real.

Biderman (2001) ressalta que o léxico se origina da relação entre o indivíduo e a sociedade, dois polos que estruturam o universo semântico. Corroborando essa afirmação, Vilela (1995, p. 13) assim refere:

O léxico é, numa perspectiva cognitivo-representativa, a codificação da realidade extralinguística interiorizada no saber de uma dada comunidade linguística. Ou, numa perspectiva comunicativa, é o conjunto das palavras por meio das quais os membros de uma comunidade linguística comunicam entre si.

Nesse sentido, aponta Barbosa (1981, p. 77) que o léxico “é o reflexo do universo das coisas, das modalidades do pensamento, do movimento do mundo e da sociedade”, que podem ser enriquecidos por novos vocábulos, ou novas significações (Biderman, 2001).

Seguindo os passos de Gilbert (1975), pode-se afirmar que o léxico é o testemunho da realidade — em que se aborda a história de uma civilização, a qual reflete seus anseios e valores —, apresentando-se como portador de expressão e interação social. Desse modo, todo e qualquer ser humano partilha de um conhecimento linguístico e deposita, no seu léxico mental, uma somatória de palavras. O domínio desses registros vocabulares é o elo de sua linguagem com o universo cultural circundante.

As palavras de Gilbert permitem afirmar que o léxico é um sistema aberto, que a Lexicologia pode auxiliar na descrição de seus vários contornos e matizes, procurando retratá-los dentro de um sistema individual e coletivo. Como se vê, essa ciência proporciona o estudo da palavra, a categorização lexical e uma análise interna da estrutura intrínseca do léxico nas relações e inter-relações.

Nesse sentido, a Lexicologia propicia o estudo do léxico de forma completa e integrada — a Fonologia, a Morfologia, a Sintaxe, a Semântica e a Pragmática. Nesta pesquisa, porém, atenta-se mais especificamente para as relações semânticas do léxico que compõem os eventos da verossimilhança e como os elementos verossímeis ilustram a dimensão histórica das personagens do romance *A casca da serpente*, de José J. Veiga.

Ao considerar a dimensão significativa do léxico, pode-se verificar que as unidades lexicais de uma obra literária retratam como o autor apreende e nomeia a realidade representada por meio de signos linguísticos — as palavras.

Nos textos em geral e nos textos literários, em especial, há palavras cujos componentes imagéticos constituem o mapa que orienta a leitura. Assim, os apontamentos de Simões (2009, 2019) servirão para proceder à associação dos estudos lexicológicos à Teoria da Iconicidade Verbal, em busca da compreensão da obra de José J. Veiga.

Com intuito de fazer tal associação, levam-se em conta os sistemas de signos e significação. A obra, ao ser elaborada por meio de um sistema de signos, denota que o sistema de significação é criado antes, durante e depois de sua produção, porque é notável o uso desse sistema pelo escritor, baseado em um modelo preexistente. A obra recria, portanto, o sistema, segundo suas necessidades. Assim, ela se submete ao leitor, que a recriará mediante um diálogo com a sua experiência; o texto é todo construído a partir do conhecimento semiótico que o leitor traz de sua comunidade discursiva (Simões, 2009).

Com base nas palavras de Simões (2009, p. 59), nota-se que é indispensável apreciar o léxico que opera na arquitetura textual. “A malha semiótica é construída na trama textual; a significação dos itens lexicais é construída no texto. Logo, o dicionário deve ser apenas ponto de partida para a busca dos sentidos possíveis das palavras e expressões”. A iconicidade lexical conecta suas bases e estruturas ao potencial sígnico com a dinâmica dos itens lexicais, arquitetada pelas escolhas lexicais realizadas pelo enunciador para a produção de seu texto. Dessa forma, pode-se dizer que o projeto comunicativo construído, 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, 2019, p. 100). Destarte, a habilidade do enunciador em realizar escolhas lexicais adequadas garantirá a produção de um texto altamente icônico, como explica o trecho a seguir:

Essa habilidade demanda domínio razoável da língua-objeto, assim como largo repertório. O domínio da língua é o esqueleto sistêmico para a 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, 2019, p.100)

Os itens lexicais servem como molas propulsoras, na construção escrita, pelo domínio da língua, no âmbito da produção textual, quando a expressão das ideias do



texto se faz na forma icônica. E o pensamento transita no contexto mais icônico dependendo dos domínios linguísticos ativados pelo enunciador. Da mesma forma, a comunicação será mais proficiente quanto mais proficiente for a prática linguística dos interlocutores.

Conforme nos ensina Simões (2004b), a dinâmica organizacional das escolhas lexicais nos eixos paradigmático e sintagmático faz surgir pistas icônicas e indiciais, “em cuja combinação formar-se-ão as imagens semântico-pragmáticas que subsidiarão a leitura e a compreensão” textual (Simões, 2009, p. 87). Segundo essa assertiva, a análise do plano lexical, edificada pelas tessituras morfossintáticas, direciona à compreensão de que a imagem mental construída pela palavra/signo — mediante o processo de representação — faz desenvolver a mensagem inscrita na arquitetura textual (Haensch *et al.*, 1982). Cabe apontar, 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). É notável, na fala de Antônio Conselheiro, o icônico na forma de expressar preocupações junto a seus seguidores e a representação desta fala para a realidade dos acontecimentos relatados na obra *A casca da serpente*:

Antes de retomarem o caminho, o Conselheiro pediu atenção do bando e explicou que enquanto se aliviava esteve também meditando, e nesse meditar recebeu uma inspiração alvissareira, talvez mesmo salvadora. Era para eles se instalarem por algum tempo no alto da serra. (Veiga, 2003, p. 17)

Esse trecho tem uma representação icônica do trágico e cômico, no contexto apresentado, estrategicamente, por Antônio Conselheiro aos componentes do bando, seus seguidores. Aí se apresenta uma situação de fuga, o que demonstra ser trágico, pela não capacidade de enfrentamento, e cômico, pelo alívio e meditação, em uma saída salvadora ao mesmo tempo.

### 1.1.2 Iconicidade isotópica

De acordo com os estudos de Simões, a iconicidade isotópica se desenvolve por meio da iconicidade diagramática e da iconicidade lexical. Por intermédio dos signos-chave, ela identifica os recortes temáticos que indicam a construção de sentido do texto. Nesta pesquisa, a iconicidade isotópica torna-se essencial para a

análise, pois ela permitirá verificar como as escolhas lexicais e as combinações incongruentes formalizam a manifestação, de modo essencial, do insólito no romance *A casca da serpente*, de José J. Veiga.

Avançando nesse contexto, as palavras de Simões (2019) 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. (Simões, 2019, p. 111-112)

Esse fragmento evidencia que a iconicidade isotópica é uma construção de palavras e expressões que estrutura bases de sustentação a esse ou àquele tema. Sendo assim, perseguem-se questões que despontam, ao indicar as isotopias textuais, como uma construção sustentada pela iconicidade lexical:

a) A seleção lexical é essencial para elaborar e demarcar recorte temático do texto-cópus?

b) A identificação dos itens léxicos (palavras ou expressões) caracteriza a constituição de campos semânticos que possam ratificar a opção temática proposta?

Normalmente, evidencia-se, no texto, a seleção lexical que permite ao intérprete (leitor) identificar os recortes temáticos do texto em análise. Assim, se os campos semânticos se mostram na superfície da tessitura textual, argumenta-se

[...] se as isotopias se mostram na superfície do texto, isto é, são perceptíveis ao leitor a partir da captação da posição discursiva manifestada na seleção lexical, no modelo gramatical, no gênero ou no tipo textual, na diagramação (ou projeto visual do texto) etc. (Simões, 2019, p. 118)

As isotopias, manifestadas nos estudos de Simões, fazem parte integral do texto, são evidentes na superfície do texto, perceptíveis na decodificação do leitor, na captação da posição discursiva presente na seleção lexical, no modelo gramatical, no gênero ou no tipo textual, na diagramação (ou projeto visual do texto) etc. — o que favorece a classificação em baixa ou alta iconicidade, pelas inferências, ilações, deduções. Outrossim, quando há a predominância de opacidade máxima na organização textual, é possível verificar a baixa iconicidade.

### 1.1.3 Iconicidade diagramática

A iconicidade diagramática, de acordo com Simões, é desenhada no texto a partir do plano visual (na escrita), sonoro (na fala) e da organização dos sintagmas. Ela elabora imagens acopladas ao projeto de raciocínio pensado pelo autor do texto.

A produção imagética se desenrola conforme o projeto de raciocínio. 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, 2019, p. 96)

Esses parâmetros da cognição, apoiados 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, 2019, p. 96). Já no texto escrito, a iconicidade diagramática evidencia-se a partir do plano “gráfico ou do design textual” que consiste na distribuição dos signos na folha de papel ou na tela (no caso de produção por meio digital) e que opera nos eixos de seleção e combinação dos signos, conforme propusera Saussure no *Curso de linguística geral* (1974). (ver Simões, 2019, p. 96).

Nesse cenário, a iconicidade diagramática verbal configura-se primordialmente com base nas prioridades lexicais que o autor realiza, para elaborar seu texto. A escolha adequada dos itens léxicos (palavras e expressões) pode configurar 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; na 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. são materiais integrantes, constitutivos da plasticidade material, objetiva, do texto. (Simões, 2019, p. 97).

A diagramação textual arquitetada na estruturação do texto em parágrafos e a sua organização na página indicando o itinerário de leitura são pontos de apoio às

afirmações feitas no estudo da brilhante pesquisadora. Além disso, a seleção e a concordância dos itens léxicos no eixo paradigmático e sintagmático se relacionam com a iconicidade lexical.

Em sua configuração, a iconicidade diagramática se divide em dois tipos principais: a sintagmática e a paradigmática.

A iconicidade diagramática sintagmática se desenvolve na linearidade da língua e refere-se, principalmente, às relações temporais, espaciais e conceituais. O diagrama temporal é bem representado pelas narrativas clássicas, em que as ações se sucedem consecutivamente. Quanto ao diagrama espacial, a descrição de um caminho é um exemplo simples e objetivo, pois a ordem dos enunciados que representam os locais de referência deve corresponder à ordem em que esses mesmos lugares estão relacionados com o ponto de partida. Em relação ao diagrama conceitual, pode-se ilustrar com a apresentação primeira da causa em relação ao efeito, ou com a apresentação prévia do que é importante em relação ao que é secundário, conforme indica Halliday em sua Gramática Sistêmico-Funcional. (Simões, 2019, p. 98)

Segundo Simões, a iconicidade diagramática sintagmática está incorporada na dinâmica e na fluidez da língua, principalmente em suas relações cronotópicas e conceituais, em uma sequência linear de acontecimentos e processos narrativos, em um diagrama com apresentação prévia do que é importante e do que é secundário, da causa em relação ao efeito.

A iconicidade diagramática paradigmática pode ser endofórica ou exofórica. Será endofórica quando a estrutura paradigmática se referir a todas as outras estruturas da mesma língua, pertencentes, portanto, ao mesmo paradigma. A função diagramática paradigmática será exofórica quando refletir estruturas cognitivas. Por exemplo, a marcação de formas de plural com s é uma forma icônica de indicar a oposição de número; no entanto, é exofórica porque é um recurso que atende a uma necessidade cognitiva de identificação e não exatamente à estrutura da língua. (Simões, 2019, p. 98)

Portanto, entende-se que a iconicidade diagramática paradigmática endofórica representa todas as estruturas cognitivas da mesma língua, sendo parte do mesmo paradigma. A exofórica não atua como representante da língua, porém responde como um recurso que atende à necessidade cognitiva de identificação da coesão lexical.

#### 1.1.4 Alta e baixa iconicidade em narrativa

Uma das pretensões desta dissertação foi analisar as imagens construídas em um romance de extração histórica, cujo contexto histórico permeia a própria existência da narrativa; não há como negar a importância do potencial icônico dos signos que indicam o itinerário de leitura do texto. Segundo Simões (2019), a iconicidade se revela na arquitetura textual a partir das escolhas lexicais que o enunciador faz para cumprir o projeto comunicativo, e a seleção dos itens léxicos feita pelo enunciador estabelece 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, 2019, p. 119)

Simões ressalta ainda que o bom ou mau uso da língua e a dimensão do repertório utilizado pelo enunciador na elaboração do projeto comunicativo determinarão o grau de 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, 2007, p. 43-44).

É importante esclarecer que a linguagem de alguns textos é marcada pela objetividade e a de outros pela subjetividade; entretanto, não é isso que determinará a alta ou a 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, eles oferecem pistas eficientes e suficientes que indicam o itinerário de leitura a partir de um jogo inteligente com alta iconicidade (Simões; Assis, 2012).

Quanto à baixa iconicidade, esta será observada em textos truncados, mal escritos que não conseguem transmitir uma mensagem coerente e coesa.

Nessa perspectiva, os signos icônicos no romance *A casca da serpente* tornam-se polissêmicos e pluridimensionais, porque José J. Veiga os construiu a partir de uma dinâmica robusta com a alta iconicidade que é apreendida sem esforço por parte do leitor (intérprete); torna-se possível identificar no texto as características da alta iconicidade no romance de extração histórica, por meio das escolhas lexicais que o enunciador fez para cumprir o projeto comunicativo.

### 1.1.5 Signos orientadores e desorientadores

A superfície textual pode trazer os signos orientadores e desorientadores do leitor 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 composição do projeto comunicativo subjacente ao texto.

Para Simões (2004b),

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. (Simões, 2004b, p. 137)

Diante das 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. 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 intermédio da trilha léxica.

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

## 2 A CONSTITUIÇÃO DO ROMANCE DE EXTRAÇÃO HISTÓRICA

Neste capítulo, o propósito é discutir o aporte teórico sobre a constituição do romance-cópus desta dissertação, o qual tem como pano de fundo uma narrativa de extração histórica. Em um primeiro momento, apresenta-se a discussão sobre o que é o romance e como ele pode ser classificado. Em seguida, discute-se o tempo no romance. O próximo passo é a apresentação do espaço. Logo depois, discorre-se sobre as personagens e o enredo. Por fim, a reflexão recai sobre o narrador.

### 2.1 O romance

A palavra *romance* surgiu na Idade Média e não denotava um conteúdo específico, mas uma escolha linguística da língua romana, também conhecida como latim vulgar (*sermovulgaris*). Enquanto o latim erudito era considerado a “língua de poder” e predominava entre os romanos, sendo amplamente utilizado no Império Romano pelos militares e nos tribunais do Ocidente, o latim vulgar era a língua falada pelo povo comum, especialmente pelos colonizados.

Segundo Raphael (2004), a palavra *romance* origina-se da expressão latina *romanice scribere*, que significa “escrever em idioma romance”. Essa expressão vem da palavra *romanicus* que, por sua vez, significa “ao estilo de Roma”, de *romanus*, ou seja, romano que se refere a Roma.

O termo *romance*, conforme descrito por Dunod (*apud* Stalloni, 2003), inicialmente refere-se a uma forma de expressão, uma maneira de falar encontrada nas línguas românicas, antes de se tornar um gênero literário. Devido à sua associação com uma linguagem considerada menos prestigiada, o romance sofreu os efeitos de uma longa história de desvalorização.

Em dicionários de Língua Portuguesa, observa-se que a palavra *romance* é comumente definida como um texto literário constituído a partir de uma narrativa em prosa de fatos fictícios, seja de forma integral seja parcial. Essas narrativas envolvem personagens e ocorrem em um tempo e espaço específicos. Vejamos:

1. *LING.* românico, acepção 2. *LIT.* Diz-se de ou composição poética dos trovadores provençais, com temas sobre as façanhas ou os amores de algum herói de cavalaria. [Do lat. tard. *romanice* (adv.) < lat. *Romanicus*, 'de Roma'.] Substantivo masculino. 1. Cada uma das variedades surgidas da evolução do latim vulgar falado pelas populações que ocupavam as

diversas regiões da România (3), e que se constituiu na fase preliminar de uma língua românica (q.v.). [Sin. *desus.*: *romança*.] **2.** Língua romântica, por oposição ao latim; romântico. **3.** Conto medieval, de ordinário em verso, no qual se narram aventuras ou amores de um herói de cavalaria. (Michaelis, 2008, p. XXX)

**1.** *LIT.* narrativa em prosa, mais longa que a novela, que versa sobre personagens imaginários dados como reais, descrevendo sua psicologia, suas aventuras, seu destino, cf. fábula e conto. **2.** *p. ext.* descrição marcada pelo exagero ou pela fantasia. **3.** (B) comum em caso amoroso; namoro. GRAM/USO dim. irreg.: *romancete* [ETIM: lat. tar. *Romanice* ('falar[em] romântico')] r. de cavalaria loc. subst. *LIT.* o que narra aventuras dos cavaleiros andantes. r. de costumes loc. subst. *LIT.* aquele em que se registram as paixões, o comportamento etc. de uma época, região ou classe social. r. histórico loc. subst. *LIT.* aquele em que figuram personagens e cenas extraídos da história. (Houaiss, 2011, p. XXXX)

**1.** *REG.* (N.E.), *LIT.* Narrativa do romanceiro popular, geralmente de tema amoroso. **2.** Conto poético e narrativo, em versos octossílabos. **3.** Enredo exagerado e fantasioso. **4.** Relacionamento amoroso. **5.** Sequências de fatos reais complicados, que passam a sensação de serem falsos. (Aurélio, 1999, p. XXX)

**1.** *LIT.* Gênero literário em prosa, mais extenso que o conto e a novela, no qual se contam histórias fictícias ou inspiradas na vida real e centradas em um enredo, na análise das personagens ou no exame de situações: "... passava os seus dias lendo romances..." (EÇA de Queirós, *O crime do padre Amaro*) [Col.: romançaria, romançada.] **2.** *P. ext.* Descrição fantasiosa ou exagerada de um acontecimento: Conte-me o que houve, mas sem fazer romance. **3.** *Bras.* Caso de amor; *NAMORO*: Iniciaram um romance assim que se conheceram. **4.** *Bras.* N.E. Liter. Folheto em verso da literatura de cordel. **5.** *Gloss.* Língua romântica; *ROMÂNICO* [F.: Do lat. tardio *romanice* (adv.). Fazer *Bras.* Irôn. Exagerar numa história, ao relatar situações ou problemas etc. histórico Liter. Aquele cujos personagens, ambientes e temas se referem a uma época histórica. (Aulete, 2011, p. 1216)

Narração de aventuras imaginárias ou reais, combinadas de modo que interessa os leitores; enredo de coisas falsas ou inacreditáveis; fantasia; novela; histórias fabulosas; histórias amorosas. (filol.) as línguas românicas ou neolatinas; tradução em vulgar; o idioma provençal; conto medieval que narra em versos às proezas de um herói de cavalaria. (Do lat. *romanice*). (Silveira Bueno, 1986, p. 1005)

Pela análise dessas definições apresentadas, nos dicionários, torna-se evidente que o romance pode ser considerado como uma produção com marcantes características culturais romanas, e vestígios literários e linguísticos provenientes da Antiguidade. Além disso, observa-se que ele emerge ao final de uma era, evidenciando a experiência burguesa e a desconexão do indivíduo com a comunidade, enquanto busca sentido para sua existência. Em contraste, a epopeia, que se baseia no mito, não reconhece o tempo como história, negligenciando seu papel como agente de mudanças sociais e fundamento da humanidade.



De acordo com Stalloni (2003, p. 110), no seu surgimento, o romance não apresenta uma identidade clara como forma literária. Os relatos escritos em línguas românicas, geralmente eram em verso, como os poemas hagiográficos (como a vida de Santo Aléxis), as epopeias em versos octossilábicos medievais (La Chanson) (como “A Canção de Rolando”), ou os primeiros relatos de estilo *romanesco* baseados no modelo do romance de *Brut, Enéas ou o romance de Troia*. A prosa, apesar de marcar uma ruptura com a oralidade, não altera a essência do gênero, mas gradualmente introduz uma nova retórica que influenciará o romance moderno, caracterizada pelo enfoque na vida cotidiana, preocupação com a verossimilhança, primazia do indivíduo sobre o coletivo, narrativa rápida e amor pela amplificação.

O reconhecimento do romance como gênero é tardio, uma vez que só em 1670 Huet busca defini-lo:

O que se chama propriamente de romances são histórias fingidas de aventuras amorosas, escritas em prosa, com arte, para o prazer e a instrução dos leitores. Digo histórias fingidas a fim de distingui-las das histórias verdadeiras; acrescento aventuras amorosas porque o amor deve ser o principal assunto. É preciso que elas sejam escritas em prosa, para que estejam em conformidade com o uso deste século; é preciso que sejam escritas com arte e sob certas regras, pois de outra forma não passariam de um amontoado confuso, sem ordem, nem beleza. (Larousse *apud* Stalloni, 2003, p. 110).

Essa definição oferece uma visão da formação do gênero *romance* em termos de sua aceitação, destacando as características de produção que refletem os usos e gostos próprios de uma época em que a literatura romanesca começa a ganhar destaque. De acordo com Larousse (*apud* Stalloni, 2003), o romance busca espaço por meio de definições de fatos ligados ao cotidiano e à vida real, focalizando temas que abrangem a realidade, a história, o amor e a moral, e assumindo o papel tanto de entreter quanto de educar. Isso ajuda a desmitificar o caráter pejorativo que muitas vezes era associado à composição romanesca.

Garnier (*apud* Stalloni, 2003) afirma que, mais tarde, Diderot, fazendo um elogio a Richardson (1761), reflete sobre a desvalorização da produção romanesca no século XVIII. Veja-se:

Por romance, compreendeu-se até os dias de hoje um tecido de acontecimentos quiméricos e frívolos, cuja leitura era perigosa para o gosto e para os costumes. Eu desejaria muito que se encontrasse outro nome para as obras de Richardson, que elevam o espírito, que tocam a alma, que

respiram por toda parte o amor ao bem e que também são chamadas de romances. (Garnier, *apud* Stalloni, 2003, p. 29)

De acordo com Stalloni (2003), Diderot (1761) retoma o tema e procura fundamentar a importância do romance que reflete o espírito do século XVIII, evidenciando a aspiração de livrá-lo das acusações de futilidade e perigo. Nesse sentido, mesmo antes de ser plenamente reconhecido, o romance já estava em busca de legitimação, como se estivesse procurando resgatar uma identidade perdida.

Enquanto Huet não faz julgamento de valor sobre o romance, mas reproduz os conceitos de sua época, que o via como um gênero desprezível, Boileau (1674) não reconhece a existência do romance como um gênero literário, o que demonstra certo desinteresse por sua configuração e alcance, especialmente em relação aos eventos contemporâneos e à evolução da sociedade (Stalloni, 2003). Posteriormente, teóricos o descrevem como uma forma narrativa “realista”, uma “epopeia decaída” e uma estrutura flexível que abarca uma ampla gama de situações humanas, fatos sociais e formas de pensamento (Zéraffa *apud* Stalloni, 2003, p. 12-14).

Nesse sentido, o romance surge como resposta à necessidade do ser humano de assimilar novos conceitos culturais e de interagir com outros membros da sociedade. Para Watt (2010), seu surgimento decorre da necessidade de uma forma literária em que o homem moderno pudesse capturar a individualidade humana. Esse autor destaca que uma das características distintivas do romance é seu *realismo formal*, que não se refere ao movimento estético realista, mas à representação realista da vida como ela é:

Evidentemente tal posição se assemelha muito à dos realistas franceses, os quais diziam que, se seus romances tendiam a diferenciar-se dos quadros lisonjeiros da humanidade mostrados por muitos códigos éticos, sociais e literários estabelecidos, era apenas porque constituíam o produto de uma análise da vida mais desapaixonada e científica do que se tentara antes. Não há evidências de que esse ideal de objetividade científica seja desejável e com certeza não se pode concretizá-lo: no entanto é muito significativo que, no primeiro esforço sistemático para definir os objetivos e métodos desse novo gênero, os realistas franceses tivessem atentado para uma questão que o romance coloca de modo mais agudo que qualquer outra forma literária — o problema da correspondência entre a obra e a realidade que ela imita. (Watt, 2010, p. 13)

Esse gênero se consolida no final do século XVIII, influenciado pela filosofia inovadora de Descartes e Locke, em um período de mudanças significativas na sociedade, como o crescimento do capitalismo, a ascensão da classe média e a secularização da sociedade.

Watt (2010) observa que, inicialmente, o romance despertou o interesse das damas da elite inglesa. Enquanto as epopeias narravam histórias de homens com virtudes coletivas e problemas universais, bem como eram caracterizadas por uma estética narrativa perfeita, o romance se concentra em indivíduos com conflitos pessoais. Para Watt (2010), a exploração da experiência humana e a retratação das singularidades dos indivíduos são aspectos fundamentais do romance.

Para explorar as suas motivações, conflitos internos e relacionamentos interpessoais, os romances, frequentemente, focalizam o desenvolvimento psicológico e emocional das personagens ao longo da narrativa. As suas tramas podem ser intrincadas, com múltiplas linhas narrativas e reviravoltas dramáticas, mantendo o interesse dos leitores ao longo de toda a obra. Além disso, o romance aborda uma ampla gama de temas, que vão desde questões sociais e políticas até dilemas morais e a exploração de aspectos da condição humana.

Apesar de sua trajetória incerta, tardia e inacabada, a modernidade conferiu ao romance um lugar de destaque nas discussões sociais, abordando questões políticas, amorosas, culturais e religiosas. Nessa perspectiva,

o romance moderno, apesar das origens nobres que lhe reconhece o historiador, origens que às vezes reclamam o próprio romance, é, na verdade, um recém-chegado ao mundo das letras, um plebeu que deu certo e que, em meio aos gêneros secularmente estabelecidos e pouco a pouco por ele suplantados, aparece um pouco como um novo-rico ou mesmo um aventureiro. [...] Passando de gênero menor e criticado a uma forma dotada de poderes provavelmente sem precedentes, ele é agora praticamente o único a reinar na vida literária [...]. Com essa liberdade do conquistador cuja única lei é a expressão indefinida, o romance, que aboliu de uma vez por todas as antigas castas literárias — a dos gêneros clássicos —, apropria-se de todas as formas de expressão, explora em seu próprio proveito todos os procedimentos, sem sequer precisar justificar o emprego que deles faz. (Zéraffa *apud* Stalloni, 2003, p. 12-14)

Essa citação destaca a ascensão do romance de um *status* inferior para um *status* de prestígio em relação aos gêneros tradicionalmente estabelecidos. Uma ascensão tão vertiginosa que hoje, muitas vezes, ele é considerado o gênero com maior prestígio na produção literária contemporânea. Com uma habilidade quase

conquistadora, o romance se beneficia da liberdade de expressão indefinida. Ele transcende as antigas hierarquias literárias e as limitações dos gêneros clássicos, incorporando todas as formas de expressão e adotando uma variedade de procedimentos sem restrições. Essa abordagem evidencia uma produção com padrões inovadores, em que o ser humano é retratado em sua individualidade, diferentemente do que ocorre na epopeia.

Observa-se que o romance, nas produções modernas, é definido como uma narrativa longa, escrita em prosa, e engloba elementos que serão discutidos nas seções posteriores deste capítulo, como tempo, espaço, personagens, enredo e narrador. Apesar de ter sido influenciado por aspectos da Antiguidade e da cultura romana, esse gênero se originou e ganhou popularidade no século XVIII, substituindo as epopeias, que eram extensas narrativas compostas em verso. Evidencia-se, no entanto, que o gênero é recente, apresentando-se como um gênero literário dominante na atualidade.

Bakhtin (2010b) compara o romance com a epopeia e desconstrói a ideia de que aquele derivaria desta. Ele sugere que uma das origens possíveis do romance seria a abertura das fronteiras europeias a outros povos, culturas, costumes, crenças e línguas. Isso significaria uma transição de um “estado socialmente fechado, surdo e semipatriarcal” (Bakhtin, 2011, p. 404) para novas condições de relações internacionais e conexões interlinguísticas.

No texto “Epos e Romance”, Bakhtin (2010b, p. 397) afirma que, “condicionado pela singularidade do próprio objeto, o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado”. Segundo o autor, isso ocorre porque o romance não tem uma estrutura composicional rígida e definitiva, como a epopeia e a tragédia. Essa flexibilidade é uma característica fundamental do gênero, permitindo que ele se abra a inovações, moldado pelas experiências e contextos que o influenciam (Bakhtin, 2011).

Segundo Bakhtin (2010a), o romance, por possuir uma estrutura inacabada, pode ser identificado por seus diversos planos narrativos, incluindo enredos dinâmicos e a apresentação de personagens complexas e humanas. Esses elementos indicam um processo evolutivo que reflete a representação do mundo contemporâneo.

Os apontamentos referidos nos permitem compreender o romance como um dos gêneros literários mais maleáveis, dotado de “particularidades estruturais e

fundamentais” (Bakhtin, 2011, p. 403). De acordo com este estudo, alguns elementos característicos do romance incluem: (1) plurilinguismo; (2) orientação para o tempo presente; (3) apropriação de outros gêneros.

Bakhtin (2010b) destaca que foi por meio dessas características que o romance liderou o processo de desenvolvimento e renovação da literatura em termos linguísticos e estilísticos. Ao operar com o presente em contraposição ao passado histórico (da epopeia), o romance se torna uma nova representação literária. Ele “parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom” (Bakhtin, 2011, p. 399). Em outras palavras,

o romance admite introduzir na sua composição diferentes gêneros, tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, sainetes dramáticos etc.), como extraliterários (de costumes, retóricos, científicos, religiosos e outros). Em princípio, qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance. (Bakhtin, 2011, p. 124)

O plurilinguismo citado por Bakhtin possibilita a fusão entre diversidade linguística e visão de mundo por meio da interação dialógica. Somado à variedade de personagens e linguagens, ele contribui para a composição da matéria narrativa do romance. Nesse sentido, Bakhtin (2010a) aponta que são características do romance:

1. A narrativa direta e literária do autor (em todas as suas variedades uniformes);
2. A estilização de diversas formas da narrativa tradicional oral;
3. Estilizações de diversas formas da narrativa (escrita) semiliterária tradicional (cartas, diários etc.);
4. Diversas formas literárias, mas que estão fora do discurso literário do autor: escritos morais, filosóficos, científicos, declamação retórica, descrições etnográficas, informações protocolares etc.;
5. Os discursos dos personagens são estilisticamente individualizados. [...]
6. A originalidade estilística do gênero romanesco está justamente na combinação destas unidades subordinadas, mas relativamente independentes (por vezes até mesmo plurilíngues) na unidade superior do “todo”: o estilo do romance é uma combinação de estilos; sua linguagem é um sistema de “línguas”. (Bakhtin, 2010a, p. 74)

De acordo com os estudos desse teórico, o romance seria o resultado formal da “orientação dialógica do discurso para os discursos de outrem” (Bakhtin, 2010b, p. 85). Isso porque

o que o romance expressa melhor que outros gêneros é o fato de que a própria palavra é, em sua essência, dialógica, e somente Adão no Éden poderia nomear um objeto sem esperar ressonância de vozes alheias que se referiram a ele anteriormente e lhe deram outros matizes semânticos. (Schneiderman, 1983, p. 88)

Segundo Bakhtin, a interação dialógica entre as personagens do romance é evidente, por meio da ressonância das diversas vozes externas, que permeiam outras discussões, apresentadas em diferentes contextos e realidades, enriquecendo o texto com matizes semânticos variados. Esse autor argumenta que o romance não apenas incorpora outros gêneros, cada um com seu registro linguístico, textual e estilístico específico, mas também é caracterizado pela “pluralidade de registros discursivos” (Reis; Lopes, 2011, p. 360) que não se sobrepõem uns aos outros.

Isso sugere que o romance é *polifônico* devido à multiplicidade de vozes e perspectivas (sendo plurivocal), as quais não são controladas pelo escritor, mas emanam do repertório consciente e dos valores criativos das próprias personagens. Essas vozes das personagens, no entanto, não se sobrepõem às do narrador.

Para Bakhtin, isso reafirma a definição do romance como um gênero em formação, aberto à inovação, o que o torna intrinsecamente atrativo. Apresenta a possibilidade de incorporar procedimentos que enriquecem sua representação, fortalecem sua flexibilidade e proporcionam liberdade na produção, com regras menos rígidas e adaptáveis a diversas situações. Devido à sua natureza flexível, o romance dialoga com uma ampla gama de demandas e experiências ideológicas, sociais, econômicas, amorosas, entre outras. Além disso, apresenta a liberdade de incluir dimensões da vida que até então não eram aceitas para representação.

De grande importância histórico-literária devido à sua abrangência e receptividade, o romance conquistou indiscutivelmente um lugar proeminente na modernidade. Sendo inacabado, permite, de acordo com Bakhtin, a incorporação de diversos gêneros, sejam literários ou extraliterários (Bakhtin, 2010b, p. 124). Alguns desses gêneros ocupam uma posição secundária, enquanto outros desempenham um papel crucial, não apenas contribuindo para sua “elasticidade estrutural”, mas também sendo determinantes em sua forma. Um exemplo é o gênero epistolar, que cria um tipo específico de romance, fundamental para a consolidação do gênero no século XVIII (Watt, 2010).

## O romance, conforme destaca Bakhtin, por constituir-se

como gênero aberto, formado por outros gêneros e sempre capaz de absorver procedimentos que lhe enriquecessem a capacidade de imitação, manteve-se como um gênero flexível, pouco convencionado (sem etapas, normas e regras estabelecidas a serem cumpridas, nem exigências de pureza e homogeneidade quanto à métrica e à composição), e por isso muito mais adaptável às diferentes situações. Enquanto os “gêneros nobres”, aqueles com regras definidas, tinham seus assuntos e temas reservados (por exemplo, à epopeia, os grandes feitos nacionais; à lírica, o canto amoroso; à tragédia, a sorte funesta que o destino reservava a alguns), o romance ficou livre para atravessar a todos, além de incluir no seu repertório o tratamento de certas dimensões da vida consideradas até então impróprias para a representação. (Roncari, 1995, p. 482)

Essa maleabilidade facilita sua adaptação a uma variedade de situações, proporcionando liberdade e expressividade, o que o torna um gênero acolhedor e dinâmico. Tais características permitem que o romance conquiste espaços que, de outra forma, seriam inatingíveis.

Nesta dissertação, portanto, concebe-se o romance como um gênero literário longo e ficcional que apresenta uma narrativa complexa, geralmente centrada no desenvolvimento de personagens, enredos intrincados e temas diversos. Essa forma literária é marcada pela sua extensão, que frequentemente excede a de outras formas narrativas, como contos e novelas. Apesar de muitas vezes refletir aspectos da realidade, como em *A casca da serpente*, o romance é uma obra de ficção, em que a imaginação do autor desempenha um papel central na criação do mundo e das personagens.

Nesta dissertação, define-se o romance como ele é: uma expressão multifacetada e intrincada que proporciona aos escritores uma ampla plataforma para examinar uma variedade de temas e questões humanas, enquanto, simultaneamente, encanta e envolve os leitores em narrativas profundamente emocionais. Nesse vasto universo, uma diversidade de tipos de romance emerge, cada um com suas próprias convenções e características distintas. Entre eles estão o romance heroico, cômico, picaresco, epistolar, de formação, autobiográfico, histórico e de extração histórica, entre outros. Cada um desses tipos oferece aos autores a oportunidade única de explorar temas específicos e estilos narrativos distintos, contribuindo para a riqueza e diversidade do gênero como um todo.

O primeiro, o romance heroico, segundo Dunod (*apud* Stalloni, 2003), destaca-se por apresentar narrativas épicas que giram em torno de figuras heroicas

e de feitos extraordinários. Geralmente situado em cenários grandiosos e em épocas históricas remotas, como a Idade Média ou a Antiguidade Clássica, esse tipo de romance é permeado por elementos de aventura, batalhas épicas, jornadas heroicas e confrontos entre o bem e o mal.

Os protagonistas dos romances heroicos, em sua maioria, são heróis ou heroínas dotados de coragem, nobreza de caráter, habilidades sobre-humanas ou talentos excepcionais. Eles enfrentam desafios monumentais, encaram perigos terríveis e buscam alcançar objetivos nobres, como a defesa de seu povo, a conquista de territórios ou a busca pela justiça.

Além disso, esse tipo de romance explora temas profundos, como honra, lealdade, sacrifício, heroísmo, destino e redenção. Muitas vezes, também incorporam elementos de mitologia, lendas e folclore, contribuindo para a atmosfera épica e fantástica da narrativa.

Exemplos clássicos de romances heroicos incluem obras renomadas como *Os três mosqueteiros*, de Alexandre Dumas; *O Rei Arthur e os cavaleiros da Távola Redonda*, de Thomas Mallory; *Guerra e Paz*, de Leon Tolstói; *Ciclo Arturiano*, de Bernard Cornwell; *O Senhor dos Anéis*, de J. R. R. Tolkien. Estas e outras obras do gênero são apreciadas por sua capacidade de inspirar e emocionar os leitores com suas histórias de bravura, sacrifício e triunfo sobre adversidades. Em língua portuguesa, pode-se citar o clássico, ainda medieval, *Amadis de Gaula*, de autoria incerta, e romance do Romantismo *Eurico, o presbítero*, de Alexandre Herculano.

O segundo, que é o romance cômico, se destaca por seu tom humorístico e pela capacidade de provocar risos no leitor. Nesses romances, o humor é o elemento central, permeando toda a narrativa e contribuindo para criar um ambiente de leveza e descontração. Por meio de situações absurdas, personagens excêntricos e diálogos divertidos, os autores buscam entreter o leitor e proporcionar momentos de pura diversão.

Os protagonistas dos romances cômicos geralmente se envolvem em situações inusitadas e imprevistas, enfrentando desafios que, embora possam ser sérios, são abordados de uma maneira humorística. Mal-entendidos, confusões, trapalhadas e coincidências são recursos comuns utilizados para criar situações hilárias ao longo da narrativa.

Além disso, o humor nos romances cômicos pode surgir de diferentes fontes, como ironia, sarcasmo, trocadilhos, humor físico e até mesmo observações sociais



ou políticas. Os autores, muitas vezes, exploram os costumes da época, satirizando comportamentos e convenções sociais (como em *A relíquia*, de Eça de Queirós, aliás, ironia e sarcasmo são recursos recorrentes na obra queiroseana), o que adiciona uma camada extra de humor e crítica social à história.

Os temas abordados nos romances cômicos são diversos e podem variar desde questões pessoais e relacionamentos interpessoais até temas mais amplos, como política, religião e cultura. No entanto, independentemente do tema, o principal objetivo é sempre o mesmo: fazer o leitor rir e proporcionar momentos de descontração e alegria.

Exemplos clássicos de romances cômicos incluem obras como *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, que utiliza a sátira para criticar a sociedade e a política da época; *As aventuras de Tom Sawyer*, de Mark Twain, que retrata as travessuras e peripécias de um jovem garoto em uma pequena cidade do interior dos Estados Unidos; e *Orgulho e preconceito*, de Jane Austen, que apresenta uma comédia de costumes sobre os relacionamentos na sociedade inglesa do século XIX. Também não como se esquecer do humor que transpassa em quase toda a obra de Machado de Assis, sobretudo nos romances e contos da fase do Realismo, além de alguns romances de Joaquim Manuel de Macedo: *A luneta mágica*; *A carteira de meu tio*; *Memórias do sobrinho do meu tio*, romances impregnados de ironia e crítica aos costumes.

O terceiro tipo, o romance picaresco, originou-se na Espanha do século XVI e se caracteriza por apresentar narrativas que giram em torno de um protagonista marginalizado, muitas vezes um anti-herói, que vive à margem da sociedade e se envolve em uma série de aventuras e peripécias cômicas (cf. Auerbach, 2021; Gilman, 2016; Levin, 1952).

Os romances picarescos são narrados em primeira pessoa pelo próprio protagonista, que relata suas experiências e desventuras em uma série de episódios interligados. Esses personagens, conhecidos como “pícaros”, são frequentemente retratados como astutos, espertos e desonestos, mas ao mesmo tempo cativantes e carismáticos.

As histórias dos romances picarescos geralmente se desenrolam em ambientes urbanos e rurais da Espanha do século XVI, refletindo as condições sociais e econômicas da época. Os protagonistas frequentemente viajam de cidade

em cidade, encontrando uma variedade de personagens e situações ao longo de suas jornadas.

Uma característica importante dos romances picarescos é a crítica social e a sátira política embutidas nas narrativas. Por meio das aventuras do protagonista, os autores frequentemente fazem comentários satíricos sobre a corrupção, a hipocrisia, a injustiça e outras questões sociais e políticas da época.

Exemplos clássicos de romances picarescos incluem *Lazarillo de Tormes*, de autor anônimo, considerada a obra precursora do romance picaresco, e *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, que apresenta elementos do gênero picaresco em algumas de suas passagens. Em nossa literatura, podemos citar *Condolência e Galvez, o imperador do Acre*, do escritor amazonense Márcio Sousa; alguns romances de Lima Barreto: *Os bruzundangas*, *Morte e vida de M. J. Gonzaga de Sá*. Obviamente, não se pode esquecer o mais picaresco livro da literatura brasileira: *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade, que, na verdade, não é considerado um romance, porém uma rapsódia que mescla tradição oral e primitivismo ao gênero tipicamente burguês do romance que prevalecia na literatura até então.

O quarto é o romance epistolar — uma forma distintiva de narrativa literária que mergulha na intimidade das personagens por meio da troca de correspondências escritas, como cartas, diários, e-mails ou mensagens de texto. Esses documentos são apresentados ao leitor como se fossem os próprios escritos das personagens, proporcionando uma visão detalhada de seus pensamentos, emoções e experiências.

Uma das características marcantes dos romances epistolares é a sensação de proximidade emocional que eles oferecem. Ao acompanhar a troca de cartas entre as personagens, o leitor é convidado a mergulhar nas profundezas de suas mentes e corações, testemunhando seus conflitos internos, aspirações e relacionamentos se desenrolando diante de seus olhos.

Além disso, a estrutura epistolar permite aos autores explorar uma variedade de vozes narrativas e pontos de vista. Cada carta ou documento reflete a personalidade e o estilo de comunicação de seu autor, enriquecendo a trama com uma variedade de perspectivas e nuances. Isso cria uma sensação de autenticidade e complexidade nas personagens e na história como um todo.

Embora os romances epistolares tenham sido particularmente populares nos séculos XVIII e XIX, com obras-primas de autores como Samuel Richardson, Jane Austen e Stendhal, o formato continua relevante até hoje. Autores contemporâneos exploram novas formas de correspondência, como e-mails, mensagens de texto e postagens em redes sociais, para contar histórias modernas e envolventes.

Existem muitos exemplos clássicos e contemporâneos de romances epistolares que demonstram a riqueza e a diversidade desse gênero literário. Entre eles podemos citar: *Pamela*, de Samuel Richardson, que é um dos primeiros e mais influentes romances epistolares da literatura inglesa. Conta a história de Pamela Andrews, uma jovem empregada cuja correspondência com sua família e amigos revela os desafios que enfrenta ao lidar com as investidas amorosas de seu patrão; *As ligações perigosas*, de Pierre Choderlos de Laclos, que é uma obra-prima da literatura erótica e psicológica e narra a troca de cartas entre os aristocratas franceses Marquesa de Merteuil e Visconde de Valmont, que conspiram para seduzir e manipular seus alvos; *Frankenstein*, de Mary Shelley, que embora seja mais conhecido como um romance gótico, também incorpora elementos epistolares, ou seja, parte da narrativa é apresentada por meio de cartas trocadas entre as personagens, adicionando camadas de complexidade à história do cientista Victor Frankenstein e a sua criação; e *Querido John*, de Nicholas Sparks, que conta a história de um jovem soldado americano, John Tyree, e sua namorada, Savannah Lynn Curtis, que mantêm seu relacionamento à distância por meio de cartas, enquanto ele está em serviço militar no exterior. No Brasil, tem como exemplos de romances epistolares *A correspondência de uma estação de cura*, de João do Rio e o clássico *Lucíola*, de José de Alencar.

Esses são apenas alguns exemplos de romances epistolares que demonstram a versatilidade e o apelo duradouro desse gênero literário. Cada obra oferece uma perspectiva única sobre os relacionamentos humanos, as emoções e os desafios enfrentados pelos personagens ao longo de suas jornadas.

Nesse sentido, o romance epistolar propicia um prazer estético único, convidando os leitores a se tornarem confidentes das personagens, testemunhando seus segredos mais íntimos e acompanhando-as em suas jornadas emocionais. Essa forma de narrativa proporciona uma experiência profundamente envolvente e emocional, capaz de cativar e encantar os leitores ao longo das páginas.

O quinto tipo, o romance de formação, se destaca por retratar o processo de amadurecimento e crescimento pessoal do protagonista ao longo de sua jornada de vida. Esse tipo de narrativa é profundamente centrado no desenvolvimento interior do personagem, explorando suas experiências, descobertas e transformações enquanto ele enfrenta os desafios da juventude e busca seu lugar no mundo.

Uma das características distintivas dos romances de formação é a ênfase nas experiências iniciáticas do protagonista, que muitas vezes enfrenta uma série de obstáculos, adversidades e dilemas morais ao longo de sua trajetória. Esses desafios ajudam a moldar a identidade, os valores e as crenças da personagem, levando-a a uma compreensão mais profunda de si mesma e do mundo ao seu redor.

Ademais, os romances de formação, frequentemente, exploram temas como a busca pela identidade, a transição da inocência para a experiência, o conflito entre as expectativas sociais e os desejos individuais, e o processo de autoconhecimento e autodescoberta. Esses temas universais ressoam entre os leitores, proporcionando reflexões sobre a condição humana e o processo de crescimento emocional e espiritual.

Exemplos clássicos de romances de formação incluem não apenas obras literárias, mas também filmes e séries de televisão que retratam o amadurecimento e a transformação das personagens ao longo do tempo. Entre os exemplos mais conhecidos estão *O apanhador no campo de centeio*, de J. D. Salinger; *Cem anos de solidão*, de Gabriel Garcia Marques; e *O sol é para todos*, de Harper Lee.

Pode-se afirmar que os romances de formação são apreciados por sua capacidade de mergulhar nas complexidades da condição humana. Ao explorar os desafios, as descobertas e os triunfos do protagonista, essas narrativas nos lembram da importância de aceitar e abraçar as experiências da vida, mesmo as mais difíceis, como parte essencial de nosso crescimento e evolução. Da literatura brasileira emergem alguns exemplos desse gênero: *Senhora*, de José de Alencar; *O moço loiro*, de Joaquim Manuel de Macedo; de Adolfo Caminho, têm-se *O bom crioulo* e *A normalista*.

O sexto tipo, o romance autobiográfico, é uma forma literária em que o autor explora eventos, personagens e experiências de sua própria vida como base para criar uma narrativa ficcional. Essa modalidade literária permite que o autor esquadrinhe suas memórias, emoções e perspectivas de uma maneira criativa e

expressiva, ao mesmo em tempo que oferece ao leitor uma visão íntima e pessoal de sua vida e de sua mente.

Uma das características mais marcantes do romance autobiográfico é a fusão entre realidade e ficção. Embora muitos elementos do enredo possam ser inspirados diretamente na vida do autor, o romance não é uma mera transcrição de eventos reais. Pelo contrário, o autor tem liberdade para reinterpretar, elaborar e fantasiar sobre suas experiências, transformando-as em uma narrativa coesa e envolvente.

Nesse sentido, os romances autobiográficos, frequentemente, exploram questões profundas e universais sobre a natureza da vida, da identidade e da condição humana. Temas como amor, morte, solidão, busca de sentido e confronto com o passado são frequentemente abordados de forma intensa e pessoal, refletindo as preocupações e dilemas do autor.

Esses romances também oferecem ao autor uma oportunidade de autorreflexão e autoexploração. Ao transformar suas experiências em uma obra de arte, o autor pode ganhar uma nova perspectiva sobre sua própria vida, seus relacionamentos e suas escolhas, o que o ajuda a compreender e processar suas próprias experiências de uma maneira mais profunda e significativa.

Exemplos notáveis de romances autobiográficos incluem *Memórias do subsolo*, de Fiódor Dostoiévski, que reflete sobre as angústias e dilemas morais do autor; *Uma passagem para a Índia*, de E. M. Forster, que explora as tensões raciais e culturais na Índia colonial; e *O diário de Anne Frank*, que narra as experiências de Anne Frank, uma jovem judia, durante a Segunda Guerra Mundial. Nesse sentido, pode-se incluir o idílio *Amar, verbo intransitivo* em cujo prefácio o próprio autor, Mário de Andrade, já revela ser meio autobiográfica a narrativa. Destaca-se, também, o espetacular *O brasileiro aviador*, de Márcio Sousa, que, numa narrativa cinematográfica, conta a vida de Santos Dumont.

Em suma, pode-se afirmar que o romance autobiográfico é uma forma literária poderosa e envolvente que permite ao autor e ao leitor explorarem juntos às complexidades da vida humana. Ao mesclar elementos da vida real com a imaginação criativa, esse tipo de romance oferece uma janela para a alma do autor e para os mistérios e maravilhas da condição humana.

O sétimo tipo, o romance histórico, é uma obra de ficção em que a história se desenvolve em um período específico do passado e que incorpora eventos, personagens e cenários históricos reais em sua trama. Esses romances são

ambientados em épocas anteriores à do autor e buscam recriar de forma precisa e vívida o contexto histórico em que se desenrola a história.

Lukács acentua que o romance histórico não é um gênero ou um subgênero, funcionalmente distinto do romance. Sua especificidade, que é a de figurar a grandeza humana na história passada, deve resolver-se nas características gerais da forma romanesca, o que inclui também a possibilidade de apresentar as figuras históricas em momentos historicamente decisivos. A arte do romancista consiste em colocá-las na intriga de modo que essa situação decorra da lógica interna das ações, [...]. O bom romance histórico resulta da compreensão do relacionamento entre o passado histórico e o tempo presente. (Weinhardt, 1994, p. 52)

Uma das características distintivas do romance histórico é a atenção aos detalhes históricos. Os autores geralmente realizam uma extensa pesquisa para garantir a precisão dos eventos, costumes, vestimentas, tecnologias e paisagens do período retratado. Isso inclui a incorporação de figuras históricas reais, como reis, rainhas, líderes políticos, cientistas e artistas, bem como a descrição precisa de eventos importantes da época.

Além disso, os romances históricos, frequentemente, exploram questões e temas que são relevantes tanto para o período retratado quanto para o presente, como questões sociais, políticas, culturais, religiosas e filosóficas que ecoam ao longo do tempo e ressoam com os leitores contemporâneos.

No romance histórico, não se trata do relatar contínuo dos grandes acontecimentos históricos, mas do despertar ficcional dos homens que os protagonizaram. Trata-se de figurar de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de maneira precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica (Lukács, 2011, p. 60)

O surgimento desse tipo de romance remonta à época de Walter Scott (1771-1832), em um contexto de inúmeras revoluções, conforme apontado por Lukács (2011). Esse período propiciou o desenvolvimento de uma consciência histórica até então ausente; compreendeu-se que a história é uma parte integrante do contexto social e pode ter um impacto direto em nossas vidas. O clima revolucionário, caracterizado por uma crescente luta de classes, deu origem a um sentimento nacional perceptível nas obras do Romantismo em todo o mundo, e marca o início do romance histórico.

É importante destacar, conforme observado por Zilberman (2003), que o romance histórico não pode existir sem despertar nas pessoas uma sensibilidade para a história. É necessário que a história se torne uma experiência tangível, vivenciada tanto pelos intelectuais quanto pelo povo, pelas classes aristocráticas e pelas camadas médias e baixas da população.

Apesar de ser um gênero híbrido que combina elementos da ficção e fatos passados, o romance histórico se consolidou graças a uma transformação social e à compreensão de que a sociedade é historicamente condicionada em todas as suas realidades, o que é crucial para compreender a dinâmica do espaço-tempo.

Lukács (2011) destaca o romance histórico como um gênero literário que vai além da simples narrativa de eventos passados, sendo capaz de retratar eventos históricos e transformações sociais em um determinado tempo e espaço. Para o autor, é uma forma de literatura que busca compreender e interpretar a história de maneira profunda e significativa. Em outras palavras, o autor enfatiza que o romance histórico não se limita a recontar fatos históricos, mas procura capturar a essência e a atmosfera de uma época específica, levando em consideração as nuances culturais, sociais e políticas que a caracterizam.

O autor de *Para uma ontologia do ser social* (1969) também atribui ao romance histórico um papel importante na formação da consciência histórica das pessoas, como já foi destacado anteriormente. Ele acredita que esse tipo de romance tem o potencial de despertar um “sentimento nacional” e uma compreensão mais profunda da história e do contexto social em que as pessoas vivem.

Por sua vez, Hutcheon (1991) define o romance histórico como uma forma de ficção que utiliza eventos, figuras e cenários históricos como pano de fundo para suas narrativas. No entanto, ela argumenta que o romance histórico não apenas reflete o passado, mas também comenta sobre a natureza da representação histórica e os processos de construção da memória.

White (1995) complementa essa visão ao afirmar que a história é essencialmente uma forma de narrativa, sujeita a processos de embelezamento, seleção e interpretação. Ele sugere que os historiadores constroem narrativas históricas seguindo estruturas semelhantes às encontradas na ficção, como a tragédia, a comédia e o romance. Assim, o romance histórico surge como uma expressão dessa tendência humana de historiar o passado, em que a ficção e a história se entrelaçam de maneira complexa.

Já Bastos (2007) diz que

a matéria de extração histórica, representada ficcionalmente com as modificações que as leis da semiótica literária impõem, não se esgota nas personagens, embora sejam elas, naturalmente, o componente de maior relevo. Da matéria de extração histórica também fazem parte os acontecimentos em si, as instituições, os lugares, tudo, enfim, que de algum modo contenha historicidade, como tal entendida a memória fixada para os pósteros, qualquer que tenha sido o meio empregado para seu registro documental. (Bastos, 2007, p. 85-86)

Bastos destaca que, ao representar acontecimentos históricos no contexto da ficção, a matéria histórica não se limita apenas às interações entre as personagens. Ela engloba instituições, locais e todos os elementos que possuem relevância histórica, incluindo a memória que transcende a passagem do tempo.

Os romances históricos oferecem aos leitores uma oportunidade única de mergulhar em diferentes épocas e culturas, proporcionando uma reflexão mais profunda da história e das complexidades da condição humana ao longo do tempo. Tais romances também podem oferecer uma perspectiva alternativa sobre eventos históricos conhecidos, ao explorar as motivações, emoções e experiências dos personagens ficcionais inseridos nesses contextos.

Exemplos notáveis de romances históricos incluem *Guerra e Paz*, de Leon Tolstói, que retrata a invasão napoleônica da Rússia no século XIX; *O nome da rosa*, de Umberto Eco, história que se passa em um mosteiro italiano durante a Idade Média; *Os pilares da terra*, de Ken Follett, que narra a construção de uma catedral na Inglaterra do século XII; *O Guarani*, de José de Alencar, que retrata o período colonial do Brasil por meio da narrativa das aventuras de Peri, um indígena guarani, e sua relação com Cecília, uma jovem portuguesa; e aborda temas como a colonização, o conflito entre indígenas e colonizadores, e a busca pela liberdade; *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo, que retrata a história do Rio Grande do Sul desde os tempos coloniais até o século XX, abordando temas como a colonização, as guerras fronteiriças, a Revolução Farroupilha e as transformações sociais e políticas do país. Ainda em relação a José de Alencar, podem-se citar os romances *As minas de prata* e *Guerra dos Mascates*. Uma parte significativa da obra de Jorge Amado também, sobretudo os que se direcionam à história das plantações de cacau: *Terras do sem-fim*; *São Jorge dos Ilhéus* e *Cacau*. Na literatura portuguesa, destaca-se *Levantado do chão*, de José Saramago.



Em síntese, Bastos (2007), Hutcheon (1991), Lukács (2011) e White (1995) concordam que o romance histórico não apenas retrata o passado, mas também oferece interpretações e percepções desse passado por meio da ficção. Esses estudiosos destacam a importância da representação narrativa e do contexto histórico dentro desse gênero literário. Em outras palavras, o romance histórico combina elementos da ficção e da história, para criar narrativas envolventes e informativas. Ao transportar os leitores para épocas passadas, esses romances proporcionam uma visão ampla de diferentes culturas e contextos históricos, ao mesmo tempo em que exploram questões universais sobre a natureza humana.

O oitavo e último tipo — romance de extração histórica — engloba um conjunto de narrativas romanescas que enfatizam a representação e a liberdade criativa do escritor, ou seja, não busca necessariamente representar os fatos narrados fidedignamente, senão de maneira criativa. Assim, embora seja importante conhecer os fatos, a forma como são representados cabe unicamente ao escritor e à sua habilidade literária (Trouche, 2006).

Os romances constituídos de narrativa de extração histórica “encetam o diálogo com a história, como forma de produção de saber e como intervenção transgressora” (Trouche, 2006, p. 44), por isso não podem ser enquadrados como romance histórico (Lukács, 2011) ou romance histórico metaficcional (Hutcheon, 1991). O conceito trazido por Trouche (2006), portanto, pode ser utilizado na classificação de um conjunto de obras literárias que revelam “atitude escritural comum de transferir à ficção o resgate e o questionamento da experiência histórica” (Trouche, 2006, p. 44).

O autor ainda destaca que um aspecto

de importância capital para a opção pelo composto “narrativas de extração histórica” encontra-se no fato de que o diálogo com a história não se restringe ao âmbito do romance histórico, e sua linha de continuidade, ou ao âmbito das chamadas metaficcões historiográficas. Ao contrário, no universo do sistema literário hispano-americano, muito antes do século XIX, já encontramos significativa produção narrativa que toma o histórico como intertexto. (Trouche, 2006, p. 43)

É notório que Trouche (2006) usou o termo “narrativa de extração histórica”, para enquadrar uma nova tendência da produção literária que tem modificado as/os fronteiras/limites entre o discurso histórico e o ficcional. Essa proposta busca

relativizar os limites rígidos entre história e ficção, como já tinha sido proposto por Aristóteles, na Antiguidade Clássica.

Para justificar a utilização desse novo termo, o autor argumenta:

No âmbito da história, tais alterações passam pela incorporação das reflexões e propostas geradas pela grande revisão conceitual promovida pela Nova História, pelos grandes questionamentos, contrapostos à história positivista, e pela influência decisiva exercida pelos estudos do cotidiano, desenvolvidos pela história cultural. Aliadas a estas alterações nos campos da história, a crescente complexização teórica nos campos da semiótica e da análise do discurso, que vem redefinindo os conceitos de linguagem e de textos, trouxe à baila três recortes teóricos decisivos para a afirmação da tendência que estamos tentando apontar: o primeiro foi o processo de relativização do conceito de verdade histórica; o segundo foi a sedimentação da consciência de que a narrativa histórica é uma construção cultural, plena de subjetividade, dependente de uma avaliação quanto às fontes e documentos (estes também, construções linguísticas) e submetida às convenções da semiótica narrativa. O terceiro — e não menos importante — foi a abertura da abrangência do conceito de fato histórico, incorporando, também, os elementos do cotidiano e as experiências dos indivíduos comuns, não pertencentes às classes ou grupos sociais dominantes. [...]

No âmbito da literatura, podemos destacar três outros fatores que muito vêm contribuindo para a construção dessa tendência no sentido da relativização dos limites entre história e ficção. Em primeiro lugar, é forçoso mencionar o sempre renovado interesse pelo passado histórico — embora variem muito as motivações contextuais que informam este interesse. Sucedem-se as sincronias, modificam-se os procedimentos retóricos, transformam-se as concepções poéticas. Permanece sempre, porém, o movimento em direção ao passado... O segundo elemento a destacar é a permanência da questão da referencialidade, desde as primeiras manifestações literárias, ocupando o centro das preocupações e especulações teóricas que envolvem críticos e criadores. Assim com o interesse pelo passado, a questão das relações entre texto e contexto, aquelas atinentes à autonomia do processo estético e às polêmicas quanto à natureza da operação mimética, vêm se mantendo no sentido do autoquestionamento, sempre presente ao processo literário, levando a uma grande abertura na concepção de discurso e de narrativa ficcional, além de relativizar e ultrapassar quaisquer fronteiras mais rígidas que pretendessem impor limites ao literário. (Trouche, 2006, p. 34)

Esses apontamentos de Trouche (2006) desvelam os fatores que influenciaram a alteração dos procedimentos e processos discursivos na produção da narrativa histórica e ficcional. Ele aponta também que

o rompimento deste estatuto de verdade e a sua substituição por uma relação de verossimilhança marcam a passagem do modelo narrativo medieval para o chamado romance moderno, transformando as convenções de leitura e delegando ao leitor a função de legitimar não mais a verdade e, sim, a coerência da narrativa. [...] fica bastante evidente, pelo menos, que o romance moderno, ao estabelecer uma nova convenção de verossimilhança, substituindo o estatuto de veracidade, abandona o mito e o maravilhoso privilegiando sobremaneira o aproveitamento da matéria de extração histórica. (Trouche, 2006, p. 35)

Esse excerto revela que o romance de extração histórica reflete uma nova interpretação da história e uma nova abordagem do discurso, e da capacidade do leitor de compreender o passado e retratá-lo por meio da linguagem. Isso resulta na ruptura tanto do compromisso com a veracidade, valorizado no discurso histórico, quanto do compromisso com a verossimilhança no âmbito da ficção (Trouche, 2006).

Com base na proposta desse autor, é possível afirmar que a obra *A casca da serpente*, de José J. Veiga, pode ser classificada como um *romance de extração histórica*, uma vez que sua narrativa reconta a história oficial da Guerra de Canudos, apresentando certas distorções (exageros, acréscimos, omissões), mas sem abandonar o constante diálogo intertextual histórico-literário.

Em outras palavras, o autor goiano, comprometido em criar uma narrativa com uma abordagem histórica (Trouche, 2006), combina, por meio de uma prosa contemporânea, elementos ficcionais com os dados históricos. Esses dados, submetidos a um cuidadoso tratamento literário, são renovados e, de maneira convincente e coesa, atribuem novos significados a muitos dos aspectos mencionados na narrativa histórica tradicional. Nessa reinterpretação literária feita por Veiga, destacam-se aspectos incluídos, omitidos, ignorados ou apenas superficialmente abordados em relação aos eventos e ao protagonista do fato histórico, Antônio Conselheiro.

Nessa perspectiva, pode-se afirmar que a denominação *romance de extração histórica* se refere ao conjunto de obras literárias e sua abordagem, ao utilizar a escrita para explorar e questionar a experiência histórica. Esse termo supre a necessidade de um conceito amplo que englobe essa tendência literária, a qual se caracteriza por narrativas baseadas em eventos históricos em que o objetivo não é simplesmente recriar o passado, mas ainda analisá-lo criticamente, conferindo-lhe novos significados no contexto atual. Eis algumas obras que se enquadram nessa classificação: *A comédia humana*, de Honoré de Balzac; *Os miseráveis*, de Victor Hugo; *Salambô*, de Gustave Flaubert; *Germinal*, de Émile Zola. Em língua portuguesa, tem-se *Memorial do convento*, de José Saramago, como grande expoente de exemplo desse gênero.

Destaca-se que o romance de extração histórica, um gênero literário predominantemente narrativo, tem a sua organização composicional constituída

pelos cinco elementos da narrativa: tempo, espaço, personagens, enredo e narrador. Esses elementos serão discutidos nas próximas seções deste capítulo.

### 2.1.1 O tempo

*O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar eu o sei; se eu quiser explicá-lo a quem me fizer essa pergunta, já não saberei dizê-lo. (Santo Agostinho. In: Confissões, 1987)*

O conceito de tempo é fundamental em diversas áreas do conhecimento, incluindo a Filosofia, a Física, a Psicologia, a Linguística, a Literatura, entre outras. Em seu sentido mais básico, o tempo é uma medida da duração entre eventos, permitindo-nos organizar e compreender a sequência de acontecimentos em nossas vidas e no universo.

Na Filosofia, o tempo é uma questão complexa que tem sido debatida ao longo dos séculos. Filósofos como Aristóteles (2023), Santo Agostinho (2017), Kant (2015) e Heidegger (2015) apontam diferentes perspectivas sobre a natureza e a realidade do tempo: se o tempo é uma dimensão objetiva do universo ou uma construção subjetiva da mente humana, se possui uma direção ou se é cíclico, e como o tempo se relaciona com conceitos como mudança, permanência e causalidade.

O tempo, na Física, é considerado uma dimensão fundamental juntamente com o espaço, formando o espaço-tempo. De acordo com a teoria da relatividade de Einstein (2015), o tempo não é absoluto, senão relativo, podendo ser afetado pela velocidade e pela gravidade. Além disso, a física quântica também apresenta conceitos intrigantes sobre o tempo, como a possibilidade de viagem no tempo e a ideia de que o tempo pode emergir de processos quânticos fundamentais.

Na psicologia, o tempo é estudado em relação à percepção humana e à forma como as pessoas organizam e interpretam eventos passados, presentes e futuros. A percepção do tempo pode variar de pessoa para pessoa e ser influenciada por fatores como idade, cultura e estado emocional (Tulving, 2015; James, 1991; Piaget, 1991; Vygotsky, 2019).

De acordo com Abraçado (2020), na Linguística, o tempo é uma categoria gramatical que se refere à localização de um evento em relação ao momento da

fala. Em muitas línguas, como o Português, o tempo verbal é expresso por meio de formas verbais diferentes, como passado, presente e futuro, que indicam quando uma ação ocorreu, está ocorrendo ou ocorrerá em relação ao momento do discurso.

Na Literatura, mais especificamente no romance, o tempo é um elemento essencial que desempenha um papel significativo na estruturação e na narrativa da história (Bakhtin, 2010b; Gancho, 2014; Genette, 1979; Ricoeur, 1994). Ele se manifesta de várias maneiras e pode ser explorado de forma complexa e multifacetada pelos escritores para criar efeitos específicos.

Para Reales e Confortin:

O tempo narrativo expresso conceitualmente pelo tempo do discurso remete-se a uma dimensão propriamente linguística da linguagem. Essa dimensão linguística tem a ver com uma dimensão, por sua vez, *gramatical* da linguagem. Pensemos no uso dos *tempos verbais* utilizados numa determinada narrativa e como esse uso caracteriza efeitos estilísticos próprios a cada situação narrada, seja enquanto aspecto interno e particular a cenas específicas no interior de uma história, seja como aspecto geral de um uso gramatical que fundamenta toda uma narrativa. (Reales; Confortin, 2011, p. 62)

Observa-se que, quando os autores refletem sobre o tempo na narrativa, buscam compreender os vários tempos que contribuem para sua estrutura, sejam eles externos sejam internos à narrativa. Já Cardoso afirma que

o tempo é parte intrínseca de nossa existência. A relação entre ele e a narratividade indica que os eventos são marcados por estados que se transformam sucessivamente [...] Tal transformação ocorre na camada temporal. (Cardoso, 2001, p. 38)

De forma semelhante a Cardoso, Pellegrini (2003) afirma que o tempo é

uma corrente fluida de fatos linguisticamente elaborados de acordo com a experiência perceptiva de um narrador: a sucessão desses fatos se faz por meio do discurso, que por sua vez é uma sucessão de enunciados postos em sequência. (Pellegrini, 2003, p. 17)

A autora ainda afirma que “o tempo é a condição da narrativa: esta acha-se presa à linearidade do discurso e preenche o tempo com a matéria dos fatos organizada em forma sequencial” (Pellegrini, 2003, p. 17).

Depreende-se daí que o tempo no romance comporta uma diversidade de significações, obedecendo à temporalidade que contempla os fatos que compõem o

enredo, à dinâmica utilizada pelo narrador; à movimentação das personagens e ao alcance da realidade dos fatos narrados. Além disso, ele também pode ser classificado como tempo da história, da narração, psicológico, diegético e narrativo. Na narrativa, esses diferentes tipos de tempo, segundo Genette (1979), desempenham papéis essenciais na construção da trama e na imersão do leitor no mundo fictício criado pelo autor.

O tempo da história, por exemplo, é responsável por manter a linearidade temporal dos eventos que se desenrolam ao longo da narrativa, delineando o curso dos acontecimentos desde o início até o desfecho da história (Genette, 1979). É essa progressão temporal que dá forma à narrativa e permite ao leitor acompanhar a jornada dos personagens e o desenvolvimento dos eventos.

Já o tempo da narração se refere ao momento em que a história é contada pelo narrador. Esse tempo pode ser sincrônico, ou seja, ocorrer ao mesmo tempo dos eventos narrados; ou diacrônico, ocorrendo antes ou depois dos eventos. A maneira como o narrador escolhe contar a história em relação ao tempo da narração pode influenciar profundamente a percepção do leitor sobre os acontecimentos e as personagens.

O tempo psicológico é outro aspecto importante, pois reflete a maneira como os personagens experimentam e percebem o tempo no interior da narrativa. Emoções, memórias e estados mentais dos personagens podem alterar sua percepção temporal, criando uma dimensão subjetiva do tempo que adiciona profundidade e complexidade à narrativa.

O tempo diegético é o tempo interno do mundo ficcional da história, em que os eventos ocorrem para as personagens. Esse tempo é definido pelo contexto da própria narrativa e pode variar de acordo com a ambientação escolhida pelo autor.

Por fim, o tempo narrativo, de acordo com Genette (1979), é a forma como o autor escolhe organizar e estruturar a narrativa, muitas vezes utilizando técnicas como *flashbacks*, *flashforwards*, analepses e prolepses (conceitos que serão desenvolvidos mais à frente), para criar efeitos específicos na trama. Essas técnicas permitem ao autor manipular o tempo da história de maneiras criativas e cativantes, aumentando o suspense, a complexidade e o envolvimento do leitor com a narrativa.

Nessa perspectiva, os diferentes tipos de tempo na narrativa trabalham juntos para criar uma experiência de leitura rica e envolvente, proporcionando ao leitor uma

imersão profunda no mundo fictício da história e na vida dos personagens (Genette, 1979; Iser, 1996).

Em um sentido geral, o tempo no romance refere-se à maneira como os eventos são organizados e apresentados ao longo da trama. Isso inclui a sequência cronológica dos acontecimentos, a duração temporal das cenas e o ritmo narrativo da história. Com base nos apontamentos de alguns estudiosos (Bal, 2009; Barthes, 2006; Bordwell, 2013; Chatman, 1978; Frye, 2014; Genette, 2017), pode-se afirmar que o tempo no romance pode ser tratado de forma linear, seguindo uma progressão temporal direta do passado para o presente e o futuro, ou pode ser fragmentado e manipulado por meio das técnicas narrativas já citadas, que constituem o tempo narrativo, como *flashbacks* (retrospecto, narração de fatos precedentes); *flashforwards* ou *flash-forwards*, técnica também chamada de *prolepse* e *flash-ahead* (é a interrupção da sequência primária dos eventos na história pela interposição de cena(s) que representam um evento esperado, projetado ou imaginado que ocorre no tempo futuro); analepses e prolepses (são figuras de sintaxe e técnicas narrativas que alteram a ordem dos acontecimentos de uma história).

A primeira técnica — *flashback* —, segundo Genette (2017), caracteriza-se como uma interrupção na narrativa principal que volta no tempo para apresentar eventos anteriores. Geralmente, é usado para fornecer contexto, explicar o passado de uma personagem ou revelar informações importantes para o entendimento da trama. Por exemplo, uma personagem pode lembrar-se de um evento traumático de sua infância que influencia suas ações no presente.

A segunda é o oposto de um *flashback*. O *flashforward* projeta a narrativa para o futuro, mostrando eventos que ainda não aconteceram na linha do tempo principal da história (Bordwell, 2013). Essa técnica pode criar suspense e antecipação no leitor, deixando-o curioso sobre o que está por vir. Por exemplo, um *flashforward* pode mostrar um vislumbre do destino de uma personagem em um momento crucial da trama.

A terceira, analepse, é uma forma mais geral de *flashback* ou *flashforward*, que pode abranger um período mais longo de tempo. A analepse é apenas uma referência ao passado, o *flashback* é a aparição daquela cena do passado em sua totalidade. São interrupções na narrativa principal para revelar eventos passados relevantes para a história (Genette, 2017). Uma analepse pode ser usada para

explorar a história de vida de um personagem, explicar as origens de um conflito ou mostrar como uma situação se desenvolveu ao longo do tempo.

A última, a prolepse, é só uma citação. É o equivalente de um *flashforward*, mas em uma escala maior. Essa construção, de acordo com Genette (2017), antecipa eventos futuros na narrativa, fornecendo ao leitor uma visão do que está por vir. Uma prolepse pode ser usada para criar expectativa e suspense, preparando o terreno para eventos dramáticos que ocorrerão mais tarde na história.

Essas técnicas narrativas são ferramentas poderosas nas mãos dos escritores, permitindo-lhes criar estruturas narrativas complexas e cativantes. Quando usadas com habilidade, podem enriquecer a experiência do leitor, acrescentando profundidade e complexidade à história.

Destaca-se, também, que o tempo, no romance, está relacionado à percepção temporal das personagens e à maneira como elas experimentam e lidam com o passado, o presente e o futuro. A memória e a nostalgia são frequentemente exploradas pelos escritores, para aprofundar o desenvolvimento das personagens e para criar camadas adicionais de significado na história.

Como elemento central de um romance, o tempo permite a reflexão sobre questões como a passagem do tempo, a finitude da vida, a mudança e a inevitabilidade do envelhecimento. Destarte, essa categoria desempenha um papel crucial no desenvolvimento das personagens. Conforme observado por Iser (1996) em suas reflexões sobre a interação entre o texto e o leitor, o tempo na narrativa influencia diretamente a experiência do leitor com as personagens. À medida que os eventos se desenrolam ao longo do tempo, os leitores testemunham mudanças, crescimento e transformações das personagens, conectando-se emocionalmente com suas jornadas e experiências. Em alguns casos, ele pode ser personificado ou simbolizado de maneiras metafóricas, contribuindo para a atmosfera e o tom da narrativa.

No romance, portanto, o tempo é mais do que apenas uma progressão linear de eventos; é uma ferramenta narrativa complexa e dinâmica que molda a estrutura, o desenvolvimento das personagens e a experiência do leitor. Ao empregar técnicas como a manipulação do tempo cronotópico, a organização não linear de eventos e a exploração das experiências temporais das personagens, os autores criam histórias ricas e envolventes que transcendem as limitações do tempo cronológico.



O tempo no romance, de acordo com o estudioso Jean Pouillon (1974), não é um fluido especial no qual estaríamos inseridos de forma involuntária. Constrói-se, na maioria das vezes, a partir da racionalidade dialógica do romancista. Nesse sentido, os acontecimentos no romance transcendem o tempo cronológico e psicológico, moldando a construção histórico-ficcional, tanto do autor quanto das personagens, e influenciando a interpretação de cada leitor. Para Pouillon, o tempo é a expressão interpretativa dos acontecimentos;

não é um fluido especial em que estaríamos involuntariamente mergulhados e que manteria, em todo caso, como parece acontecer em Bergson, uma relação com aquilo que somos, a qual seria uma relação de fato, revelada por intuição, mas incompreensível em si mesma. De onde viria ele? A verdadeira resposta a esta questão foi dada por Heidegger e por Sartre (cujas diferenças pouca importância têm aqui), quando afirmam que a temporalidade não é um ser, mas sim um caráter do que se temporaliza. (Pouillon, 1974, p. 112)

Segundo Pouillon, a constituição do tempo no romance é emblemática, pois seu movimento se molda em conformidade com a concepção de relatividade entre aqueles que influenciam o presente, passado e futuro em um espaço determinado. O tempo cronológico é crucial para o discernimento do leitor sobre a movimentação das personagens e os eventos reproduzidos em um contexto histórico, aproximando a ficção da realidade social de uma comunidade no tempo e no espaço. No romance, o tempo e sua classificação cronológica devem conferir realidade ao presente e respeitar a cronologia na expressão temporal, sendo essencialmente uma só entidade. Como Pouillon destaca, contar uma história na ordem cronológica implica narrar o passado quando era presente e aguardar que o futuro se torne presente para mencioná-lo. Essa ideia é refletida na obra de Faulkner, que, ao embaralhar a cronologia, sugere que o presente não tem existência própria (Pouillon, 1974, p. 119).

Conforme as afirmações anteriores, percebe-se que as dimensões do tempo no romance se dão no plano ficcional interpretado pelo emissor e receptor das mensagens envolvidas na trama, levando em conta a representatividade dos acontecimentos no contexto social de cada um e o que cada personagem consegue transmitir de real envolvimento pela ficção. Percebe-se, também, que a cronologia remete criteriosamente ao tempo presente, visto que o passado tem representatividade,

quando ele era presente, e o futuro só será levado em conta quando, na prática, estiver se desenrolando no cenário presente. Vejamos o que diz Pouillon:

Nos romances escritos da maneira habitual, o que nos é apresentado não é o tempo em si mesmo e sim o seu “simulacro”, no sentido da física antiga. Com efeito, podemos ler em algumas horas uma história que toma vários anos; neste caso, exige-se apenas que as proporções não sejam alteradas para que seja possível a ilusão romanesca. O monólogo, pelo contrário, não visa a nos fazer realizar um tempo real de acordo com a nossa leitura, ou vice-versa: ao lermos, nós vivemos o que está escrito; o tempo real da leitura e o tempo da história sobrepõem-se exatamente; lembremo-nos mais uma vez das vinte e quatro horas de Ulisses. (Pouillon, 1974, p. 133)

A dinâmica temporal no romance é complexa e se manifesta, à medida que o leitor imerge no contexto histórico apresentado. Observa-se que a temporalidade da história frequentemente desafia as regras cronológicas e psicológicas convencionais. Estudiosos como Pouillon (1974), Nunes (2002) e Ricoeur (1994) destacam que o tempo no romance demanda uma adaptação ao espaço no qual a narrativa se desenvolve na obra literária. Por exemplo, é comum encontrar referências a vários anos em uma mesma página, o que evidencia a flexibilidade temporal característica desse gênero. O tempo psicológico é variável e transcorre apoiado em movimentos e ações do indivíduo que o desenvolve, sendo bem distinto do tempo físico, que é objetivo.

Ainda sobre a discussão do tempo no romance, Nunes aponta:

Variável de indivíduo para indivíduo, o tempo psicológico, subjetivo e qualitativo, por oposição ao tempo físico da natureza, e no qual a percepção do presente se faz ora em função do passado ora em função de projetos futuros, é a mais imediata e mais óbvia expressão temporal humana. (Nunes, 2002, p. 18-19)

Para esse autor, o tempo psicológico é variável de indivíduo para indivíduo, e a percepção do presente se constrói em função dos acontecimentos passados, fazendo com que a trama transcorra em uma dinâmica entre passado, presente e futuro, entendida como toda ação ocorrida no tempo presente e como realidade central para o desenvolvimento da história principal do romance. Pode-se dizer, então, que não existe apenas uma definição do que é tempo, mas inúmeras.

Nos apontamentos de Ricoeur,

o mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal. [...] O tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal. (Ricoeur, 1994, p. 15)

Nessa perspectiva, a narrativa é a dinâmica do fato na ação do tempo representado na movimentação da personagem (Ricoeur, 1994). Há um fato que fará a articulação entre história e ficção, sendo o articulador da narrativa em que o tempo se torna humano por ser interligado de modo narrativo. A narrativa, para tanto, busca sua significação nos traços da experiência temporal.

O tempo, no romance, atua como característica do destino das personagens:

Afirmar o destino de um personagem é afirmar a necessidade de uma sucessão temporal. Esta afirmação contraria evidentemente as teses sobre a contingência do tempo, suscitando um problema cuja solução deve ficar desde logo delineada para que nós possamos orientar em seguida no exame dos romances. Não voltaremos à contingência do tempo; em nossa opinião, por conseguinte, a necessidade é apenas ilusória. Contudo, sendo esta a justificativa dos romances do destino, esta ilusão possui uma realidade psicológica: é muitas vezes graças a ela, à impressão de estar sujeito a um destino, que o tempo se revela à pessoa que o está vivendo. Esta ilusão consiste no seguinte: o ser, em seu presente, pretende-se determinado pelo seu passado, não querendo por isto reconhecer que é ele próprio quem atribui a esse passado o seu sentido e o seu valor determinante. É natural que certos romancistas queiram exprimir esta crença, esta maneira de viver. (Pouillon, 1974, p. 151)

O tempo, no romance, é uma vivência ilusória que faz parte da realidade psicológica das personagens, e incorpora critério na forma de movimento e interação delas com a dinâmica que contextualiza a impressão de estar sujeito a um destino. Dessa forma, apenas a pessoa, em sua vivência, pode compreender o tempo que está vivendo.

Essa ilusão representa o ser em sua realidade, que consiste em seu presente, passado e futuro, o que, na expressão máxima da realidade, seria a configuração do momento presente; ou seja, só será passível de concretização no momento presente. A circunstância de tempo, nos romances, contextualiza, no seu formato cronológico, os acontecimentos na sequência dos fatos dinamizados pelo romancista. No formato psicológico, ela atua conforme a interiorização e interpretação dos acontecimentos ligados ao psicológico das personagens.

O tempo, no romance, apresenta-se com um novo paradigma na composição geral da estrutura do gênero *romance moderno*. Já a literatura narrativa, em seu formato particular, afasta-se progressivamente das atitudes técnicas que eram

identificadas como realismo. Tal mudança se torna visível também nas outras manifestações artísticas, principalmente nas artes plásticas, pois estas passaram por um processo de “desrealização”, ainda em meados do século XIX, à medida que passaram a ignorar a sua função histórica de reproduzir ou copiar o universo da realidade empírica e sensível. Esse movimento ocorreu principalmente na pintura abstrata e com as vanguardas europeias, diga-se: o Cubismo, o Expressionismo e o Realismo.

No romance, nota-se um cenário inovador, reinventado na pintura, que se apresenta nas características formadoras das artes. Na pintura, a inovação era representada pela eliminação do espaço, ou da “ilusão do espaço”, pela supressão da cronologia e da linearidade temporal, fato que também se reflete no surgimento de uma nova dinâmica tecnológica do cinema. Essas inovações tecnológicas fizeram com que a narrativa se tornasse descritiva dentro dos padrões literários. Nesse sentido, o romance moderno registra seu nascimento no período em que escritores como Proust e Joyce iniciaram o processo de desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro:

A dificuldade que boa parte do público encontra em adaptar-se a este tipo de pintura ou romance decorre da circunstância de a arte moderna negar o compromisso com este mundo empírico das “aparências”, isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum. Revelando espaço e tempo — e com isso o mundo empírico dos sentidos — como relativos ou mesmo como aparentes, a arte moderna nada fez senão reconhecer o que é corriqueiro na ciência e filosofia. (Rosenfeld, 1973, p. 81)

É importante ressaltar que os romances, ao demarcarem a diferença entre o tempo dos relógios e o tempo da mente, inovam o posicionamento sobre a construção do tempo na interação das personagens com o leitor e a configuração dos acontecimentos, uma vez que dentro da estrutura narrativa do próprio romance, não apenas de forma temática. É o caso de *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos, em que passado e futuro se misturam na mente do narrador-protagonista Luís da Silva, materializando-se em seu diálogo consigo mesmo, na intimidade do seu interior. Tal processo pode ser visto também no romance *A casca da serpente*, na manutenção das personagens e na reconstituição dos fatos ocorridos em Canudos, no sertão da Bahia, entre 1896 e 1897. A guerra teve um contexto messiânico, o que será integralmente reproduzido mais tarde no romance. Obra literária elaborada no

ano de 1994 que comporta uma história “ratificada”, em que o autor reconstitui, na íntegra, o fim da guerra, fundindo história e ficção, bem como passado, presente e futuro, em uma nova realidade.

Tal formato é visto também em filmes, em que as frases são modificadas, as personagens interagem de modo direto, inserindo fragmentos do seu passado, do seu presente e com algumas antecipações de momentos futuros. Nesse sentido, os acontecimentos interagem com o tempo nas três dimensões — presente, passado e futuro —, em um contexto bem definido na ação das personagens e na interação do locutor e do interlocutor.

O narrador desaparece, ao representar o fluxo de consciência, ou o contexto narrativo nos dá a ilusão de seu desaparecimento; as personagens se apresentam de modo direto, não se visualiza a intermediação tradicional, evidente com o uso do pronome pessoal em terceira pessoa ou pelo emprego do tempo verbal no passado, que se torna presente, ou configuração presentificada. Como observou Rosenfeld (1973, p. 84), desfia-se, além das formas do tempo e do espaço, uma característica da realidade empírica e do senso comum: a lei da causalidade, que levaria logicamente às causas e suas consequências, aos motivos e às situações, com princípio, meio e fim.

Para Rosenfeld (1973, p. 90), a ruptura com o tempo cronológico, no romance moderno, aponta para um retorno ao que denomina “tempo mítico”, que, em vez de linear e progressivo, como o tempo judaico-cristão, é circular, voltado para si mesmo e para as mesmas estruturas e situações coletivas — como em *Ulysses*, de Joyce, em que, por meio das máscaras das personagens Bloom, Dedalus e Molly, transparecem as figuras míticas de Ulisses, Telêmaco e Penélope da obra *Odisseia*, de Homero.

Na dimensão mítica, passado, presente e futuro se identificam: as personagens são, por assim dizer, abertas para o passado que é presente que é futuro que é presente que é passado — abertas não só para o passado individual e sim o da humanidade; confundem-se com seus predecessores remotos, são apenas manifestações fugazes, máscaras momentâneas de um processo eterno que transcende não só o indivíduo e sim a própria humanidade. (Rosenfeld, 1973, p. 90)

O mítico é destaque na interação temporal em diversas produções, sendo presente na literatura moderna brasileira, como em *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, pela inconstância do “herói sem nenhum caráter”, o que faz recordar os

versos do autor, em *Remate de Males* (1930), ao dizer “eu sou trezentos, sou trezentos — e — cinquenta”; também em *Grande Sertão Veredas* (1956), de Guimarães Rosa, que revive o drama de Fausto no sertão brasileiro. De acordo com a dimensão mítica do gênero romance, presente, passado e futuro se identificam no diálogo das personagens, sendo comum a naturalidade da interação das personagens com o tempo: o passado se faz presente, que se transforma no futuro, que é presente, que é passado.

Em síntese, o tempo no romance é um elemento dinâmico e multifacetado que influencia profundamente a estrutura, o significado e a experiência do leitor ao interagir com a obra literária. Ele oferece aos escritores uma rica variedade de recursos narrativos, para explorar temas universais e complexidades da condição humana.

### 2.1.2 O espaço

O espaço, em termos gerais, refere-se à extensão tridimensional que contém todos os objetos e eventos do universo físico (Einstein, 2015). Na literatura, de acordo com Gancho (2014) e Bachelard (2008), o espaço é frequentemente utilizado para descrever o ambiente onde uma história se passa, incluindo locais físicos, paisagens, cenários e ambientes imaginários. Esse conceito pode abranger desde espaços geográficos concretos, como cidades, florestas, montanhas, até espaços abstratos, como estados emocionais, universos fictícios ou dimensões alternativas. O espaço é uma dimensão fundamental na narrativa, pois apresenta o contexto no qual as personagens interagem, os eventos ocorrem e as tramas se desenrolam, desempenhando um papel essencial na criação de atmosfera, desenvolvimento de personagens e progressão da história.

Para Gancho (2014),

o espaço tem como funções principais situar as ações dos personagens e estabelecer com eles uma interação, quer influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, quer sofrendo eventuais transformações provocadas pelos personagens. Assim como os personagens, o espaço pode ser caracterizado mais detalhadamente em textos descritivos, ou as referências espaciais podem estar diluídas na narração. De qualquer maneira é possível identificar-lhe as características, por exemplo, espaço fechado ou aberto, espaço urbano ou rural, e assim por diante. (Gancho, 2014, p. 16)

Especialmente no romance, o espaço é uma dimensão fundamental que contribui para a construção do mundo fictício, a caracterização das personagens e o desenvolvimento da trama (Bakhtin, 2011). Para Soja (1996), no contexto romanesco, o espaço se refere não apenas aos cenários físicos onde os eventos ocorrem, mas também às paisagens emocionais, sociais e psicológicas que moldam a experiência das personagens e dos leitores.

Destaca-se que a descrição detalhada dos lugares físicos onde a ação se desenrola (como cidades, vilarejos, casas, paisagens naturais, interiores de edifícios etc.) ajuda a estabelecer um senso de lugar e imersão na história, permitindo que os leitores visualizem e se envolvam com o mundo fictício. Teóricos como Gaston Bachelard (2008), em *A poética do espaço*, e Edward Soja (1993), em *Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica*, refletem sobre a importância da relação entre espaço físico e experiência humana, influenciando a abordagem de muitos escritores na descrição do espaço em suas obras.

Além dos aspectos físicos, o espaço, no romance, também abrange as características sociais e culturais dos ambientes retratados. Isso pode incluir estruturas de poder, normas sociais, valores culturais, divisões de classe e outras dimensões que influenciam o comportamento e as interações das personagens (Lefebvre, 2006).

O espaço no romance, de acordo com Bachelard (2008), não se limita apenas ao mundo físico; ele também se estende às paisagens internas das personagens, incluindo seus pensamentos, emoções e memórias. O espaço psicológico pode ser explorado por meio de monólogos interiores, reflexões das personagens e descrições sensoriais que revelam suas percepções subjetivas do mundo ao seu redor.

Adicionalmente, o espaço no romance é muitas vezes carregado de significado simbólico e metáforas que ampliam a profundidade da narrativa. Certos lugares podem representar temas universais, conflitos internos das personagens ou aspectos da condição humana (Frye, 2014; Barthes, 2013), como se pode observar nas obras *O processo* e *A metamorfose*, de Franz Kafka.

No decorrer do romance, o espaço pode se transformar e evoluir junto com as personagens e a trama. Mudanças nos ambientes físicos, sociais e emocionais refletem os conflitos, as transformações e os desenvolvimentos da história, criando uma sensação de progressão e dinamismo na narrativa. Ademais, no romance, o

espaço é considerado uma dimensão rica e multifacetada que desempenha um papel crucial na construção do mundo fictício, na caracterização das personagens e na criação de significado. Por meio da descrição cuidadosa e da exploração simbólica do espaço, os romancistas enriquecem suas histórias e envolvem os leitores em experiências profundas e significativas.

Segundo os estudiosos Reales e Confortin (2011), espaço e ambiente formam uma só categoria, sendo que o espaço não é representante apenas do lugar onde se passa a ação, mas também dos ambientes sociais, psicológicos, morais e culturais presentes na narrativa. Para esses autores, o espaço também pode ser entendido no âmbito do espaço socioeconômico e psicológico, ou seja, as atmosferas culturais, sociais, psicológicas e morais que integram o contexto da história.

Esse conceito de espaço tem importância significativa porque relaciona os conceitos de tempo e espaço:

A representação do tempo une-se à do espaço como uma metáfora que se faz real: o tempo se faz visível e o espaço responde a esta visibilidade dos movimentos do tempo e do enredo. Os significados tomam a forma de um signo audível e visível. (Bakhtin, 2002, p. 258)

Nesse sentido, o conceito de espaço está sempre relacionado ao modo como o discurso narrativo o descreve e desenvolve em atribuição ou em relação intrínseca ao conceito de tempo. Ao espaço soma-se o conceito de *clima*, ou seja, a ambientação socioeconômica, moral e psicológica que envolve a ação e que descreve, de algum modo, a relação do espaço e do tempo na narrativa.

Na visão de Bakhtin (2011), o espaço é também um ambiente social, um lugar amplo onde coexistem diversidades em tipos e figuras que corroboram na formação da sociedade representada na narrativa; podendo ser também entendido como espaço ou ambiente psicológico onde transitam protagonistas e/ou personagens que sofrem, são felizes, especulam, sonham ou vivenciam certos estados de espírito. Por mais que se busque uma descrição minuciosa do espaço físico, haverá pontos de indeterminação, pois a descrição não dará conta de discriminar todos os elementos que o conformam.

A construção do espaço está voltada para a ação do narrador em uma narrativa; o telespectador estará “vendo” o espaço por meio dos “olhos” do narrador (Barthes, 2018). Dessa forma, a visão de um lugar, de um objeto, de uma



decoração, de uma paisagem nunca será “estática”. Mesmo que o narrador queira descrever fielmente a paisagem, um lugar ou objeto, essa descrição estará em acordo com seu estado de espírito, com seu ponto de vista e suas pretensões.

Em síntese, de acordo com Watt (2010), o espaço é uma das categorias determinantes na construção de narrativas, definidas a partir de elementos constitutivos de individualidade, originalidade, identidade, tempo e contexto interativo entre fatos e personagens. O estudioso nomeia o espaço, que possibilita fazer referências, interligando os fatos caracterizadores dessa narrativa. Ou seja, a personagem representa alguém que faz parte de uma sociedade na qual a ação situa-se num contexto temporal e espacial. Vê-se de forma bem transparente, por meio da linguagem, a movimentação das personagens, propiciando ao leitor um contato temporal no espaço da produção, com a possibilidade de ler o texto identificando-se com a realidade ali configurada, pois se “estabelece uma correspondência entre a vida e a arte” (Watt, 2010, p. 32).

### 2.1.3 As personagens

A personagem é um dos elementos constitutivos das narrativas literárias que permite ao autor explorar e expressar as complexidades da condição humana (Cândido, *et al.*, 2011). Esse elemento é muito mais do que simples figura fictícia; ele representa diferentes aspectos da sociedade, da cultura e da psicologia humana, ou seja,

a personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos [...]. A personagem é um ser fictício — expressão que soa como um paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação de fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste. (Cândido *et al.*, 2011, p. 54-55)

Além disso, Cândido *et al.* reconhecem que as personagens, em uma obra literária, são moldadas pelo contexto histórico, social e cultural em que estão inseridas. Elas refletem as tensões e contradições de sua época, e,

concomitantemente, transcendem as limitações temporais, para abordar questões universais e atemporais.

Embora esses autores não tenham apresentado uma definição específica de personagem, suas reflexões sobre a literatura destacam a importância das personagens como veículos, para a exploração da experiência humana, e como elementos essenciais, na construção de narrativas significativas.

Nesse sentido, Cândido *et. al* (2011) enfatiza a importância da caracterização das personagens como um processo que envolve não apenas a descrição de traços físicos, mas também a representação de motivações, conflitos internos, dilemas morais e relações sociais. Ele argumenta que as melhores personagens literárias são aquelas que parecem ganhar vida nas páginas do romance, provocando empatia e compreensão por parte do leitor.

Com base nessas assertivas, observa-se que o desenvolvimento do enredo ocorre devido aos papéis desempenhados por cada personagem na narrativa. São as ações dessas personagens que conferem vida aos acontecimentos narrados no romance, inserido na realidade representada no contexto ficcional. As personagens, por sua vez, são intrínsecas à história ali reproduzida. Sua existência está intimamente ligada à sua participação no enredo, influenciada pela habilidade na condução do diálogo. Esse diálogo identifica a ação realizada pela personagem na construção da verossimilhança com as expectativas do público sobre seu papel na formação dos pilares de sustentação social.

Gancho (2014) ainda acrescenta que

a personagem é um ser que pertence à história e que, portanto, só existe como tal se participa efetivamente do enredo, isto é, se age ou fala. Se um determinado ser é mencionado na história por outras personagens, mas nada faz direta ou indiretamente, ou não interfere de modo algum no enredo, pode-se não o considerar personagem. Bichos, seres humanos ou coisas, as personagens se definem no enredo pelo que fazem ou dizem, e pelo julgamento que fazem delas o narrador e as outras personagens. (Gancho, 2014, p. 18)

Segundo Cândido *et al*. (2011), ao ler um romance, percebemos uma série de eventos presentes no enredo e personagens que transmitem esses acontecimentos ao público. Elas são parte essencial e praticamente inseparável do enredo; ao ser mencionado um enredo, as personagens que o compõem surgem naturalmente. O enredo se desenvolve por meio das ações realizadas pelas personagens, e a

conexão entre ambos desenrola a trama, sob a orientação do autor, que concretiza a ação do romance. Embora as personagens recebam grande destaque comunicativo na trama, isso não as torna, geralmente, mais importantes em relação aos demais componentes que estruturam e dão corpo à obra romanesca.

Classificadas como agentes da narrativa, as personagens são responsáveis por impulsionar os eventos e conduzir o enredo adiante. Cada personagem assume um papel específico, que pode variar desde protagonistas e antagonistas até personagens secundárias e (co)adjuvantes.

Em relação aos papéis assumidos pelas personagens, Gancho (2014) afirma:

Os protagonistas são os personagens que assumem os papéis principais do enredo. O protagonismo acontece com o desenrolar da história e da condução dos conflitos pelos personagens; o protagonista possui desejos que serão impedidos ou dificultados, atrapalhados pelos antagonistas; os protagonistas são conhecidos como os heróis na trama. (Gancho, 2014, p. 18)

De acordo com Gancho, a personagem protagonista desempenha o papel principal na trama, podendo assumir características como: *herói* — quando tem características superiores às de seu grupo; *anti-herói* — é o protagonista que tem características iguais ou inferiores às de seu grupo, mas que por algum motivo está na posição de herói, só que sem competência para tanto.

Nessa perspectiva, as personagens protagonistas de um romance são o foco central da narrativa e geralmente são responsáveis por impulsionar a trama adiante. Elas costumam enfrentar desafios, conflitos e transformações ao longo do romance, e o desenvolvimento delas é, frequentemente, o cerne da história; geralmente têm características distintas e complexas, e os leitores costumam se identificar com elas ou se interessar por suas jornadas. Muitas vezes, as personagens protagonistas são responsáveis por guiar o leitor no mundo ficcional criado pelo autor, oferecendo uma lente através da qual podemos entender e explorar os temas e mensagens do romance.

Já as personagens antagonistas, para Gancho (2014), são aquelas

que se opõem aos protagonistas, impedindo a realização de suas ações e pretensões; são responsáveis pelo estabelecimento dos conflitos na trama. São o oposto dos protagonistas, o que os faz serem vistos geralmente como vilões. (Gancho, 2014, p. 18)

Elas representam os obstáculos, conflitos ou ameaças que as personagens protagonistas enfrentam ao longo da história. Enquanto as protagonistas geralmente lutam por objetivos nobres ou positivos, as antagonistas frequentemente agem em oposição a esses objetivos, buscando alcançar seus próprios interesses ou desejos, muitas vezes em detrimento das protagonistas.

As personagens antagonistas podem assumir várias formas, desde vilões clássicos até rivais, antagonistas ambíguos ou forças da natureza. Podem ser personagens individuais, grupos de pessoas, entidades sobrenaturais ou mesmo circunstâncias sociais ou ambientais que representam uma ameaça para as personagens protagonistas.

A presença de personagens antagonistas em um romance geralmente cria tensão, conflito e drama, impulsionando a narrativa adiante e oferecendo oportunidades para o desenvolvimento das personagens protagonistas. Em muitos casos, é a maneira como as personagens protagonistas lidam com os desafios apresentados pelos antagonistas que impulsiona o enredo e proporciona oportunidades para o crescimento e a transformação das personagens ao longo da história.

Diferente das personagens protagonistas e antagonistas,

os personagens secundários são todo o conjunto de figuras que participam dos acontecimentos sem importância decisiva na ação, e exercem o papel de expositores, de influência em protagonistas, de criadores de comicidade ou tragédia, ou de atmosfera típica. Correspondem ao coro no teatro antigo, constituindo o pano de fundo da cena. Podem desempenhar o papel ora de “confidente”, ligado ao protagonista e servindo-lhe de esteio para os seus diálogos e raciocínios, ora de contraste, completando ou esclarecendo a personalidade — a que é subordinado — do protagonista. (Coutinho, 2008, p. 54-55)

As personagens secundárias em um romance são aquelas que desempenham papéis menos proeminentes do que as personagens protagonistas, mas ainda têm importância na trama. Embora não sejam o foco principal da narrativa, elas desempenham diversos papéis na história, como apoiar, desafiar, complementar ou contrastar com as personagens protagonistas.

As personagens secundárias podem incluir amigos, familiares, colegas, mentores, adversários ou qualquer outro personagem que interaja com as protagonistas ao longo da história. Elas podem ter laços de personagem próprios,

com seus próprios conflitos, motivações e desenvolvimentos, ou podem existir principalmente para servir à trama principal.

Nesse sentido, as personagens secundárias são importantes, porque contribuem para a riqueza e a complexidade do mundo fictício criado pelo autor. Elas podem ajudar a desenvolver o ambiente, fornecer informações adicionais sobre as personagens protagonistas, desencadear eventos importantes na trama ou simplesmente adicionar nuances e profundidade à narrativa.

Embora não ocupem o centro do palco na história, elas ainda desempenham papéis significativos no romance e, muitas vezes, contribuem para o impacto emocional e temático da obra como um todo.

Por fim, as personagens coadjuvantes, em um romance, são aquelas que desempenham papéis menores e de apoio em relação às personagens protagonistas e secundárias (Forster, 2005). Elas têm menos destaque na trama e geralmente aparecem em momentos específicos, para cumprir uma função ou fornecer informações adicionais à história, podendo ser personagens como atendentes, vizinhos, colegas de trabalho, clientes, entre outros.

Apesar de as personagens coadjuvantes não serem o foco principal da narrativa, elas desempenham papéis importantes no preenchimento do mundo fictício criado pelo autor. Podem ajudar a estabelecer o ambiente, fornecer contexto para as ações das personagens principais e adicionar realismo e complexidade ao universo do romance.

Nota-se que a diferença principal entre personagens secundários e coadjuvantes reside na quantidade de tempo dedicado a elas na narrativa e na profundidade de seu desenvolvimento como personagens. Os secundários têm mais tempo de tela e são mais significativos para o enredo, enquanto os coadjuvantes têm menos destaque e desempenham papéis mais periféricos.

É importante destacar que, além dos papéis desempenhados, as personagens são classificadas, a partir de sua complexidade, em planas e redondas. Essa classificação oferece possibilidades valiosas para se examinar a complexidade das figuras ficcionais, inseridas numa narrativa, e foi popularizada pelo crítico literário britânico E.M. Forster, em sua obra *Aspectos do romance*, publicada em 1927. Nesta pesquisa, foi utilizada a edição de 2005.

Para Forster (2005), as personagens redondas são aquelas que são complexas, multifacetadas e realisticamente desenvolvidas ao longo da narrativa.

Elas tendem a ter motivações, nuances emocionais e arcos de desenvolvimento bem definidos, ou seja, são mais realistas e frequentemente desempenham papéis mais significativos na trama, oferecendo profundidade e complexidade à história.

A presença de personagens redondas em um romance cativa o leitor por sua profundidade e realismo. Elas podem nos surpreender com suas ações, nos desafiar com suas escolhas morais e nos fazer sentir empatia por suas lutas internas. Um exemplo clássico de personagem redonda é Hamlet, de Shakespeare, cujas dúvidas existenciais e conflitos internos o tornam uma figura profundamente complexa e intrigante.

Por outro lado, Forster afirma que as personagens planas são mais simples e unidimensionais, com características e motivações menos desenvolvidas. Elas tendem a representar tipos ou estereótipos e geralmente têm um papel mais superficial na narrativa. As personagens planas podem ser usadas para preencher o cenário ou fornecer contexto, mas muitas vezes carecem da profundidade e da complexidade das personagens redondas. Elas não apresentam grandes mudanças ao longo do tempo da narrativa, muito menos apresentam fortes conturbações psicológicas. No geral, esse tipo de personagem demonstra comportamentos repetitivos e previsíveis, tiques ou manias que o tornam facilmente identificado dentro da narrativa. Alguns autores afirmam que as personagens planas apresentam características invariáveis, as quais podem ser morais, ideológicas, sociais etc., chegando, às vezes, à caricatura, ou seja, apresentando características estáticas e ridículas, de acordo com os estudos de Reales e Confortin (2011).

Um exemplo comum de personagem plana pode ser encontrado nos contos de fadas, em que personagens como o herói destemido ou a vilã malvada são muitas vezes simplificados, para representar valores morais claros. Embora essas personagens não tenham a mesma complexidade emocional das personagens redondas, elas ainda desempenham um papel vital na narrativa, ajudando a criar tensão e conflito.

Em última análise, tanto as personagens redondas quanto as planas têm seu lugar na literatura e desempenham funções distintas na construção narrativa. A compreensão dessa distinção nos permite apreciar a riqueza e a diversidade das figuras ficcionais encontradas nos romances, reconhecer como essas personagens contribuem para a experiência do leitor e para a profundidade da obra como um todo.

#### 2.1.4 O enredo

O enredo é muito mais do que apenas uma sequência de eventos; é o coração pulsante que dá vida à história, ou seja, constitui a estrutura fundamental do romance, podendo ser identificado também como trama, conflito, intriga ou história na dinâmica narrativa (Gancho, 2014). Ele tece uma teia intrincada de acontecimentos, cada um alimentando o próximo e construindo uma narrativa rica e cativante que prende a atenção do leitor.

Nesse sentido, pode-se afirmar que

a intriga ou o enredo é o conjunto de peripécias que ocorrem numa narrativa. A intriga representa todos os encontros e embates possíveis na trama da história; o modo como os personagens, ao exercerem seus papéis na história, “resolvem” seus conflitos, tomando atitudes e ocasionando reverberações imediatas ou posteriores ao andamento da própria intriga. (Reales; Confortin, 2008, p. 34)

Isso faz do enredo de um romance uma jornada emocionante, cheia de reviravoltas inesperadas, momentos de grande emoção e uma conclusão que deixa uma impressão duradoura na mente do leitor. É o que transforma um conjunto de palavras em uma história memorável, capaz de transportar o leitor para mundos desconhecidos e emocionantes.

Servindo de “espinha dorsal” para os eventos da história ganharem vida, o enredo não é apenas uma mera sucessão de eventos, senão a organização cuidadosa e significativa dos acontecimentos que dão forma à história (Gancho, 2014). É por meio dele que os leitores são guiados pela trama, mergulhando nas experiências das personagens e acompanhando sua jornada ao longo do romance.

O enredo não apenas revela o que acontece na história, mas também como e por que esses eventos se desenrolam, explorando temas, conflitos e dilemas que dão profundidade à narrativa. Além disso, funciona como um mecanismo para manter o interesse do leitor, criando tensão, suspense e surpresas que instigam a curiosidade e mantêm o engajamento ao longo da leitura. Dessa forma, o enredo não apenas conduz a narrativa, mas também reflete as escolhas do autor, sua visão de mundo e suas intenções artísticas, tornando-se um elemento essencial na construção e na apreciação de um romance.

Genette (2017) atribui ao enredo uma centralidade significativa na estruturação narrativa. Para esse autor, o enredo não é apenas uma sequência linear de eventos, mas intrincado arranjo de elementos temporais e relacionais que conferem sentido à história. Ele ressalta a importância da ordenação temporal dos eventos, destacando como a sucessão dos acontecimentos e a articulação entre passado, presente e futuro são essenciais para a coesão narrativa. Além disso, esse autor enfatiza as relações de causa e efeito que permeiam o enredo, evidenciando como os eventos se influenciam mutuamente e como suas consequências reverberam ao longo da trama. Para ele, a habilidade do autor em manejar esses aspectos temporais e relacionais é fundamental para a construção de uma narrativa envolvente e significativa. Dessa forma, esse teórico convida os estudiosos a explorarem mais profundamente as nuances do enredo e suas interações com outros elementos narrativos, contribuindo para uma compreensão mais abrangente da arte da narrativa.

Cardoso (2001) apresenta uma perspectiva importante ao abordar o enredo como a estruturação dos eventos narrativos em um romance. Ele destaca a necessidade não apenas de uma organização dos acontecimentos, mas também de uma coerência intrínseca e de uma fluidez narrativa que garantam a compreensão e o envolvimento do leitor na trama. A coerência no enredo é fundamental para que os eventos sejam logicamente encadeados e façam sentido dentro do contexto da narrativa, evitando contradições ou lacunas que possam prejudicar a imersão do leitor na história. Ele explica que a fluidez, na organização dos acontecimentos, contribui para uma leitura agradável e fluida, permitindo que o leitor seja conduzido de forma natural, ao longo da trama, sem interrupções ou dificuldades desnecessárias. Em síntese, Cardoso destaca a importância de uma construção cuidadosa do enredo, que não apenas apresente os eventos de forma ordenada, mas também propicie uma experiência de leitura envolvente e significativa para o público.

Rosenfeld (2011) traz uma perspectiva interessante, ao abordar o enredo como o fio condutor que guia o desenvolvimento da narrativa em um romance. Ele destaca não apenas a função do enredo de apresentar uma sucessão de eventos, mas também a importância da construção progressiva desses eventos. Para o autor, a narrativa deve ser estruturada de forma a manter o interesse do leitor ao longo da obra, criando uma tensão dramática que o mantenha envolvido na trama. Essa



tensão é fundamental, para sustentar o interesse do leitor, instigando-o a continuar virando as páginas em busca de respostas e desfechos satisfatórios.

A construção cuidadosa do enredo, portanto, consiste não apenas na apresentação dos eventos, mas também na sua disposição estratégica ao longo da narrativa, criando momentos de suspense, conflito e revelação que mantêm o leitor ávido por mais. O autor destaca a importância do enredo como uma ferramenta poderosa na arte da narrativa, capaz de cativar e emocionar o leitor, ao longo de toda a obra.

Assim, evidencia-se que o enredo, para esses autores (Cardoso, 2001; Genette, 2017; Rosenfeld, 2011), é um dos elementos que organiza e articula os eventos e as ações da história de um romance. Como elemento vital na construção narrativa, ele abrange uma série de elementos fundamentais que conferem profundidade e dinamismo à trama. Entre esses elementos, destaca-se a situação inicial, que estabelece o ponto de partida da narrativa e apresenta o contexto no qual as personagens estão inseridas. Em seguida, surgem os conflitos, que alimentam a tensão e impulsionam a trama para frente, criando desafios e obstáculos a serem superados pelas personagens.

O clímax, por sua vez, representa o ponto de maior intensidade e dramaticidade na história, o momento culminante no qual os conflitos atingem seu ápice e as decisões tomadas pelas personagens têm consequências significativas. Por fim, o desfecho encerra a narrativa — um desfecho satisfatório ou conclusivo para os eventos narrados, que ofereça ao leitor um senso de resolução ou reflexão sobre os temas abordados ao longo da história. Assim, reitera-se: o enredo não apenas organiza os eventos da narrativa, mas também dá forma e substância à experiência do leitor, conduzindo-o por uma jornada de descobertas, emoções e reflexões sobre a condição humana e o mundo ao seu redor.

Segundo Gancho (2014), todo enredo é dividido em quatro partes: a exposição, a complicação, o clímax e o desfecho. A exposição, também conhecida como introdução, tem a função de apresentar a ambientação da narrativa, localizada no início do romance. Nesse momento, são delineados os fatos iniciais da trama, com a apresentação das personagens e a contextualização do tempo e espaço onde a história se desenrola. A complicação, ou desenvolvimento, refere-se ao conflito central do romance, o embate entre a vontade do protagonista de alcançar seus objetivos e os obstáculos que se interpõem em seu caminho. A complicação detalha

como e por que o conflito surge e se desenvolve ao longo da narrativa. O clímax representa o ápice da tensão na história. Nesse ponto, as ações atingem seu momento crucial e as forças opostas confrontam-se, determinando o destino do protagonista para o bem ou para o mal. O clímax é o ponto mais importante, mais intenso do conflito, servindo como referência para outros acontecimentos fundamentais que se desdobram no enredo. Por fim, o desfecho, também chamado de desenlace ou conclusão, ocorre após o desenvolvimento da trama e apresenta a resolução final do conflito (clímax), elucidando todos os aspectos da narrativa. O desfecho pode ser feliz, trágico, cômico, surpreendente ou inusitado, podendo também ser subjetivo ou objetivo, requerendo ou não uma interpretação por parte do leitor. Essa estruturação do enredo permite uma organização coerente e coesa dos elementos narrativos, conduzindo o leitor por uma jornada envolvente e significativa.

#### *2.1.5 O narrador*

O narrador é a voz que conta a história dentro de um texto literário. Ele é responsável por relatar os eventos, descrever as personagens, revelar seus pensamentos e emoções, além de estabelecer o tom e a atmosfera da narrativa. O narrador pode assumir diferentes formas e perspectivas, o que influencia diretamente a maneira como a história é percebida pelo leitor (Gancho, 2014; Leite, 2007). Além disso, ele pode ser confiável, quando transmite os eventos de forma precisa e objetiva, ou pode ser não confiável, quando distorce os fatos ou manipula a percepção do leitor de alguma forma.

O narrador é uma peça fundamental na construção da narrativa, exercendo controle sobre a forma como a história é contada e percebida pelo leitor. Para Gancho (2014), o narrador não é apenas uma voz neutra que relata os acontecimentos de uma história, mas uma figura que exerce influência significativa sobre a forma como a narrativa é percebida pelo leitor. Ele pode ser uma personagem da história ou uma entidade distante, e essa escolha afeta diretamente a maneira como os eventos são interpretados. Por exemplo, um narrador em primeira pessoa permite que o leitor tenha acesso direto aos pensamentos e sentimentos do protagonista, proporcionando uma experiência mais íntima e imersiva. Por outro lado, um narrador em terceira pessoa pode oferecer uma visão

mais abrangente dos acontecimentos, permitindo uma compreensão mais ampla do contexto e das relações entre as personagens.

Além disso, o estilo narrativo trazido ao texto pelo narrador, sua linguagem, seu ponto de vista e sua relação com as personagens também são elementos essenciais a serem considerados. Suas características — confiável ou não confiável, objetivo ou subjetivo, onisciente (sabedor de tudo) ou limitado (conhecedor apenas dos pensamentos e sentimentos de um ou alguns personagens) — contribuem para moldar a atmosfera e a perspectiva da narrativa, influenciando a interpretação do leitor.

Leite (2007) complementa essa visão destacando a importância do narrador como um construtor de sentidos e significados na obra. A autora destaca que o narrador não apenas relata os eventos, mas também os interpreta e os contextualiza, oferecendo ao leitor uma estrutura para compreender os acontecimentos. O modo como o narrador escolhe contar a história, as palavras que utiliza, os detalhes enfatizados e as lacunas deixadas em aberto contribuem para a construção da atmosfera e do significado da obra.

Gancho (2014), em sua análise sobre a estrutura narrativa, categoriza o narrador em duas formas distintas, a saber: o narrador em terceira pessoa e o narrador em primeira pessoa. Essa classificação oferece diferentes maneiras de contar uma história, cada uma com características peculiares. A escolha do tipo de narrador pode ter um grande impacto na experiência do leitor e na forma como a narrativa é percebida e interpretada.

O narrador em terceira pessoa é aquele que está externo à história, não figurando como uma das personagens principais, mas relatando os eventos e experiências das personagens de fora, como um observador externo. Dentro dessa categoria, Gancho delinea três subtipos específicos de narradores: o narrador onisciente, que detém um conhecimento completo dos personagens e eventos da história, podendo acessar seus pensamentos e motivações; o narrador intruso, que intervém na narrativa para expor comentários ou reflexões adicionais; e o narrador parcial ou limitado, que possui um conhecimento mais restrito dos personagens e eventos, estando confinado ao que pode ser observado objetivamente, sem acesso aos pensamentos dos personagens.

Já o narrador em primeira pessoa é aquele que se apresenta como uma das personagens principais da história, narrando os eventos do seu próprio ponto de

vista, utilizando pronomes de primeira pessoa, como “eu”, “nós”, “meu”... Dentro dessa categoria, Gancho (2014) identifica dois subtipos: o narrador testemunha, que observa os acontecimentos da história sem necessariamente ser o protagonista, relatando o que observa e experimenta; e o narrador protagonista, que também assume o papel central na trama, compartilhando suas próprias experiências, pensamentos e emoções com o leitor.

Norman Friedman (2002), em seu ensaio *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*, apresenta onze categorias de narrador (onisciente intruso, onisciente neutro, eu como testemunha, narrador-protagonista, onisciência seletiva, onisciência seletiva múltipla, modo dramático, câmera, análise mental, monólogo interior e fluxo de consciência) para caracterizar os narradores em um texto literário. Cada tipo oferece uma abordagem única para contar uma história e influencia a forma como os eventos são apresentados ao leitor, assim como a relação entre o narrador e as personagens da narrativa.

Para Friedman (2002), o *narrador onisciente intruso* é aquele que interrompe a narrativa para expor comentários, reflexões ou opiniões diretas ao leitor, podendo quebrar a ilusão da imparcialidade ao revelar suas próprias opiniões sobre os acontecimentos. Por outro lado, o *narrador onisciente neutro* relata os eventos de forma objetiva, sem interferir na narrativa ou oferecer comentários pessoais, permanecendo distante e imparcial em relação às personagens e aos eventos.

Em contraste, o tipo *eu como testemunha* caracteriza um narrador que é uma das personagens da história e relata os eventos do seu próprio ponto de vista, limitando-se ao conhecimento que ele mesmo vivencia. O *narrador-protagonista*, por sua vez, é também o protagonista da história. Narra os eventos do seu ponto de vista e compartilha suas próprias experiências, pensamentos e emoções com o leitor (Friedman, 2002).

A *onisciência seletiva* envolve um narrador que tem conhecimento completo dos eventos, mas escolhe revelar apenas certas informações em momentos específicos, criando suspense e mistério na narrativa (Friedman, 2002). Já a *onisciência seletiva múltipla* apresenta vários narradores oniscientes que fornecem diferentes perspectivas sobre os mesmos eventos, enriquecendo a compreensão da história.

O *modo dramático* é caracterizado pela ausência do narrador, com os eventos apresentados apenas por meio de diálogos e ações das personagens. Enquanto a

categoria *câmera* é compreendida como uma técnica na qual a narrativa é apresentada sem a intervenção de um narrador intruso ou personagem narrador. Isso porque os eventos são apresentados de forma objetiva, como se fossem vistos através de uma câmera que registra apenas o visível e o audível para os observadores. Em outras palavras, o narrador desaparece completamente, permitindo que os acontecimentos se desenrolem apenas por meio de diálogos e ações das personagens. Essa técnica cria uma sensação de distância entre o narrador e a história, oferecendo ao leitor uma visão direta e imparcial dos eventos narrados. O uso da denominação *câmera* é comum em narrativas cinematográficas, mas também pode ser encontrada em romances, especialmente na prosa modernista e pós-modernista (Friedman, 2002).

As categorias *análise mental*, *monólogo interior* e *fluxo de consciência* como técnicas narrativas exploram os pensamentos e processos mentais das personagens. Na *análise mental*, o narrador apresenta os pensamentos e as reflexões das personagens de forma explícita, geralmente em terceira pessoa; revela os pensamentos das personagens sem se identificar com elas, apontando suas motivações, desejos e dilemas internos. A *análise mental* permite ao leitor acessar a mente das personagens de maneira direta, propiciando uma compreensão mais profunda de seus estados mentais.

No *monólogo interior*, os pensamentos das personagens são apresentados de forma contínua e ininterrupta, sem a interferência do narrador. Esses pensamentos são geralmente apresentados em primeira pessoa e representam o fluxo de consciência da personagem, refletindo sua mente de forma crua e não filtrada. Essa tipologia oferece ao leitor uma visão íntima e imediata dos processos mentais das personagens, permitindo uma experiência sensorial e emocionalmente intensa.

Já o *fluxo de consciência* é uma variação do monólogo interior, caracterizada pela ausência de pontuação e estrutura gramatical convencional. Os pensamentos e associações das personagens são apresentados de forma caótica e desordenada, refletindo a natureza fragmentada e aleatória da mente humana. O *fluxo de consciência* busca capturar a experiência subjetiva do pensamento, proporcionando ao leitor uma imersão profunda na psique das personagens (Friedman, 2002). Essas técnicas narrativas oferecem diferentes maneiras de explorar os estados mentais das personagens, cada uma com suas próprias características estilísticas e efeitos na narrativa.

Diferentemente de Friedman, Gérard Genette (1979), em sua obra *Discurso da narrativa: ensaio de método*, caracteriza os tipos de narradores com base em sua relação com a história narrada. Ele propõe três tipos principais de narradores: autodiegético, homodiegético e heterodiegético.

No primeiro tipo — autodiegético —, o narrador é também uma das personagens da história. Participa dos eventos narrados e conta a história do seu próprio ponto de vista, como alguém que vivenciou diretamente os acontecimentos. O termo *autodiegético* deriva do grego *auto* (próprio) e *diegético* (relacionado à narrativa). Um exemplo clássico de narrador autodiegético é o personagem Huck Finn em *As aventuras de Huckleberry Finn*, de Mark Twain, que narra suas próprias aventuras, ou no romance *O nosso reino*, do escritor lusitano Valter Hugo Mãe.

No segundo tipo — homodiegético —, o narrador é uma personagem da história, mas não é o protagonista central. Ele está presente nos eventos narrados, mas não os protagoniza. Assim como o autodiegético, o narrador homodiegético participa dos eventos e conta a história de seu próprio ponto de vista, mas não é o foco principal da narrativa. O exemplo mais conhecido é o narrador dos contos de Sherlock Holmes, de Conan Doyle. As aventuras sempre são narradas por seu fiel amigo Dr. Watson.

O último tipo — heterodiegético — refere-se a um narrador que está fora da história narrada. Ele não é uma das personagens e, portanto, não participa dos eventos narrados. O narrador heterodiegético é um observador externo que relata os eventos e experiências das personagens de fora, como um observador imparcial. Ele pode ter acesso aos pensamentos e sentimentos das personagens dependendo do grau de conhecimento que o autor decide atribuir a ele, como se pode perceber em *Iracema*, de José de Alencar.

Essas categorias, de acordo com Genette (1979), oferecem uma estrutura útil para o entendimento da relação entre o narrador e a história narrada, destacando como a posição do narrador pode influenciar a forma como os eventos são apresentados e percebidos pelo leitor.

Observa-se, portanto, que Gancho (2014), Friedman (2002) e Genette (1979) utilizam termos diferentes para tratar dos mesmos narradores. Tendo em vista o objetivo desta pesquisa, na análise dos dados, utilizar-se-á a terminologia de Gancho.

### 3 CAMINHOS METODOLÓGICOS

*Curiosidade, criatividade, disciplina e especialmente paixão são algumas exigências para o desenvolvimento de um trabalho criterioso, baseado no confronto permanente entre o desejo e a realidade. (Mirian Goldenberg)*

Este capítulo apresenta o caminho metodológico utilizado nesta dissertação, para apuração e discussão do léxico, com vista a identificar a respectiva iconicidade, para atingir os objetivos propostos. No primeiro momento, a discussão recai sobre o tipo de pesquisa. No segundo momento, discute-se o *cópus* da pesquisa, a partir da perspectiva da Linguística de *Cópus*. Em seguida, a reflexão recai sobre os procedimentos utilizados na coleta de dados, sobretudo a utilização das ferramentas do programa *WordSmith Tools*. Por fim, são discutidos os procedimentos adotados para análise de dados, com apresentação das categorias utilizadas para se compreender a constituição do romance de extração histórica.

#### 3.1 Tipos de pesquisa

A palavra “tipo” tem sua origem no latim *typus*, que por sua vez foi emprestado do grego *typos*. Originalmente, *typus* era usado para se referir a uma impressão, marca ou padrão, especialmente aqueles feitos por golpes, como os de um sinete ou matriz de impressão. Daí derivou o significado de “modelo” ou “exemplo”. No latim tardio e, posteriormente, no português, “tipo” passou a ser utilizado para se referir a um modelo ou exemplar de algo, bem como para descrever uma categoria ou classificação de objetos ou pessoas com características semelhantes. Essa evolução semântica deu origem ao significado contemporâneo da palavra “tipo” como uma categoria ou padrão conhecido, que, nesta dissertação, utilizar-se-á para caracterizar a pesquisa e reafirmar que o caminho metodológico escolhido é reconhecido como válido para a realização de uma pesquisa, na área de estudos de linguagem.

Já a palavra “pesquisa” remonta ao latim, expressa na forma de *perquirere*, derivada do verbo *perquirir*, que significa investigar. Essa palavra é formada pelo prefixo “per-” — que denota movimento através ou por meio, derivado do indo-europeu “per-“, significando em direção para frente — e pelo verbo *quaerere*,

relacionado a consultar, indagar ou procurar. Portanto, a etimologia de “pesquisa” reside na junção destes elementos: o prefixo “per-“ intensifica a ação, enquanto *quaerere* expressa a ideia de indagar ou buscar com afinco. Em outras palavras, a palavra “pesquisa” deriva do latim *perquirere*, significando buscar com dedicação: termo composto pelo prefixo intensificante “per-“ e o verbo *quaerere*, originado de *quaestio*, que significa busca, procura ou problema. Com o tempo, essa palavra evoluiu para o termo “pesquisa”, em várias línguas, incluindo o português, mantendo o significado original de investigação ou busca sistemática por conhecimento ou informações.

No campo da metodologia científica, o termo “pesquisa” abrange uma atividade na qual se procura descobrir, de maneira mais ou menos sistemática, coisas que, anteriormente, não eram conhecidas. Uma interpretação mais acadêmica amplia essa definição, sugerindo que a pesquisa envolve a descoberta de conhecimentos que não eram previamente acessíveis a outros. Trata-se, portanto, de impulsionar os limites do conhecimento.

De acordo com Dömyei (*apud* Paiva, 2019, p. 9), a “pesquisa significa simplesmente a tentativa de encontrar respostas para perguntas, uma atividade que todos nós fazemos [...] para saber mais sobre o mundo à sua volta”. Na mesma direção, Trochim, Donnelly e Arora (*apud* Paiva, 2019, p. 9) afirmam que

as pesquisas variam de área para área, mas todas têm em comum a investigação sistemática. Para eles, a pesquisa é um tipo de investigação sistemática que tem natureza empírica e é feita para contribuir com o conhecimento público.

Pode-se afirmar que a pesquisa é um processo de busca sistemática — com base em evidências concretas — de respostas para uma questão específica ou solução de um problema. É uma atividade que visa a descobrir fatos, caracterizada por uma investigação sistemática, controlada, empírica e crítica. Ela investiga hipóteses sobre as relações presumidas entre os fenômenos naturais.

Uma pesquisa científica, nesse sentido, é um processo sistemático de investigação guiado por princípios metodológicos e pela utilização de métodos científicos para responder a questões, testar hipóteses, ou gerar novos conhecimentos sobre um determinado fenômeno, problema ou área de estudo. Para isso, a pesquisa deve ser conduzida de acordo com padrões rigorosos, incluindo a



coleta de dados, análise, interpretação dos resultados e comunicação das descobertas de forma clara e objetiva.

A pesquisa científica desempenha um papel fundamental no avanço do conhecimento, em diversas áreas, incluindo a linguística. Ao investigar, por exemplo, o léxico de uma obra literária, como *A casca da serpente*, de José J. Veiga, é fundamental definir o tipo de pesquisa utilizado, compreendendo suas características e seus objetivos. No contexto da análise linguística de um texto literário, o estudo do léxico revela-se essencial, para o entendimento da estruturação de um romance. Por meio da análise das unidades léxicas utilizadas pelo autor, é possível identificar padrões linguísticos, temas recorrentes, isotopias subjacentes e iconicidade lexical que favorece a compreensão (cf. Simões, 2009, p. 59), e aspectos da narrativa — o que contribui para uma compreensão mais profunda da obra. Dessa forma, a pesquisa sobre o léxico não só enriquece o conhecimento linguístico, mas também evidencia as complexidades da linguagem e da expressão literária.

O estudo do léxico é de fundamental importância para se compreender a constituição de romances de extração histórica. Essa abordagem sistemática contribui para a compreensão da complexidade do mundo e apresenta caminhos para o enfrentamento de desafios sociais, como o alto nível de analfabetismo funcional no Brasil. Por meio da pesquisa científica, é possível explorar essa complexidade e buscar soluções para tais desafios que impactam nossa sociedade.

Tendo em vista os objetivos desta dissertação, será adotada a abordagem metodológica quanti-qualitativa de cunho interpretativo. Essa abordagem combinará elementos das pesquisas quantitativa e qualitativa, com uma ênfase particular na compreensão interpretativa dos fenômenos estudados. Destarte, buscará não apenas quantificar e descrever as unidades léxicas do romance, mas também interpretar seus significados e contextos subjacentes. Isso permitirá uma análise mais abrangente e profunda, incorporando tanto a análise estatística de padrões e relações entre variáveis quanto a exploração detalhada de contextos, significados e perspectivas.

Nesta dissertação, a mestranda utiliza métodos mistos para coletar e analisar dados, incluindo técnicas quantitativas, como o mapeamento do número de vezes que as palavras analisadas aparecem no romance e a análise de conteúdo das unidades léxicas observadas. Ademais, valoriza a compreensão da função semiótica atribuída ao fenômeno estudado. Para isso, são explorados os contextos sociais,

culturais e históricos que moldam a constituição de *A casca da serpente*, de José J. Veiga, buscando-se uma compreensão mais profunda do léxico na constituição desse romance de extração histórica.

Ressalta-se a produtividade dessa abordagem frequentemente utilizada na área das humanidades. A pesquisa quanti-qualitativa de cunho interpretativo permite uma abordagem holística e integrada, que valoriza tanto a precisão quantitativa quanto a riqueza qualitativa na compreensão do romance *A casca da serpente* por meio da análise de itens lexicais.

### 3.2 O córpus da pesquisa

Um córpus linguístico é constituído por um conjunto organizado e estruturado de textos autênticos, escritos ou falados, que são utilizados como base de análise para estudos linguísticos. Esses textos podem abranger uma variedade de gêneros e tipos de texto, como artigos de jornal, livros, conversas transcritas, páginas da web, entre outros, e precisam ser coletados de maneira representativa para a língua ou o domínio linguístico em questão.

Nessa perspectiva, Sardinha (2004) define um córpus como

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. (Sardinha, 2004, p. 18)

O córpus linguístico possibilita uma análise quantitativa e qualitativa de dados linguísticos para investigar padrões, regularidades e fenômenos linguísticos. A utilização de *softwares* específicos da Linguística de Córpus possibilita a realização de análises automatizadas de textos de diferentes córpus, com investigações de concordâncias, frequências de palavras, colocações, entre outros fatos, para se extraírem informações linguísticas relevantes.

O córpus linguístico possibilita o estudo da linguagem a partir de uma abordagem empírica e baseada em evidências, permitindo aos pesquisadores testar hipóteses, validar teorias linguísticas e entender melhor o funcionamento da língua em uso real.

A Linguística de Córpus (LC) considera como dados linguísticos naturais os textos (autênticos) produzidos por falantes da língua durante interações verbais. Esses textos podem ser usados pelos pesquisadores como base para investigações linguísticas, desde que representem adequadamente a variedade linguística escolhida. Embora o tamanho do córpus seja relevante para sua representatividade, há poucos estudos que abordam essa questão. Sardinha (*apud* Assis, 2018, p. 80) aponta a seguinte classificação baseada na quantidade de palavras do córpus:

Quadro 1 - Tamanho do córpus

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

Fonte: Assis (2018, p. 80)

Com base nessa categorização, o córpus utilizado nesta pesquisa é pequeno, uma vez que o romance *A casca da serpente* contém 39.909 palavras. Entretanto, destaca-se que a representatividade de um córpus não é determinada exclusivamente pelo seu tamanho. Sob essa ótica, o córpus desta pesquisa, embora limitado em tamanho, apresenta evidências adequadas para a análise da iconicidade lexical na constituição de um romance de extração histórica.

O autor desse romance, filho de Luís Pereira Veiga e Maria Marciana Jacinto Veiga, nasceu em 2 de fevereiro de 1915, em uma propriedade agrícola entre Corumbá de Goiás e Pirenópolis, no estado de Goiás. Aos 20 anos, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde teve uma trajetória diversificada, trabalhando no comércio, no serviço público, no rádio e na imprensa. Durante o período de 1945 a 1949, residiu na Inglaterra, exercendo a função de jornalista de rádio. Ao retornar ao Brasil, contribuiu com diversos veículos de imprensa, incluindo *O Globo*, *Tribuna da Imprensa* e *Seleções Reader's Digest*, todos sediados no Rio de Janeiro.

A estreia desse importante escritor goiano, no cenário literário, ocorreu em 1958, quando uma coleção de contos que escreveu foi agraciada com o segundo lugar em um concurso organizado pela Associação Brasileira de Escritores de São Paulo. Essa coleção, intitulada *Os cavalinhos de Platiplanto*, foi publicada no ano

seguinte e também lhe rendeu o Prêmio Fábio Prado, no Rio de Janeiro. Posteriormente, à sua primeira obra juntaram-se outras, incluindo *A casca da serpente* (1989), que é cópula desta dissertação.

A produção de José J. Veiga, enquadrada pela crítica como contos, novelas e romances, é composta pelos seguintes livros: *Os cavalinhos de Platiplanto* (1959); *A hora dos ruminantes* (1966); *A estranha máquina extraviada* (1967); *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* (1981); *Torvelinho dia e noite* (1985); *O trono no morro* (1988); *A casca da serpente* (1989); *O Almanach de Piumhy* (1989); *O risonho cavalo do príncipe* (1993); *O relógio Belisário* (1995); *Tajá e sua gente* (1997); *Objetos turbulentos* (1997). Destaca-se que sua obra rompeu fronteiras geopolíticas e idiomáticas, por ser traduzida para 20 línguas estrangeiras e por circular em mais ou menos 40 países.

O romance *A casca da serpente*, objeto desta dissertação, destaca-se por ser uma narrativa de extração histórica que foge ao estilo típico de José J. Veiga, reconhecido como pioneiro do realismo fantástico no Brasil. Nele, o autor reinterpreta a história de Canudos e seu líder, Antônio Conselheiro, também conhecido como Antônio Vicente Mendes Maciel (1828-1897), uma figura messiânica do século XIX. Ao revisitar os eventos de Canudos, município localizado na fronteira entre Bahia e Alagoas, Veiga oferece sua própria visão dos eventos finais da guerra contra as tropas governamentais. Em contraste com o relato histórico, Antônio Conselheiro sobrevive e parte para uma nova jornada pelo sertão, onde seu grupo trabalha na construção de uma nova Canudos.

O romance revela um escritor meticuloso, com profundo domínio da técnica narrativa, ocasionalmente lembrando o estilo de Graciliano Ramos, especialmente em seu diálogo com o tema e a paisagem da fome. *A casca da serpente* nos guia por meio de uma narrativa em que a linha entre ficção e história é sutil.

A escolha por limitar o cópula desta pesquisa apenas à obra *A casca da serpente* deve-se ao fato de a trama textual desse romance ser constituída a partir de signos que representam iconicamente a extração histórica na narrativa.

### 3.3 Procedimentos da coleta de dados

Referem-se às técnicas e métodos utilizados para levantar os itens lexicais analisados, compreender a constituição dos elementos da narrativa, bem como os cotextos em que esses itens lexicais aparecem no romance. Esses procedimentos foram essenciais para reunir os dados analisados e interpretados de acordo com os objetivos da presente dissertação.

Como o texto-cópus deste trabalho é um romance, o processo de coleta de dados iniciou-se com uma leitura informativa ou de estudo, em consonância com o pensamento de Andrade (1999). Essa leitura foi realizada com o objetivo de a pesquisadora ampliar o conhecimento sobre o romance *A casca da serpente*, para facilitar o processo de coleta dos itens lexicais relevantes, para responder questões específicas sobre a constituição de um romance de extração histórica.

Destaca-se que a realização dessa leitura seguiu as fases apontadas por Cervo e Bervian (*apud* Andrade, 1999, p. 20-21). Primeiramente foi feita uma leitura de reconhecimento ou pré-leitura, classificada por outros estudiosos de metodologia científica como leitura prévia ou de contato. Nessa leitura, a pesquisadora buscou obter uma visão global do assunto do romance veiguiano e mapear as informações úteis sobre a constituição do romance e o seu enquadramento como narrativa de extração histórica.

Logo depois, foi realizada uma leitura seletiva (cf. Andrade, 1999) com o objetivo de demarcar os itens lexicais indispensáveis na constituição do romance-cópus, conforme defendido por Trouche (2006). Além disso, foram selecionados os trechos mais relevantes do romance em que aparecem esses itens lexicais.

Para auxiliar no mapeamento dos itens lexicais e os cotextos em que eles aparecem, no romance, foi utilizado o programa *WordSmith Tools*, uma importante ferramenta da Linguística de Cópus amplamente empregada no processamento de dados de cópus linguísticos. Esse *software* destaca-se por ajudar na análise de grandes volumes de dados, avaliando-os com base na frequência e na co-ocorrência de palavras, conforme descrito por Assis (2018, p. 89). Nesta dissertação, o programa foi utilizado para a criação da lista das palavras juntamente com a quantidade de vezes que cada uma aparece no cópus, para o levantamento dos cotextos em que as palavras aparecem e o mapeamento das palavras-chave.

Para viabilizar a leitura do *cópus* pelo programa *WordSmith Tools* (WST), o romance foi digitalizado e convertido em formato *\*txt*, também conhecido como documento de texto sem formatação, por ser o tipo mais simples de arquivo de texto. Os arquivos *\*txt* contêm apenas texto, sem qualquer formatação adicional. Cada página do texto original foi preservada como uma página separada no arquivo *\*txt*, e ao final de cada página foi inserido o número correspondente da página do texto original. Essa estratégia foi adotada para facilitar a identificação das páginas dos trechos utilizados, na análise apresentada, no quarto capítulo.

Retomando a discussão acerca do *software*, destaca-se que essa ferramenta surgiu em 1996, quando Mike Scott, professor da Universidade de Liverpool, no Reino Unido, desenvolveu uma série de programas independentes, os quais foram posteriormente combinados em um conjunto unificado conhecido como *suíte*, denominado *WordSmith Tools* (Assis, 2018, p. 89). Atualmente, esse conjunto de ferramentas é amplamente utilizado por pesquisadores em todo o mundo, incluindo o Brasil. Sua popularidade tem crescido significativamente, com um aumento no número de workshops, cursos e palestras sobre sua utilização, contribuindo para a disseminação da Linguística de *Cópus* no Brasil.

De acordo com Sardinha (2009, p. 8), o WST é “um conjunto de programas integrados (*suíte*) destinados à análise linguística”. Além de facilitar análises com base na frequência e co-ocorrência de itens lexicais em um *cópus*, o programa oferece recursos para pré-processamento dos arquivos do *cópus*, incluindo a remoção de partes indesejáveis de cada texto, organização dos arquivos e adição e remoção de etiquetas, antes da análise propriamente dita.

É importante observar que o *software* está disponível em várias versões, da 1.0 até a 9.0. No entanto, para utilizar as versões 6.0, 7.0, 8.0 e 9.0 é necessário adquirir uma licença. Nesta dissertação, conforme demonstrado na figura abaixo, foi utilizada a versão 5.0, que é a mais recente disponível gratuitamente para uso.

Figura 1 - Tela inicial do WordSmith Tools 5.0

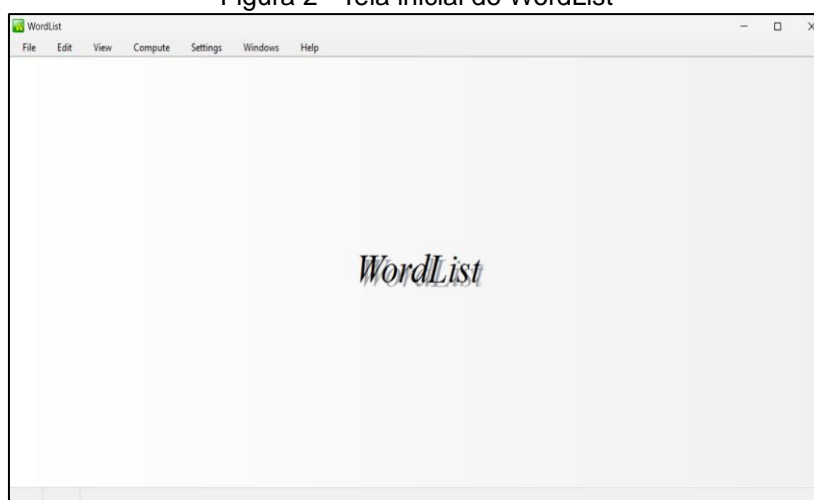


Fonte: WordSmith Tools 5.0

Na figura acima, observa-se que o *WordSmith Tools* 5.0 apresenta três ferramentas principais (*WordList*, *Keywords* e *Concordance*). Essas ferramentas são fundamentais para a análise linguística baseada em cópuz, permitindo que os pesquisadores examinem padrões de uso de palavras, identifiquem temas e tópicos recorrentes, além de explorarem a linguagem em contextos autênticos de uso. Facilitam a realização de investigações sobre questões linguísticas e o desenvolvimento de teorias sobre a estrutura e o funcionamento da linguagem (Sardinha, 2009, p. 8).

A ferramenta *WordList* — lista de palavras — tem alguns instrumentos de análise, como se descreve a seguir:

Figura 2 - Tela inicial do WordList



Fonte: WordSmith Tools 5.0

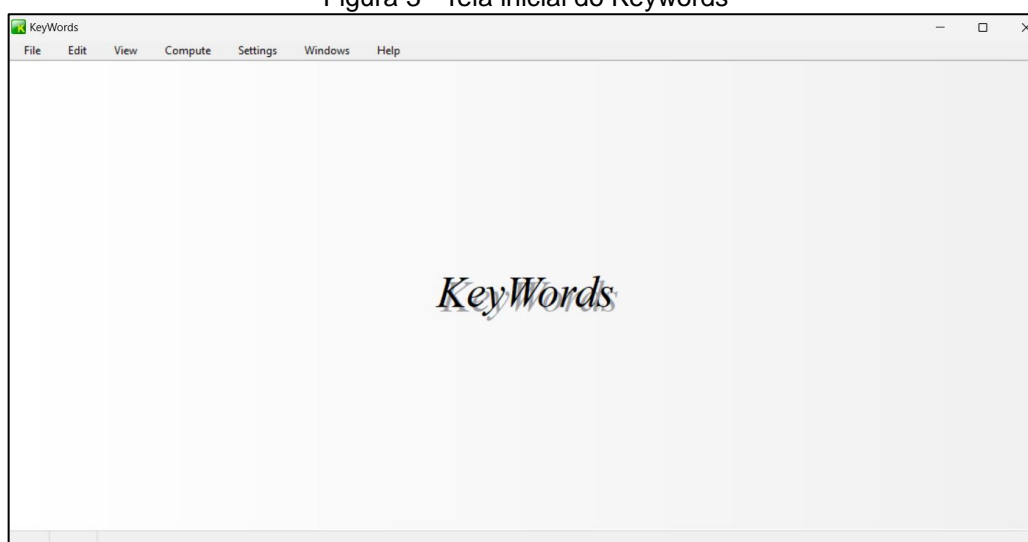
Essa ferramenta permitiu à pesquisadora criar uma lista de todas as palavras presentes no romance *A casca da serpente*, classificadas por ordem de frequência.

A lista permitiu visualizar quantas vezes cada palavra apareceu no córpus e identificar as palavras mais comuns. Além disso, ela foi usada para calcular estatísticas básicas, como a contagem total de palavras do córpus. Essa atividade foi indispensável para classificar o córpus em relação ao tamanho, conforme foi apresentado no tópico 4.2. A lista de palavras também serviu como dados de entrada para o *Keywords*, que examinou as ocorrências de palavras no romance-córpus e as comparou com as frequências do córpus de referência (constituído pelos demais livros de José J. Veiga), com o propósito de produzir a lista de palavras-chave.

Neste estudo, a frequência de ocorrência de palavras no texto-córpus é um aspecto significativo para a análise da iconicidade lexical (teoria discutida no primeiro capítulo) e para a categorização dos papéis desempenhados pelas personagens no romance. Geralmente, os itens lexicais que aparecem mais de cinco vezes no texto estão associados a imagens icônicas que contribuem para o desenvolvimento da trama na narrativa.

A utilização da ferramenta *Keywords* será ilustrada a seguir:

Figura 3 - Tela inicial do Keywords



**Fonte:** WordSmith Tools 5.0

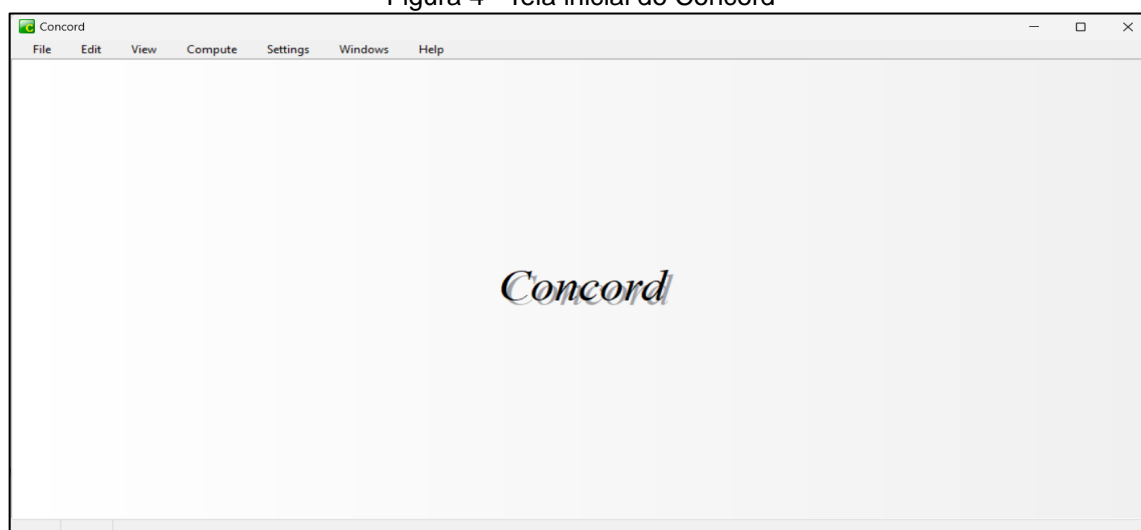
Essa ferramenta possibilita a identificação de palavras-chave em um ou vários textos a partir de listas geradas pelo *WordList*. De acordo com Sardinha (2009, p. 194), palavras-chave são aquelas que apresentam uma frequência excepcionalmente alta em um córpus específico em comparação com outro córpus. Além disso, de acordo com Assis (2018, p. 93), essa ferramenta permite caracterizar



um texto com diversas aplicações potenciais, como linguística forense, estilística, análise de conteúdo, organização interna dos textos, posicionamento ideológico, perfil lexical de um autor e recuperação de texto. Nesta dissertação, as palavras-chave possibilitaram identificar aspectos relevantes sobre o tema do romance.

Já os instrumentos de análise da ferramenta *Concord* (Figura 4) permitiram buscar a concordância das palavras do cópús selecionadas para análise, ou seja, encontrar os cotextos em que essas palavras aparecem no romance.

Figura 4 - Tela inicial do Concord

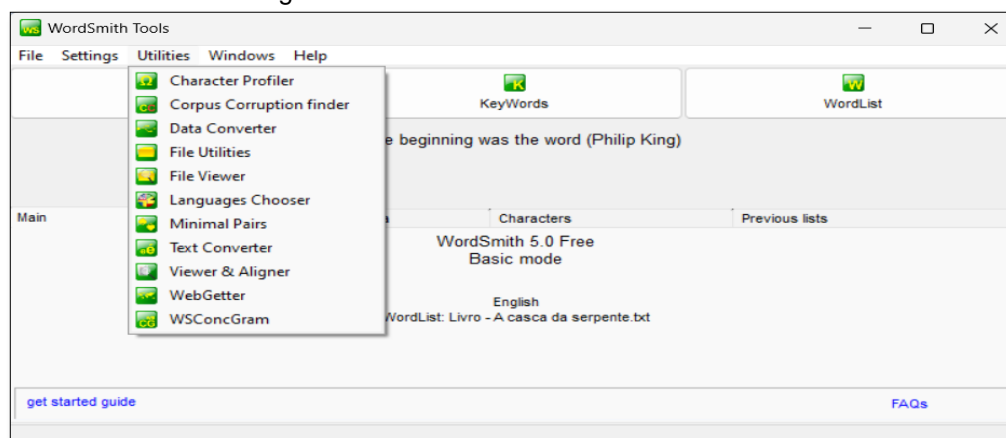


**Fonte:** *WordSmith Tools 5.0*

Essa ferramenta gera uma lista de ocorrências de cada palavra no cotexto em que aparecem no cópús. Isso permitiu examinar como a palavra é usada em diferentes cotextos e analisar as frases ou trechos de texto em que ocorrem. A *Concordance* também pode ser usada para buscar padrões linguísticos específicos, como colocações ou expressões idiomáticas.

Ressalta-se que, além dessas três ferramentas, o *WordSmith Tools* conta com onze utilitários (*Character Profiler, Corpus Corruption Finder, Data Converter, File Utilities, File Viewer, Languages Chooser, Minimal Pairs, Text Converter, Viewer & Aligner, Webgetter* e *WSConcGram*), conforme demonstra a figura a seguir.

Figura 5 - Utilitários do WordSmith Tools 5.0



Fonte: WordSmith Tools 5.0

Nesta dissertação foram utilizadas apenas as ferramentas *WordList*, *Keywords* e *Concord*. Todas as listas geradas foram importadas para o Excel por meio do recurso *save as* disponível nas ferramentas. Depois de salvar essas listas (.xlsx), foi feita a exclusão de todas as palavras gramaticais da lista de palavras e a demarcação de palavras-chave. Em seguida, utilizando o recurso “salvar como” do Excel foram criadas cinco outras listas, a partir da lista de palavras. Uma contendo apenas o nome das personagens e as demais com os itens lexicais representativos dos seguintes elementos constitutivos da narrativa: enredo, tempo, espaço e narrador.

### 3.4 Procedimentos para análise de dados

Os procedimentos para análise de dados em uma pesquisa sobre o léxico de um romance de extração histórica envolvem uma série de passos sistemáticos que visam a examinar e a interpretar os elementos linguísticos presentes no texto. Esses procedimentos são essenciais para uma análise abrangente do léxico do corpus, permitindo ao pesquisador explorar e interpretar os aspectos linguísticos e estilísticos do texto de forma aprofundada.

Para alcançar esse propósito nesta dissertação, conforme proposto por Andrade (1999), foi adotado como procedimento de análise a realização de leitura crítica ou reflexiva e leitura interpretativa. A primeira possibilitou a análise e avaliação das informações e das possíveis intenções de José J. Veiga, na produção do romance. A reflexão foi realizada por meio da análise, comparação e julgamento

das ideias contidas no texto. A segunda, por sua vez, permitiu a análise da iconicidade lexical do romance-cópus e estabeleceu sua correlação com a constituição do romance de extração histórica.

Nessa perspectiva, o romance-cópus foi analisado seguindo as etapas propostas por Severino (2018, p. 49-65), a saber: análise textual, análise temática e análise interpretativa. A primeira etapa permitiu que a pesquisadora tivesse uma visão panorâmica da constituição da narrativa, em foco, e que pudesse identificar o estilo de escrita de José J. Veiga e compreender a constituição do romance a partir dos seguintes elementos: enredo, personagens, tempo, espaço e narrador.

Nessa etapa, a pesquisadora analisou, por exemplo, a lista contendo apenas o nome das personagens e mapeou-as de acordo com os papéis desempenhados por elas no romance. A quantidade de ocorrências dos nomes das personagens no cópus foi utilizada como critério no mapeamento dos papéis de cada uma, ou seja, a protagonista foi a personagem com maior número de ocorrências e as coadjuvantes com menor quantidade.

Destaca-se também que os itens lexicais designativos de ambientes foram mapeados para análise da constituição do espaço, assim como as palavras utilizadas para demarcar a temporalidade no romance (verbos, expressões indicadoras de tempo) foram mapeadas para análise da constituição do tempo. O mesmo ocorreu em relação ao narrador e ao enredo. Além disso, foram analisadas as palavras-chave levantadas pela ferramenta *Concord* para compreensão da constituição do enredo.

Na segunda etapa da leitura, realizou-se a análise temática do cópus. Nesse momento, foi possível mapear as isotopias subjacentes no romance, ou seja, demarcar os blocos semânticos construídos pelas escolhas lexicais que indicam o percurso de construção da narrativa veiguiana em discussão.

Por fim, foi realizada a análise interpretativa do romance-cópus, em sentido restrito, tomando-se uma posição a respeito das ideias enunciadas pelo autor, inclusive as implícitas e subentendidas. Nessa etapa, as unidades lexicais selecionadas foram submetidas a uma análise criteriosa e profunda que possibilitou classificar o romance-cópus como uma narrativa de extração histórica. Para realizar essa análise, a pesquisadora utilizou diferentes dicionários (de Língua Portuguesa, de Símbolos e de Nomes Próprios) com o objetivo de compreender o significado dicionarizado de cada palavra. Além disso, analisou os itens léxicos sob a égide da

Teoria da Iconicidade Verbal (Simões, 2009, 2019), buscando identificar níveis e tipos de iconicidade, bem como os signos representados pelas palavras e expressões e sua constituição triádica em ícone, índice e símbolo. A utilização das categorias da Teoria da Iconicidade Verbal foi fundamental para compreender como um romance como *A casca da serpente* se constitui como uma narrativa de extração histórica, segundo Trouche (2006, p. 34).

#### **4. A CONSTRUÇÃO COMPOSICIONAL DO ROMANCE *A CASCA DA SERPENTE***

Neste capítulo analisa-se, sob a égide da TIV, a construção composicional do romance *A casca da serpente*, de José J. Veiga. No primeiro momento, é apresentado o enredo desse romance que se caracteriza como uma narrativa de extração histórica brasileira. No segundo momento, apresenta-se a constituição das personagens pelo viés da iconicidade verbal. Logo depois, reflete-se sobre a constituição do tempo. Em seguida, a análise recai sobre a constituição do espaço. Por fim, a reflexão centra na constituição do narrador.

##### **4.1 O enredo de uma narrativa de extração histórica brasileira**

*A casca da serpente*, de José J. Veiga, reconta, em uma perspectiva transgressora (cf. Trouche, 2006), a história oficial da Guerra de Canudos e seu líder, Antônio Vicente Mendes Maciel, conhecido historicamente como Antônio Conselheiro. Nos registros da história oficial, consta que Conselheiro morreu no dia 22 de setembro de 1897, por possível consequência de ter sido atingido por uma bomba. Na trama do romance, no entanto, apenas ficou ferido e doente. Ele e os poucos sobreviventes do conflito decidiram não se render. Durante uma reunião, planejaram uma fuga estratégica, fingindo a morte de seu líder (enterrando um cadáver parecido com ele), e a rendição de Canudos. Bernabé e Beatinho, jagunços encarregados da missão, foram os embaixadores desse plano secreto. Eles conseguiram convencer o general Artur Oscar e sua comissão de oficiais de que Conselheiro estava morto.

Com o objetivo de ampliar a compreensão do enredo no romance-cópus, foram levantadas as palavras-chave com o auxílio da ferramenta *Keywords* do *WordSmith Tools*. Elas revelaram os seguintes aspectos da história contada por José J. Veiga:

Quadro 2 - Palavras-chave sinalizadoras do enredo

<b>Palavra-chave</b>	<b>Relação com o enredo</b>	<b>Freq.</b>
Antônio Conselheiro	Personagens responsáveis pela ação na história	294
Marigarda		115
Pedrao		105
Quero-Quero		69
Bernabé		76
Pião Dó		58
Dasdor		55
Cotenile		42
Federais		34
Chiquinha		27
Beatinho		23
Dedé		21
Boanérrio		18
Baianinho Gonçalves		18
Joaquim		19
Nestor		16
Norberto		14
Dr. Orvilie		12
Militão		14
Sinésio		09
Pisapé		08
Maciel		07
Dedé de Donana		07
Soldados	Antagonistas de Antônio Conselheiro e seu bando	19
Guerreiros	Elementos do bando que seguiam Antônio Conselheiro	17
Jagunços		11
Euclides Rodrigues Pimenta da Cunha	Personagem que contribui para evidenciar a matéria de extração histórica	6
Canudos	Elementos que demarcam o sertão nordestino como o espaço da narrativa	71
Arraial		51
Serra		45
Sertão		26
Itatimundé		11
Norte		10

Ariranga		6
Canabrava		9
Baturité		8
Bahia		10
Deus	Elementos que confirmam a relação das ações da história com messianismo	29
Rezas		12
Bíblia		10
Retirada	Representação da fuga de Conselheiro e seus seguidores	8
Fanáticos	Pessoas com uma devoção extrema a Antônio Conselheiro	6
Defensores		9
Camisolão	Roupa utilizada por Conselheiro	9
Barba	Elemento demarcador de umas das características físicas de Conselheiro	15
Cadáver	Elemento utilizado para confirmação da simulação da morte de Conselheiro	14
Viramundo	Jabuti de Dasdor, que era de Antônio Beatinho	12
Ruibarbo	O burro, animal de Dasdor	
Irlandês	Presença estrangeira no arraial	10
País	Referência ao Brasil, país onde aconteceu a Guerra de Canudos	17

Fonte: Elaboração própria

As palavras-chave listadas na tabela estão diretamente relacionadas ao enredo de *A casca da serpente*, fazem parte da trilha léxica do romance, que, ao abordar a Guerra de Canudos, apresenta uma nova perspectiva sobre os eventos e as personagens envolvidas no conflito. Enquanto os registros históricos buscam apresentar os fatos do passado de forma abrangente, seguindo uma ordem cronológica e espacial, o texto veiguiano reinterpreta esse passado por meio da visão artística do escritor. Assim, os elementos históricos ajudam a estruturar o espaço social na narrativa, ao mesmo tempo em que a dimensão estética sugere múltiplas interpretações para a compreensão da obra.

Seu enredo inicia-se com a organização do plano de enganar os federais sobre a morte de Conselheiro e permitir a fuga dos sobreviventes. A fuga foi bem-sucedida, mas Beatinho, responsável por executar a rendição, é decapitado pelos soldados. Alguns seguidores fanáticos preferiram permanecer no Arraial até a morte.

O Conselheiro e seus fiéis restantes deixaram Canudos na tarde de 2 de outubro de 1897, seguindo pelas trilhas de Uauá e Várzea da Ema, ao norte. Sem um destino claro, eles apenas continuaram fugindo. Na serra da Canabrava, encontram um refúgio seguro e montam um acampamento provisório, onde o Conselheiro pôde repousar e recuperar suas forças.

Quero-Quero e Pedrão retornam a Canudos, para ver o que restou da antiga comunidade, levando consigo o garoto Dasdor, um sobrevivente da guerra, com seu jabuti, e Ruibarbo, um burro carregado de mantimentos. Ao se depararem com a destruição, atribuíram a crueldade e os massacres ao Anticristo (os federais republicanos).

A estada na serra da Canabrava transformou significativamente o Conselheiro. O “gnóstico bronco” (como o repórter e escritor Euclides da Cunha o descreveu) começa a mudar sua “casca”. Mudanças de hábito alteraram tanto sua aparência externa quanto sua visão interna. Ele passou a ver a religião sob uma nova perspectiva, percebendo que a comunidade precisava mais de um conselheiro que de um ditador. Assim, decidiu convocar uma reunião, para discutir o futuro do grupo. Nessa assembleia, cogitaram retornar a Canudos e reconstruí-lo. De maneira democrática, opinando e refletindo, concluíram que precisavam de um novo lugar, uma “Canudos passado a limpo” com uma comunidade participativa, não apenas operativa.

A nova história começa a se assemelhar à antiga história de Canudos. Na serra de Ariranga, onde se estabeleceram, o grupo já contava com um número significativo de pessoas. Indivíduos que vinham de todos os lados: “desgarrados que encontram ao longo do caminho, alguns ainda fugitivos de Canudos, vagando pelo sertão; outros, pobres sertanejos” (Veiga, 2003, p. 73). O Conselheiro deseja então ser igual aos outros, eliminando o distanciamento que existia entre ele e seus seguidores, agora companheiros.

A construção do novo povoado é árdua, pois não possuíam ferramentas adequadas. Pessoas de fora começam a chegar. Após a chegada do fotógrafo Militão, mais cinco pessoas se juntam a eles: Chiquinha Gonzaga e Dr. Orville com três serviçais. Por último, chega Pedro, um escritor de origem russa, que se torna amigo do Conselheiro. Juntos, eles escreviam e debatiam sobre vários assuntos, os quais só seriam revelados anos mais tarde, quando Pedro publica um livro expondo



o projeto de uma sociedade sem governo, reconstituindo os debates que ocorriam à noite, no alto de Itatimundé.

Conselheiro morre aos noventa e quatro anos. O povoado passa a se chamar Concorrência de Itatimundé, mas também não prospera. Em 1965, foi destruído numa invasão, ficando em ruínas: “E a terra, o chão onde foi a Concorrência de Itatimundé, é agora depósito de lixo atômico administrado por uma indústria química com sede fictícia no Principado de Mônaco” (Veiga, 2003, p. 154).

Ao tomar como referente temático o fato histórico ocorrido em Canudos, o narrador atribui a ele um caráter ficcional, convertendo-o em matéria artística. Essa construção dá à obra uma dimensão plurissignificativa, diferenciando-se do discurso histórico, que normalmente leva a uma leitura cômica do que é afirmado pela historiografia.

O diálogo entre história e ficção ocorre por meio das relações estabelecidas entre um conjunto de ações que se sucedem ao longo de um certo tempo, vividas por determinadas personagens, cuja importância relativa se define ao longo da narrativa. Assim, o objetivo é desvendar o mundo imaginário das personagens, criado pelo autor, descobrindo suas verdades ficcionais, resultantes do comportamento e pensamento desses seres puramente intencionais.

#### **4.2 A constituição das personagens pela iconicidade verbal**

As escolhas lexicais realizadas por José J. Veiga possibilitam que as personagens do romance *A casca da serpente* desempenhem um papel crucial na construção da narrativa de extração histórica; segundo Freitas (1986, p. 16), elas podem ser distintas de três formas: I. pela ação sobre a história; II. pela citação; III. pela referência. Cada personagem é cuidadosamente desenvolvido pela trilha léxica de modo a refletir as diversas facetas da experiência humana diante das transformações e adversidades impostas pelo tempo. Iconicamente, suas interações e conflitos revelam as complexidades das relações humanas e as influências do passado sobre o presente. A profundidade psicológica das personagens permite ao leitor uma imersão nos dilemas morais e emocionais que permeiam a história, proporcionando uma conexão mais íntima e empática com seus destinos. Além disso, as personagens servem como mediadoras entre o tempo cronológico e o psicológico, evidenciando como as memórias e as expectativas moldam suas ações

e perspectivas. A iconicidade verbal desencadeada no romance revela que a importância das personagens, portanto, reside na sua capacidade de personificar as tensões entre destruição e renovação, perda e esperança, tornando a narrativa uma reflexão poderosa sobre a condição humana.

O mapeamento do total de ocorrências das personagens, realizado com o auxílio do *WordSmith Tools*, destaca aspectos relevantes acerca dos papéis que elas desempenham no romance, conforme pode ser observado no quadro abaixo.

Quadro 3 - Classificação das personagens do romance

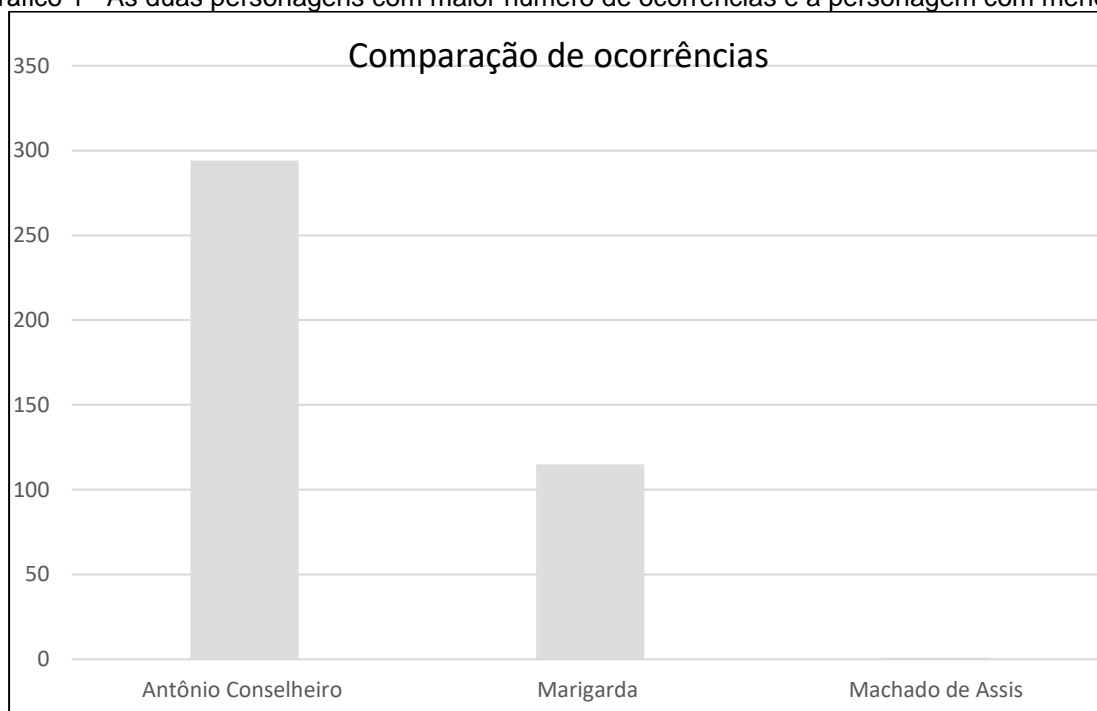
<b>Tipos de personagens</b>	<b>Nome das personagens</b>	<b>Total de ocorrências</b>
Protagonista	Conselheiro	294
Antagonistas	Federais (soldados)	53
	General Artur Oscar	1
Secundárias	Bando	119
	Dona Marigarda	115
	Pedrao	79
	Bernabé	76
	Quero-Quero	69
	Pião Dó	58
	Dasdor	55
	Beatinho	23
	Dedé de Donana	21
	Baianinho	18
	Boanérquio	18
	Guerreiros	17
	Cabo Nestor	16
	Joaquim Norberto	14
	Quim Pisapé	08
Sinfrônio	04	
Coadjuvantes	Balduino	03
	Abade	03
	Dr. Viana	01
	Pimenta da Cunha	06
	Dr. Orvilie	12
	Ruibarbo	12
	Viramundo	04
	Sinfrônio	04

Andarilho	04
Índios	03
Militão	07
Roger	04
Cotenile	42
Moradores	07
João Caramujo	06
Machado de Assis	01
Niépce	01
Daguerre	01
Talbot	01
Joaquim de Sousa Andrade	06
Marechal Bittencourt	01
Olavo Bilac	01
Viajante	01
D. Chiquinha	27

**Fonte:** *Elaboração própria*

Ao analisar o quadro acima, observa-se que Antônio Conselheiro é a personagem com maior número de ocorrências, pois ele é o protagonista. As personagens secundárias têm menos ocorrências em comparação ao protagonista, enquanto as com menor número de ocorrências são as coadjuvantes. Esse aspecto pode ser mais bem visualizado no Gráfico 1, abaixo, que compara as ocorrências do protagonista (Antônio Conselheiro), uma personagem secundária (Marigarda) e uma coadjuvante (Machado de Assis).

Gráfico 1 - As duas personagens com maior número de ocorrências e a personagem com menos



Fonte: elaboração própria

O exposto no gráfico se explica pela função de cada tipo de personagem. As personagens protagonistas são as principais, em torno das quais a história gira; são as que enfrentam os maiores conflitos, evoluindo significativamente ao longo da narrativa. As personagens secundárias, embora não sejam o foco principal, desempenham papéis importantes que complementam e enriquecem a trama, ajudando no desenvolvimento da história e das protagonistas. As personagens coadjuvantes, por sua vez, têm funções menores, mas essenciais, oferecendo suporte, contexto e, muitas vezes, são ponto de referência histórica, contribuindo para a profundidade e complexidade da história.

#### 4.2.1 Protagonista

Sabe-se que Antônio Conselheiro é o protagonista do romance *A casca da serpente* por várias razões que o centralizam na narrativa. Primeiro, sua figura histórica e carismática serve como o eixo em torno do qual os eventos do enredo giram, moldando a trama e as relações entre os personagens. Além disso, ele é a personagem com o maior número de ocorrências no texto, o que indica sua presença contínua e influência significativa ao longo da história.

Ao analisar a iconicidade verbal do romance, percebe-se que Conselheiro é também o principal motor dos conflitos e desenvolvimento dessa narrativa veiguiana. Suas ações, decisões e transformações, destacadas pelas escolhas lexicais do autor, impulsionam o enredo, proporcionando desafios e dilemas que afetam os outros personagens e a evolução da trama. O foco nas suas mudanças de aparência e comportamento ao longo do romance sublinha seu papel central, destacando sua evolução e o impacto disso nos demais personagens.

É importante destacar que a figura de Antônio Conselheiro, construída pelas escolhas lexicais, serve para explorar temas profundos e complexos, como a luta entre renovação e destruição, a busca por identidade e a tensão entre tradição e modernidade. Isso faz dele não apenas o protagonista em termos de presença e influência, mas também o centro temático e emocional da narrativa, por meio do qual o autor investiga questões históricas e humanas de grande relevância.

Observa-se, portanto, que a trama textual do romance constrói a figura da personagem protagonista por meio da iconicidade verbal, conforme apresentado no Quadro 4.

Quadro 4 - Iconicidade da personagem protagonista

Personagem	Informação subjacente	Significação dicionarizada	Função semiótica
Antônio Conselheiro	Metaforicamente representa a casca da serpente.	<b>Antônio</b> — Também escrito como Anthônio, tem origem no latim “Antonius”, derivado do grego “Antōnios”, que por sua vez está associado ao termo “inestimável” ou “valioso”.  <b>Conselheiro</b> — 1. Que ou quem aconselha; aconselhador. 2. Adjetivo relativo a ou próprio de conselheiro (“quem aconselha”, “membro de um conselho”); conselheira.	<b>Ícone</b> de transformação interna e externa  <b>Índice</b> de poder de decisões  <b>Símbolo</b> de resistência popular e messianismo no Brasil

Fonte: elaboração própria

O Quadro 5 apresenta alguns trechos do cópuz que, a partir da astúcia enunciativa praticada pelo autor, fornecem pistas que orientam a leitura do potencial icônico dos itens lexicais utilizados para nomear e caracterizar o protagonista.

Quadro 5 - Cotextos em que aparece o protagonista no romance

Página	Trechos escolhidos
6	Quando os chefes remanescentes decidiram pela retirada levando o <b>Conselheiro ferido e doente</b> , esses dois se ofereceram para simular a rendição dos derradeiros defensores da praça. [...] estava molengo, quase não falava, passava o mais do tempo dormitando, e devia ter febre.
12	Todos olharam para o catre procurando a aprovação do <b>Conselheiro</b> que cochilava.
25	... não podiam negar que a presença do <b>Conselheiro</b> era uma espécie de <b>grude forte</b> , que segurava todos; sem ele nem estariam ali. Era ele quem traçava o rumo, dizia o que era acertado fazer, o que era perigoso. Sem ele o bando desfacelava, tantos seriam os desafinos. Ele tinha um jeito de influir nas pessoas para elas o respeitarem de vontade própria, sem que ele precisasse falar grosso. Falar grosso aliás não resolve emperrações, a pessoa que recebe o ronco obedece, se não tem outro jeito, mas fica de sobreaviso; e na primeira vaza em que pega o outro em quebra, vai à forra com juros. Grito impõe obediência, mas não impõe respeito.
6	O cadáver foi vestido de novo com um camisolão de zuarte do <b>Conselheiro</b> e reenterrado em um casebre da periferia, para ser exumado depois pelos federais se o plano vingasse. E vingou. Seguindo indicações de um dos jagunços que haviam se rendido, uma comissão de oficiais encontrou o cadáver enterrado no chão do casebre. Um documento da época conta como isso se deu. “Removida breve camada de terra, apareceu no triste sudário de um lençol imundo... o corpo do ‘ <b>famigerado e bárbaro</b> ’ agitador”.
29	... em Canudos nunca se soube que o <b>Conselheiro</b> tomasse banho. Dos guerreiros que tinham contato com ele, alguns falavam do cheiro que ele exalava; e parece que ele mesmo falou na igreja contra o banho das mulheres.
88	Vendo o arraial tomar corpo depressa antes de ganhar esqueleto, o <b>Conselheiro</b> achou que estava na hora de firmar certos princípios para prevenir dissabores. Primeiro, que não convinha ele andar para aqui e para ali orientando e fiscalizando vestido de camisolão de zuarte, como em Canudos, e mandou Bernabé localizar um alfaiate para fazer uns dois pares de roupa para ele se apresentar como todo mundo e não chamar atenção. E resolveu que já era tempo de ceifar aquela barba, que não tinha mais razão de ser, já que o dono dela, para todos os efeitos, estava enterrado em Canudos. Vida nova, cara e estampa novas. E também a maneira de falar com as pessoas: acabar com o distanciamento, que gera mais distanciamento.
8	Aí todos esqueceram o respeito com o chefe e várias vozes falaram ao mesmo tempo, protestando que isso não, de jeito nenhum, os federais iam judiar dele demais da conta. Se alguns do bando pendessem por sair, sairiam levando o <b>Santo Guia</b> . Nem que ele morresse de hoje para amanhã, nem o corpo deixariam.
149	O próprio <b>Conselheiro</b> já não tinha decidido que tudo o que fosse de interesse para o arraial seria agora explicado e discutido entre todos? Então vamos esperar.

Fonte: Adaptado de Veiga (2003)

Na trama, como se observa nos fragmentos acima, o Conselheiro, protagonista do romance, aparece em uma situação de fragilidade e doença. Ele é carregado para fora de Canudos pelos discípulos em fuga, que arquitetam um plano para salvar sua vida. Seu estado doentio não enfraquece sua liderança; ao contrário, os presentes buscam sua aprovação. Mesmo doente e com dificuldades para falar, o Conselheiro mantém seu poder de decisão sobre os discípulos.

As escolhas lexicais do autor destacam sua importância espiritual, como é definido pelos seus seguidores: “o Santo Guia”, “o bom Conselheiro”, “Chefe Conselheiro”, “bom Jesus”, “o acólito”, “bom Jesus Conselheiro”. Esses termos remetem ao sagrado para seus seguidores, enquanto seus inimigos o veem como “o agitador”, “famigerado e bárbaro Antônio Vicente Mendes Maciel, vulgo Antônio Conselheiro”, “o facínora que havia derrotado três expedições”, “o gnóstico bronco”. A aura sagrada que envolve o Conselheiro se manifesta inicialmente por meio de suas práticas, como as rezas diárias e meditações.

Durante sua jornada, o Conselheiro pensa no destino de sua gente, beneficiado pela clareza do lugar, que lhe permite enxergar adiante. A aparência e os hábitos da personagem são destacados ao longo da narrativa e se transformam no decorrer do romance, assim como suas práticas, que assumem novas perspectivas, revelando um novo Conselheiro. Aos poucos, ele revela sua nova aparência e comportamento, a ponto de seus seguidores não o reconhecerem mais como antes. Simbolicamente, a remoção do camisolão, o corte de cabelo e a raspagem da barba provocam mudanças físicas e de comportamento. Essa transformação extrema também corresponde a uma mudança no trato com seus seguidores. Apesar de seu fanatismo inicial, o Conselheiro dá voz aos homens e adere à prática da opinião, do debate e da resolução conjunta. Ele decidiu que “tudo o que fosse de interesse para o arraial seria agora explicado e discutido entre todos” (Veiga, 2003, p. 154). Aos poucos, ele vai abandonando a identidade de Conselheiro, “que dali para a frente podia até estorvar” (Veiga, 2003, p. 104), e passa a ser o “tio Antônio” (Veiga, 2003, p. 122).

Essas escolhas lexicais de José J. Veiga modificam aspectos da história de Antônio Conselheiro, que faleceu em 22 de setembro de 1897 devido a complicações, após ser atingido por uma bomba. No romance, ele sobrevive a esse incidente e foge de Canudos, para criar um novo arraial. Embora esses fatos sejam inverossímeis, sob a ótica histórica, na literatura, eles contribuem para que o romance seja uma narrativa de extração histórica.

#### 4.2.2 Antagonistas

Os federais são caracterizados como antagonistas em *A casca da serpente* por várias razões que refletem os conflitos centrais da trama. Em primeiro lugar, eles

simbolizam o poder centralizado do governo, visto como uma força invasiva e opressiva pelos habitantes de Canudos, liderados por Antônio Conselheiro. É importante notar que, conforme observado por Freitas (1986), os federais são mencionados brevemente ou não estão integralmente inseridos na linha do tempo da narrativa, sendo relevantes principalmente como pontos históricos de referência. Pensando nisso, é possível dizer que a arquitetura textual constrói imagens icônicas dessas personagens, conforme é apresentado abaixo.

Quadro 6 - Iconicidade das personagens antagonistas

Personagem	Informação subjacente	Significação dicionarizada	Função semiótica
Federais (soldados)	Representam a força do governo contra a resistência popular e messianismo no Brasil	1. Quem exerce com exclusividade as funções de polícia; 2. Relativo ou pertencente à polícia; 3. Que envolve, aborda ou trata de crimes.	<b>Ícone</b> de repressão  <b>Índice</b> de presença do governo no território nacional  <b>Símbolo</b> de controle estatal
General Artur Oscar	Comandante da quarta expedição na Guerra de Canudos	General — 1. Graduação militar a que se ascende de brigadeiro; 2. [Figurado] Chefe, dirigente; 3. Oficial que pertence aos escalões mais elevados da hierarquia das forças armadas de terra, e cuja graduação é imediatamente superior à de coronel.  Artur — 1. Originário do celta “Artorius”, que significa “urso corajoso”, o nome evoca a imagem de bravura e força.  Oscar — 1. Significa “lança de Deus”, “combatente divino” ou “amante dos cervos”; 2. Tem origem no inglês antigo “Osgar”, composto por “os”, que quer dizer “Deus”, e “gar”, que significa “lança”.	<b>Ícone</b> de comando militar  <b>Índice</b> de repressão e destruição de Canudos  <b>Símbolo</b> de resposta do Estado brasileiro à rebelião de Canudos

Fonte: Elaboração própria

O Quadro 7 destaca alguns trechos do corpus nos quais a habilidade enunciativa do autor oferece pistas que direcionam a interpretação do potencial icônico dos itens lexicais empregados, para descrever as antagonistas.



Quadro 7 - Cotextos em que aparecem as antagonistas no romance

Página	Trechos escolhidos
10	Quando o cadáver foi achado pela comissão dos <b>federais</b> no dia 6 de outubro, todos concordaram, ou puderam concordar, que se tratava mesmo do famigerado.
101	...porquanto os <b>soldados</b> tinham desmantelado tudo o que não valia a pena levar.
133	O Antônio Conselheiro, que morreu num bombardeio de Canudos, e foi depois desenterrado pelas <b>tropas federais</b> , e fotografado, e degolado, achou um jeito de ressuscitar e aparecer aqui? É incrível! Eu vi as fotografias nos jornais do Rio de Janeiro!
5	No dia 2 de outubro de 1897 dois jagunços de Canudos, exaustos da guerra e agitando uma bandeira branca, conseguiram chegar ao <b>general Artur Oscar</b> , comandante da quarta e última expedição federal despachada contra os rebeldes.

Fonte: Elaboração própria

A análise dos itens lexicais possibilita afirmar que os federais representam a repressão e destruição de Canudos, considerado um reduto de rebeldia e resistência contra a autoridade estabelecida. Nesse contexto, são retratados como agentes da violência e da repressão, utilizando força militar para subjugar o povo de Canudos e desmantelar o arraial.

Além disso, os federais iconicamente representam uma ameaça à liberdade e autonomia dos habitantes de Canudos, que buscam viver de acordo com seus próprios valores e crenças, longe da interferência do governo brasileiro. A presença dos federais, portanto, é percebida como uma violação dessa autonomia e uma tentativa de impor uma ordem externa aos habitantes de Canudos.

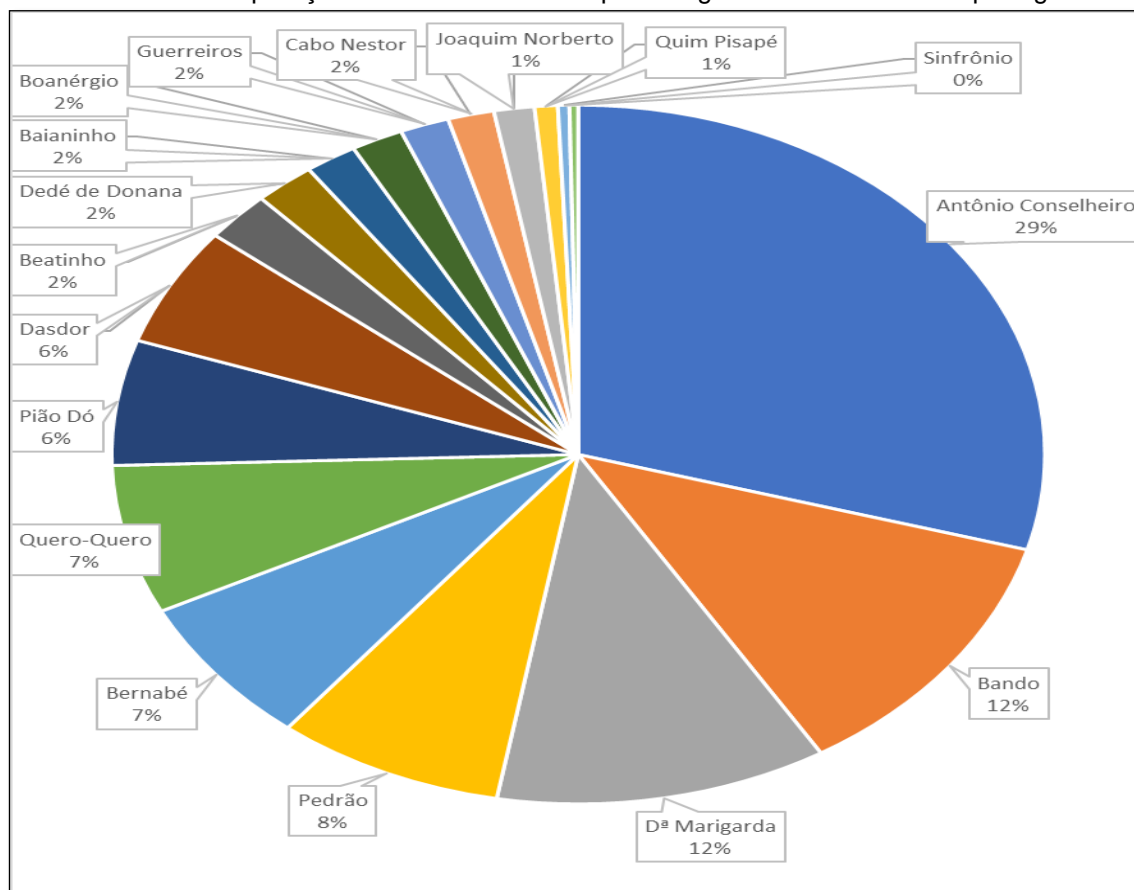
Nesse sentido, os federais são antagonistas, porque, iconicamente, representam uma força contrária aos interesses e objetivos de Antônio Conselheiro e seus seguidores. Seu papel é criar obstáculos e desafios para os personagens principais, alimentando o conflito central do romance e contribuindo para o desenvolvimento da trama.

#### 4.2.3 Personagens secundárias

As personagens secundárias desempenham um papel de extrema importância no romance *A casca da serpente*. Embora não recebam tanto destaque quanto Antônio Conselheiro, o protagonista, elas têm uma função marcante no desenrolar da história. Conforme apresentado no Gráfico 2, abaixo, essas personagens aparecem menos na trama, mas uma análise de suas descrições revela que elas contribuem significativamente para o enriquecimento da narrativa.

Elas dão suporte ao protagonista, criam desafios adicionais e oferecem informações contextuais. Essa dinâmica adiciona profundidade e complexidade ao universo ficcional da narrativa histórica.

Gráfico 2 - Comparação das ocorrências das personagens secundárias e da protagonista



Fonte: Elaboração própria

Depois da análise da função que essas personagens desempenham no romance, foi organizado o Quadro 8, a seguir, que apresenta aspectos importantes da constituição de cada uma, a partir da iconicidade verbal.

Quadro 8 - Iconicidade das personagens secundárias

Personagem	Informação subjacente	Significação dicionarizada	Função semiótica
Bando	Sertanejos, marginalizados e empobrecidos, que buscavam uma vida melhor e uma alternativa ao governo republicano recém-estabelecido no Brasil.	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Que integra algo, que entra na composição de um todo;</li> <li>2. Ajuntamento de pessoas ou de animais. "um b. de gente"</li> <li>3. Os integrantes de um partido ou facção.</li> </ol>	<p><b>Ícone</b> de esperança e justiça</p> <p><b>Índice</b> de um movimento sociopolítico e religioso liderado por Antônio Conselheiro</p> <p><b>Símbolo</b> de resistência dos marginalizados contra a opressão e a busca por uma sociedade mais justa</p>
Dona Marigarda	Pessoas que compunham o bando que seguia Antônio Conselheiro.	_____	<b>Ícone</b> de sertanejos
Pedrão		<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Significa pedra e indica uma pessoa simples, mas que busca a realização intelectual e espiritual.</li> <li>2. Ele se destaca pela vida disciplinada e pela determinação com que luta por seus objetivos.</li> </ol>	<p><b>Índice</b> de bravura</p> <p><b>Símbolo</b> de sobrevivência</p>
Bernabé		<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Significa filho do profeta.</li> <li>2. Indica uma pessoa que, se souber aproveitar seu magnetismo e sua liderança, terá sucesso tanto na vida profissional como na amorosa.</li> </ol>	
Quero-Quero		<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Uma derivação onomatopaica do grito, que repete várias vezes de dia ou de noite, na maior parte das vezes para a defesa de seu território.</li> </ol>	
Dasdor		_____	
Beatinho		<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Palavra derivada de beato.</li> <li>2. Significa beato, bem-aventurado, ditoso, feliz.</li> </ol>	
Dedé de Donana		<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Dedé: generosidade, cortesia, influência, caridade, companheirismo.</li> </ol>	
Baianinho		<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Denominação dada a pessoa nascida no estado da Bahia.</li> </ol>	
Boanérquio		_____	
Guerreiros		<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Aqueles que fazem a guerra; combatentes, soldados.</li> </ol>	
Cabo Nestor	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Cabo — patente de</li> </ol>		

		quem, na hierarquia militar, está imediatamente abaixo do sargento. 2. Nestor — significa o que retorna de longas viagens, ou viajante.	
Joaquim Norberto		Joaquim — significa o que Deus elevou. Indica uma pessoa firme e segura e que age sempre de maneira leal. Apesar da aparente frieza, sempre se mostra atencioso, confiável e disposto a ajudar. Norberto — significa “famoso homem do Norte”; quer dizer “famoso, ilustre, brilhante”.	
Quim Pisapé		1. Quim — é uma forma reduzida ou apelido de Joaquim.	
Sinfrônio		1. Que pensa ou sente como os outros.	

Fonte: Elaboração própria

O Quadro 9 destaca alguns trechos do corpúsculo nos quais há pistas que direcionam a interpretação do potencial icônico acerca da constituição das personagens secundárias.

Quadro 9 - Cotextos em que aparecem as personagens secundárias no romance

Página	Trechos escolhidos
60	Quando o <b>bando</b> desceu a Canabrava já era bem maior do que aquele que havia subido primeiro, levando o Conselheiro abatido e doente; e era bem diferente também em estado físico e em ânimo.
128	<b>Dona Marigarda</b> , quem diria, tão desinclinada a intimidades com homem, e tão dedicada ao bem-estar de tio Antônio, de repente sai do retraimento e fica daquele jeito, como mocinha que acabou de crescer peitos
62	Tendo ouvido parte da conversa de <b>Quero-Quero</b> com <b>Pedrão</b> , o Conselheiro mostrou interesse em saber que mulher era essa que precisava ter o espírito preparado, e para quê.
142	E o Pedro reforçou, disse que o emprego do raio X na perfuração de poços era uma ideia muito boa, e possivelmente passara pela cabeça do descobridor, o que mostrava ser o <b>Dasdor</b> um menino inteligente. — Deve ter apanhado inteligência com o Viramundo, não é, <b>Dasdor</b> ? São companheiros de unha e carne — disse o Conselheiro.
76	Os companheiros <b>Bernabé</b> , <b>Boanério</b> , <b>Nestor</b> e <b>Pedrão</b> ficavam designados para os trabalhos dos grupos. Obedecer a eles era o mesmo que obedecer a ele, Conselheiro. Todos tinham entendido? Mais uma vez, pareceu que sim.
	O <b>Beatinho</b> olhou para o chão, carregou mais na tristeza das feições, e respondeu: O nosso bom Conselheiro já está no céu.
24	A organização do acampamento foi trabalho de todos, cada um na sua especialidade. <b>Pedrão</b> e <b>Joaquim Norberto</b> , guerreadores mais calejados, opinaram sobre os requisitos de defesa; <b>Dedé de Donana</b> e <b>Sinésio</b> , que tinham sido operários, se encarregaram de indicar materiais para os abrigos; <b>cabo Nestor</b> e <b>Baianinho</b> cuidariam da cozinha, isto é, do rancho, na linguagem do cabo. Os outros forneceriam a

	caça e o mais que pudessem encontrar para o sustento do bando. <b>Bernabé</b> ficaria de enfermeiro, acompanhante e secretário do Conselheiro, dada a sua experiência de pessoa bem falante.
8	Os <b>jagunços guerreiros</b> sabiam disso, e não se entregavam. Canudos estava perdido, e com ele os últimos defensores que se rendessem acreditando nas promessas de demência dos atacantes.
22	E <b>Quim Pisapé</b> vem com um rosário de passarinhos amarrados por um pé, coitadinhos, tão pequeninos que nem uma dúzia mataria a fome de um menino; ainda se tivesse panela, água e arroz podiam fazer uma passarinhada; ou se tivessem gordura e farinha poderiam aviar uma paçoca; assim sozinhos, não dão para encher o buraco de um dente.
76	Os guerreiros outros — <b>Joaquim Norberto, Dedé de Donana, Pisapé, Sinfônio, Baianinho Gonçalves</b> — cuidariam da administração e da ordem do arraial que iam fundar quando fosse escolhido o lugar. Enquanto isso não estivesse decidido, eles teriam as mesmas atribuições no acampamento provisório.

Fonte: Elaboração própria

Observa-se, a partir da trilha léxica, que as personagens secundárias são responsáveis pela ação e enredo, conforme aponta Freitas (1986). Nessa perspectiva, elas desempenham papéis essenciais na constituição da matéria de extração histórica do romance. A iconicidade desencadeada pelos itens léxicos caracterizam essas personagens, que ajudam a contextualizar a vida e as ações de Antônio Conselheiro dentro do ambiente social, político e cultural da época, refletindo diferentes segmentos da sociedade brasileira do final do século XIX e início do século XX, e discutindo questões sobre as condições e os desafios enfrentados pelo povo naquele período. Suas interações com Antônio Conselheiro, iconicamente, impulsionam o enredo, criando conflitos, alianças e momentos de virada na história, contribuindo para a progressão narrativa e adicionando complexidade e dinamismo à trama. Além disso, a presença das personagens secundárias permite ao autor explorar subtemas presentes na narrativa, como religião, poder, autoridade, justiça social e identidade cultural, enriquecendo o subtexto do romance com as histórias individuais dessas personagens.

As personagens secundárias também fornecem detalhes sobre a vida cotidiana, as relações sociais e as tradições culturais da comunidade em que Antônio Conselheiro está inserido, contribuindo para a construção do mundo fictício do romance. Frequentemente, essas personagens servem como contraponto ao protagonista, destacando suas qualidades, fraquezas e peculiaridades. Suas interações com Antônio Conselheiro permitem ao leitor uma visão mais abrangente e matizada de sua personalidade e impacto no mundo ao seu redor. Dessa forma, as personagens secundárias adicionam profundidade e complexidade ao universo ficcional, desempenhando papéis fundamentais na narrativa.

#### 4.2.4 Personagens coadjuvantes

As personagens coadjuvantes desempenham um papel significativo no romance *A casca da serpente*. Embora apareçam com menos frequência e tenham menos destaque que o protagonista e as personagens secundárias, elas são essenciais na constituição da matéria de extração histórica; muitas das vezes aparecem no enredo apenas como citação e referência de modo a evidenciar o conteúdo histórico do romance, ou seja, conectar o real ficcional com o real histórico.

O Quadro 10 apresenta essas personagens que igualmente funcionam como ponto de referência histórica no romance:

Quadro 10 - Iconicidade das personagens coadjuvantes

Personagem	Informação subjacente	Significação dicionarizada	Função semiótica
Dr. Prudente de Morais	Representantes da própria república brasileira	1. Primeiro presidente civil do Brasil e o primeiro eleito pelo voto popular; 2. Terceiro presidente da República, tomou posse em 15 de novembro de 1894 e permaneceu no cargo até 1898.	<b>Ícone</b> de poder <b>Índice</b> de tomada de decisão <b>Símbolo</b> de maior autoridade do país
Dr. Viana		Governador da Bahia durante a Guerra de Canudos.	<b>Ícone</b> de poder <b>Índice</b> de tomada de decisão <b>Símbolo</b> de maior autoridade do estado da Bahia
Marechal Machado Bittencourt		1. Ministro da Guerra, no governo de Prudente de Morais; 2. Encarregado da logística nas operações desenvolvidas pelo Exército contra os insurretos de Canudos.	<b>Ícone</b> da força usada pelo governo para manter a ordem e suprimir qualquer movimento que ameaçasse sua estabilidade e legitimidade <b>Índice</b> de centralização e fortalecimento do Estado republicano <b>Símbolo</b> de controle e de disciplina militar empregados para restaurar a ordem e a autoridade do

			governo republicano
Poeta Olavo Bilac	Citados como ponto de referência histórica	1. Poeta brasileiro, considerado o principal representante do Parnasianismo no país; 2. Membro fundador da Academia Brasileira de Letras, ocupando a cadeira 15 da instituição. 3. Patrono do serviço militar obrigatório.	<b>Ícone</b> de referência histórica  <b>Índice</b> de realidade
Escritor Machado de Assis		1. Um dos maiores escritores brasileiros; 2. Foi o primeiro diretor da Academia Brasileira de Letras.	
Joaquim de Sousa Andrade		1. Poeta pertencente à terceira geração do Romantismo; 2. Conhecido também como Sousândrade.	
Pimenta da Cunha		Codinome de Euclides da Cunha (Euclides Rodrigues Pimenta da Cunha), engenheiro militar, jornalista, escritor, ensaísta e historiador.	
João Abade	Um dos líderes guerrilheiros durante a Guerra de Canudos	1. João — de origem hebraica, derivado de “Yohanan”, que significa “Deus é gracioso” ou “agraciado por Deus”. 2. Abade — religioso superior de uma abadia. Título dado ao superior de uma ordem religiosa, responsável por uma abadia. [Figurado] Homem com sobrepeso e que leva uma vida tranquila e sem preocupações.	<b>Ícone</b> de forças de resistência de Canudos  <b>Índice</b> de chefe do povo  <b>Símbolo</b> de líder na Guerra de Canudos
Dr. Orville	Um estrangeiro que residia no país havia muitos anos e trabalhava para o governo, apesar de não se envolver em questões políticas.	1. Doutor — aquele que, numa universidade, foi promovido ao mais alto grau depois de haver defendido tese em alguma disciplina	<b>Índice</b> de busca por minerais  <b>Símbolo</b> de conhecimento

		literária, artística ou científica. 2. Orville — homem muito instruído em qualquer ramo; tem origem inglesa e significa “cidade de ouro”.	
Índios	Povos originários do Brasil	Indivíduos que fazem parte de alguma denominação indígena, dos povos originários de um país.	<b>Ícone</b> de referência histórica <b>Índice</b> de realidade
Militão	Fotógrafo	Significa “servir como soldado”. O sufixo “-ão” é utilizado para indicar grandeza ou intensidade, portanto “Militão” pode ser interpretado como “grande militar” ou “soldado de destaque”.	<b>Ícone</b> de referência histórica <b>Índice</b> de redução de distâncias culturais e geográficas com o resto do mundo <b>Símbolo</b> de interesse pela vida
Roger	Filho de Cotenile e Marigarda, e escultor premiado que fez em granito de Baturité a estátua de tio Antônio.	Significa “célebre na lança”, “célebre guerreiro”, “lança de glória”.	<b>Índice</b> de redução de distâncias culturais e geográficas com o resto do mundo <b>Símbolo</b> de interesse pela vida
Moradores	Pessoas que acolheram Antônio Conselheiro e seu bando durante a fuga.	Que ou o que mora, que ou o que habita determinado local; habitante, residente.	<b>Ícone</b> de acolhimento
Niépce	Criadores da fotografia	1. Joseph Nicéphore Niépce foi um inventor francês responsável por uma das primeiras fotografias.	<b>Ícone</b> de referência histórica <b>Índice</b> de realidade
Daguerre		2. Louis Jacques Mandé Daguerre foi um pintor, cenógrafo, físico e inventor francês, tendo sido o autor, em 1835, da primeira patente para um processo fotográfico, o daguerreótipo.	
Talbot		3. William Henry Fox-Talbot foi um escritor e cientista inglês, pioneiro da	



		fotografia.	
Andarilho	Pessoa que o bando de Antônio Conselheiro encontrou durante a busca de um lugar para construir o novo arraial.	Que ou aquele que anda muito, percorre muitas terras ou anda de forma errada.	<b>Ícone</b> de desapego material e de uma vida simples, focada no essencial
Viajante	Pessoa que passou pelo acampamento do bando de Antônio Conselheiro.	Aquele que viaja.	<b>Ícone</b> de aventureiro e a busca por novas experiências, conhecimentos e culturas
D. Chiquinha	Foi uma compositora, instrumentista e maestrina brasileira que, no romance, visitou o bando depois da fuga.	A compositora e instrumentista, conhecida como Chiquinha Gonzaga.	<b>Ícone</b> de referência histórica <b>Índice</b> de redução de distâncias culturais e geográficas com o resto do mundo <b>Símbolo</b> de resistência cultural
Balduíno	Carpinteiro morto durante a Guerra de Canudos, usado para despistar os federais durante a fuga de Conselheiro e seu bando.	Significa amigo audacioso e indica uma pessoa agradável e jovial.	<b>Ícone</b> de morte <b>Índice</b> de fuga

Fonte: Elaboração própria

O Quadro 11 apresenta alguns trechos do corpúsculo os quais fornecem pistas que orientam a leitura do potencial icônico dos itens lexicais utilizados para caracterizar as personagens coadjuvantes.

Quadro 11 - Cotextos em que aparecem as personagens coadjuvantes no romance

Página	Trechos escolhidos
16	Cada cópia era mostrada primeiro ao Conselheiro, que a pegava e esticava o braço na distância máxima que alcançava, ao mesmo tempo apertando os olhos para ajudar, enquanto o Militão ao lado dele ia explicando: este é o presidente da Bahia, <b>Dr. Viana</b> ; este é o presidente da República, <b>Dr. Prudente de Moraes</b> , não foi tirada por mim; <b>o marechal Machado Bittencourt</b> , ministro da Guerra, também não é minha; o senhor quer ver mais de perto? Aqui tem uma lente de aumento; não precisa fechar um olho, é só pôr a lente em cima e ir regulando, assim; o poeta <b>Olavo Bilac</b> , autor do “Caçador de Esmeraldas”, não sei se o senhor conhece; o escritor <b>Machado de Assis</b> , fundador da Academia de Letras, um talento respeitado até em Portugal. Aqui uma vista da rua de São Bento em São Paulo, parece um formigueiro.
114	Nem aquele senhor muito instruído e viajado, engenheiro e poeta de nome <b>Joaquim de Sousa Andrade</b> , que conheceram em Manaus. Esse <b>Sousa Andrade</b> falava inglês e tinha a mania de declamar versos de um poeta norte-americano chamado Whitman, ou nome assim, na pensão onde moravam. Um dia, para não ficar classificado de ignorante em assuntos do espírito, <b>Cotenile</b> retrucou com um poema de um poeta irlandês conhecido dele por terem sido

	vizinhos na adolescência, poema até bonito.
86	Conselheiro fora engolido pelos federais, que bateram direitinho no lugar onde estava enterrado o carpinteiro <b>Balduíno</b> ; que o cadáver de <b>Balduíno</b> foi desenterrado, “reconhecido” como sendo do Conselheiro, e fotografado, e depois degolado para mostrarem a cabeça nas capitais do norte e do nordeste; que tinha havido festas com foguetes, banda de música e discursos no Rio de Janeiro e em outras cidades.
	Quem respondeu primeiro a indagação de Baianinho foi Sinfrônio, ex-braço direito de <b>João Abade</b> , “o sinistro”, segundo o repórter <b>Pimenta da Cunha</b> , o “comandante da rua” para os seus homens, o “chefe do povo” para os fanáticos, morto no canhoneio das igrejas em agosto.
154	O tio Antônio mesmo tinha morrido antes, aos noventa e quatro anos, de marrada de um bode que o <b>Roger</b> , filho de Cotenile e Marigarda, criava como animal de casa. Foi para reparar o que ele considerava sua culpa que o <b>Roger</b> , escultor já premiado, fez em granito de Baturité a estátua de tio Antônio, tão fotografada enquanto existiu.
92	Não apareceram porque naquele exato momento <b>Cotenile</b> demarcava o terreno para uma casa que ele queria fazer num lugar retirado, justamente para não ficar exposto o tempo todo à vigilância dos invejosos.
100	Quem inventou a fotografia — <b>Niépcé, Daguerre, Talbot, Hércules Florence</b> — nem de longe poderia imaginar a agitação que o invento causaria meio século depois na crescente Nova Canudos, nome ainda não aprovado pelo fundador, que não se sentia feliz com ele e vinha pensando em arranjar outro desde o início.
132	<b>Dr. Orvilie</b> era cientista, fazia estudos de terrenos e minerais para o governo. Tinham se conhecido na Bahia e ficado amigos. Era um sábio, e pessoa muito distinta.
128	Lá tinha <b>índios</b> , como aqui? Não tinha. Teve no tempo de São Patrício, há séculos; agora o que sobrava lá era inglês, que poderiam passar por índios não fossem os dentes postiços.
108	O meu nome é <b>Militão. Militão Augusto de Azevedo</b> . Tive estabelecimento de fotografia na cidade de São Paulo. Não posso deixar de ir a esse lugar onde estão os guerreiros sobreviventes.
56	...no dia seguinte cedo ele agradeceu a acolhida, abençoou o lugar e os <b>moradores</b> , rezou uma breve oração, cujas palavras não foram entendidas, e retomou a subida.
78	Quando se afastou do chefe <b>João Caramujo</b> em Cocorobó, para levar um aviso a Pedrão na Macambira, a força de Caramujo foi atacada pela coluna Savaget, e perdeu sete homens. Quando desceu da igreja velha na manhã de 24 de agosto, para atender a uma necessidade que não podia fazer lá em cima para não faltar com o respeito ao lugar santo, o sino foi derrubado por um tiro de canhão.
59	O <b>andarilho</b> de barba e cabelos compridos, descalço e vestindo camisolão de santo de estampa de feira e olhar de sabedor, ficou lá em cima enquanto quis, vivendo como pôde, fazendo não se sabe o quê; talvez nem ele soubesse que estava escorraçando os seus demônios.
140	O <b>viajante</b> tirou o chapéu, e não tinha ainda acabado de enxugar a testa, já Marigarda aparecia com a cuia d’água, que ele pegou e foi bebendo sem pressa; e antes de terminar, olhou para o cavalo amarrado perto e apontou para ele com a cuia. Marigarda entendeu, e levou água para um cocho perto. Depois desamarrou o cavalo, que foi beber sozinho.
142	Lembrando que <b>Dr. Orvilie</b> e o <b>Pedro</b> não se conheciam, <b>D Chiquinha</b> fez as apresentações, como vai, prazer, muito gosto.

Fonte: Elaboração própria

Essas personagens “são apenas citados rapidamente, ou não fazem parte da cronologia interna das narrativas” (Freitas,1986, p. 17), interessando apenas como

pontos de referência histórica. Nesse grupo, incluem-se os cientistas, escritores, poetas, políticos, visitantes, entre outros, que aparecem na narrativa, seja pela citação, seja pela referência, seja pela presença com o protagonista em algum episódio.

Ao analisar a iconicidade verbal das passagens do Quadro 11, percebe-se que as personagens coadjuvantes têm a função principal de destacar as semelhanças entre a realidade e a ficção no romance. Elas são facilmente reconhecíveis, refletem um intertexto cultural e funcionam como elementos de conexão “entre as histórias e a História” (Freitas, 1986, p. 18). No entanto, são pouco desenvolvidas em termos de identificação, sendo reconhecíveis principalmente por seus nomes e ações na narrativa. Para compreender a história plenamente, é necessário que o leitor esteja previamente informado sobre elas.

#### **4.3 A constituição do tempo da narrativa pela iconicidade verbal**

O enredo do romance *A casca da serpente*, de José J. Veiga, alterna entre o tempo passado e o presente. A iconicidade lexical apresenta o passado como um tempo de destruição e perdas, em contraste com um presente de mudanças difíceis, e ainda compara esse presente com um futuro de segurança e estabilidade. Essa alternância temporal cria iconicamente uma relação estreita entre o tempo cronológico externo às personagens e o tempo psicológico interno delas. A história se unifica por meio de um constante retorno ao passado. É de fundamental importância o tempo no romance, pois é por meio dessa alternância temporal que se revela a profundidade dos conflitos internos das personagens e a evolução de suas percepções e experiências. A intersecção entre passado, presente e futuro não apenas estrutura a narrativa, mas também destaca a transformação e a resistência diante das mudanças, proporcionando uma compreensão mais rica e complexa das trajetórias individuais e coletivas.

O tempo cronológico da narrativa construído pela trilha léxica abrange sessenta e oito anos, divididos em três grandes marcos, conforme é apresentado no quadro a seguir:

Quadro 12 - Cronologia do romance

Marcos temporais do romance	Passagem do romance	Página
Retirada de Canudos	<b>No dia 2 de outubro de 1897</b> dois jagunços de Canudos, exaustos e agitando uma bandeira branca (...)	p. 5
Chegada à serra de Ariranga	...chegaram ao pé da serra de Ariranga nos <b>primeiros dias de janeiro do ano de 1898.</b>	p. 73
Destruição do novo arraial	A estátua de tio Antônio, que completava o visual da praça principal de Concorrência, foi dinamitada pelos invasores <b>em 1965</b> e seus pedaços jogados serra abaixo.	p. 155

Fonte: Elaboração própria

Ao examinar a trilha léxica do romance, percebe-se que, entre esses marcos, há períodos de transição que indicam condições necessárias para mudanças.

Durante a estadia na serra da Canabrava, há algumas referências temporais, mas elas são esparsas. Observe isso no quadro abaixo:

Quadro 13 - Referências temporais no marco “a retirada”

Itens lexicais	Informação subjacente	Trecho do romance
Dois dias	Período relativo à subida à serra da Canabrava	
Algum tempo	Indeterminação de tempo de permanência na serra da Canabrava	Era para eles se instalarem por algum tempo no alto da serra, tinha lá uma planura e malocas na rocha, poderiam servir de abrigo para quem não fosse exigente de conforto, como era o caso deles. (p. 16)
Passados uns dez dias	Período posterior à subida à serra da Canabrava	Conforme prometido, passados uns dez dias na serra o Conselheiro autorizou a ida de dois homens ao arraial, mas não indicou quais. (p. 26)
No começo da tarde de 17 de outubro, um domingo	Dia em que Pedrão e Quero-Quero voltaram ao arraial	Pedrão e Quero-Quero tinham chegado às imediações de Canudos no começo da tarde de 17 de outubro, sem saberem que era um domingo. (p. 30)
Até segunda-feira	Dia 18 de outubro	Antes de deixarem o esconderijo na segunda-feira, Pedrão e Quero-Quero foram achados por uma mulher, Maria Hermengarda, Marigarda, que catava lenha para o almoço. (p. 32)
Abreviar a estada na serra	Alteração de plano de Antônio Conselheiro e seu bando	O Conselheiro decidiu abreviar a estada na serra. (p. 46)

Fonte: Elaboração própria

A cronologia interna da obra é marcada, iconicamente, pela construção do novo povoado e pela chegada de visitantes, que trazem informações sobre eventos históricos, como a viagem do presidente da República ao estrangeiro e a Revolução Russa. Essas referências construídas pela trilha léxica ajudam a criar uma “cronologia longa” que insere a narrativa em um contexto histórico mais amplo, misturando ficção e realidade.

Conforme se observa no quadro abaixo, a temporalidade narrativa também inclui:

Quadro 14 - Referências temporais no romance

Itens lexicais	Informação subjacente	Função semiótica
94 anos	Idade de Antônio Conselheiro quando morreu.	Índice de matéria de extração histórica.
68 anos	Tempo de vida do novo arraial.	
Primeiros dias de janeiro do ano de 1898	Data de chegada à serra de Ariranga.	Ícone de incerteza.
Algum tempo	Referência de passagens de tempo.	Índice de desorientação do grupo.
Próximos dias		
Semanas		

Fonte: Elaboração própria

Em *A casca da serpente* as demarcações temporais são frequentemente imprecisas. Esse aspecto permeia grande parte do romance e reflete o estado das personagens em relação ao momento presente. Sem projeção de futuro, não há pressa: “viajando sem projeto claro e sem pressa [...] chegaram ao pé da serra de Ariranga nos primeiros dias de janeiro do ano de 1898” (Veiga, 2003, p. 77).

O presente era o único tempo relevante para esses homens, cujo grupo crescia, à medida que encontravam outros semelhantes. O narrador explica: “Durante a marcha, o bando crescia com a incorporação de desgarrados encontrados pelo caminho; alguns eram fugitivos de Canudos, outros pobres sertanejos andarilhos, vivendo de expedientes no curto tempo chamado hoje” (Veiga, 2023, p. 77).

Na narrativa, frequentemente, são usadas expressões adverbiais de tempo como “antes em Canudos” e “agora”, que iconicamente relacionam o presente com práticas passadas. O passado influencia significativamente o momento atual das personagens, que tentam agir de forma diferente do passado que as destruiu. O romance revisita o passado de Canudos, reorganizando conceitos e questionando atitudes. As estratégias de ação futura seriam orientadas por essa reavaliação,

conforme sugere Bernabé: “Em Canudos, todos seguiam o Conselheiro sem questionar, e a lei era a que ele estabelecia. No entanto, Canudos caiu. O que deu errado? Tanta reza para nada. Será que rezar demais prejudica?” (Veiga, 2003, p. 24).

A representação do tempo, no romance de J. J. Veiga é singular. À medida que as referências temporais desaparecem ou se ocultam atrás de ações e citações externas, prevalece o tempo essencial, o tempo da vivência humana. O tempo do Conselheiro é espiritual, refletido em suas atitudes meditativas e estado sonolento, manifestando mudanças em suas interações com o grupo.

Um momento significativo na narrativa é a resposta do Conselheiro aos homens preocupados com o destino de Beatinho: “Temos muito que arrumar dentro de nós. Para que o lado de fora fique formoso, é preciso arrumar primeiro o lado de dentro” (Veiga, 2003, p. 27). O tempo é de arrumação, de contemplar o passado para guiar o presente.

A narrativa foca em um aproveitamento espiritual do tempo. O Conselheiro é a mediação entre o fazer e o ser das personagens desamparadas. O tempo ajuda a acomodar as coisas. O Conselheiro representa o tempo e, a partir dele, a vida recomeça com uma nova característica. Não há pressa para o recomeço: “A nova Canudos também não seria feita em um dia; e como diz outro ditado, a pressa é inimiga da perfeição” (Veiga, 2003, p. 53).

O tempo linear do discurso narrativo se dilui, sendo mais identificado pelas ações e deslocamentos das personagens — afastando-as de Canudos — do que pela cronologia. Há também outros desdobramentos temporais: a relação com a história da Guerra de Canudos e o passado do protagonista, recuperado por memórias. Esse passado ajuda a personagem a buscar sua identidade e origens, por vezes com nostalgia, por vezes com crítica.

A impressão de estagnação do tempo reflete o comportamento do Conselheiro. Jean Pouillon (1974) explica que só atingimos as coisas depois que passaram. Segundo Pouillon, só realizamos o que pretendíamos, quando o interesse já se desvanecia, e o passado guarda a existência de um tempo. O passado é a representação essencial do tempo. Assim, as personagens de *A casca da serpente começam* em uma espécie de inconsciência temporal, em que o presente é o momento de fazer evoluir o que já existiu no passado.

A parada no alto da serra é crucial para a continuidade da vida, e os dias que se seguem são essenciais para a consciência de sua importância. Por isso, o “ali” (Veiga, 2003, p. 52) define tanto o lugar onde estão quanto o tempo necessário para se sentirem revigorados, caracterizado pelo narrador como produtivo:

A paragem ali tinha seu lado rendoso num sentido difícil de avaliar, mas que todos sentiam. A claridade que iluminava o alto, e parecia alcançar o mundo todo, vinha produzindo efeitos benéficos na mente do Conselheiro. (Veiga, 2003, p. 55)

Na narrativa, a indefinição temporal está ligada à representação ficcional do Conselheiro, uma figura mitológica do passado. Sua ressurreição inicialmente parece pertencer ao “reino do absurdo”. Em que tempo situá-lo? Sua significância é construída conforme ele é confrontado com o presente, revelando o que resta de sua imagem original. Antes disso, há uma espécie de suspensão temporal, como se o tempo parasse e depois retomasse seu curso lentamente. O Conselheiro gradualmente se recupera, assim como sua identidade primitiva.

A força da personagem ressurgiu do mesmo passado, de uma crença profunda. O conteúdo do passado é revelado quando essa força ressurge e os acontecimentos traumáticos que abalaram e desestruturaram são superados, pois a crença é mais forte que qualquer tragédia.

À medida que o presente se consolida, o passado se afasta, e a oposição entre passado e presente, ou entre a velha e a nova Canudos, inclui a possibilidade de futuro. Os seguidores do Conselheiro ganham segurança, e Bernabé, que substitui Beatinho, diz:

Mas isso já passou, não vale a pena ficar remoendo. O que importa é daqui pra frente, e o Conselheiro já deu a entender que não vai bambear. Ele deve ter um intento, não é desses de ficar pelos cantos chorando a morte da bezerra quando leva uma bordoadada. Ele vai se reanimando. (VEIGA, 2023, p. 24)

A retirada, estrategicamente posicionada entre o antes e o depois, exige decisões, e o alto da serra parece o melhor lugar: “Dali ele via bem o que devia fazer, e foi percebendo que antes era preciso entremostrarmos ao bando o mundo retificado que ele sonhava criar” (Veiga, 2003, p. 55). O tempo antes gasto em orações agora seria empregado em obras para melhorar a vida das pessoas e evitar sofrimentos físicos que dificultam a comunicação com Deus: “Na nova Canudos as

peças iam falar a Deus com clareza, já depois de terem trabalhado em coisas úteis para elas, e comido com decência” (Veiga, 2003, p. 53). A prioridade agora é viver com dignidade.

A relação do Conselheiro com o tempo torna-se cada vez mais significativa. Não havia certezas nem planos precisos: “Onde seria esse mundo novo, ele não sabia ainda” (Veiga, 2003, p. 56), e o ajuste seria feito pelo próprio tempo: “e não tinha pressa” (Veiga, 2003, p. 56). O narrador explica a atitude do Conselheiro com um provérbio: “Que adianta querer apressar o amadurecimento do ouricuri, ou o dia do primeiro voo do carcará?” (Veiga, 2003, p. 56).

O alto da serra, com toda sua claridade, é o lugar propício, para que os homens adquiram uma nova visão. De lá, podem ver o mundo mais amplamente, e o tempo para essa nova atitude seria dedicado à leitura da Bíblia: “Era tempo mais de ler a Bíblia” (Veiga, 2003, p. 56). Essa nova prática substitui as antigas rezas diárias: “Todo fim de tarde o Conselheiro reunia os homens no grande espaço livre do alto, ele e Bernabé no centro, Bernabé para ler, ele para explicar e ampliar” (Veiga, 2003, p. 56).

Não há prejuízos nesse diálogo. O texto traz pesadas consequências na relação dialética entre a perspectiva do narrador e a das personagens. O narrador, com domínio total dos acontecimentos, nos dá uma impressão de materialidade real e histórica. Seu discurso é objetivo e documental. Ele age como um cronista das tragédias vividas por um grupo de sobreviventes, situando-os entre passado, presente e futuro.

Há um grande contraste na relação temporal: após a última batalha, que os põe em fuga, o tempo parece ter parado. Não há pressa para nada, como se estivessem esperando a vida passar. Mesmo fugindo para um lugar incerto, as personagens mantêm a noção de tempo e espaço. O estado de espera também pressupõe um tempo. Como argumenta Pouillon, “o tempo é inalterável, mas seu conteúdo pode ser isolado pela memória” (Pouillon, 1974, p.144). Isso acontece no romance de J. J. Veiga: a negação do tempo presente dura até o passado retornar, despertando a consciência do tempo real.

Assim, dois mundos se confrontam: um dominado pelo tempo externo, e outro, pelo tempo interno — a variabilidade dos estados psicológicos, uma projeção imperfeita e humana do primeiro (tempo vivencial das personagens). A função do narrador torna-se cada vez mais importante ao ser confrontada com a perspectiva



interna do Conselheiro. O tempo linear do discurso se esfarela, e o centro da narrativa passa a ser o tempo humano da experiência, composto de vazios e plenos, de palavras e silêncio. A duração é induzida pela expansão psicológica das personagens.

A experiência central em *A casca da serpente* é tentar compor sua fragmentação, reunindo fragmentos da realidade que vêm de diferentes esferas: os sons dos gritos dos discípulos na serra, a observação do comportamento dos seguidores, as constantes saídas para recolher restos do passado, as pessoas que chegam, os visitantes e estrangeiros. Tudo isso é visual e material, mas a realidade e o mundo surgem primeiro em sua essência. O corpo do Conselheiro, inicialmente à deriva, comandado pelos colaboradores, reflete sua existência. Na encruzilhada do tempo inexorável e o tempo de espera, contraído, dentro e fora da consciência do sujeito, a vida se apresenta como uma eterna luta, um eterno devir da condição existencial humana.

#### **4.4 A construção do espaço da narrativa pela iconicidade verbal**

O espaço construído pela iconicidade lexical desempenha um papel significativo na narrativa de *A casca da serpente*, oferecendo um contexto rico e dinâmico para as ações das personagens e o desenvolvimento da trama. Conduzidos pelo narrador, somos guiados pelas personagens em seus deslocamentos geográficos, que desempenham um papel essencial na unidade narrativa. Dos cinco capítulos que compõem a obra, três se destacam por demonstrar a importância desses deslocamentos — “A retirada”, “Para o Norte” e “Arrumar o sertão” —, delineando a trajetória das personagens.

No primeiro capítulo, “A retirada”, testemunhamos a rendição e a retirada dos jagunços de Canudos, liderados pelo Conselheiro doente, em direção à serra da Canabrava, um local temporário escolhido durante a fuga. Durante a subida da serra, o grupo faz apenas uma breve parada para descanso, continuando a jornada, no dia seguinte. Permanecem na serra até receberem a notícia de que não há mais perigo no sertão, decidindo, então, o Conselheiro iniciar a descida rumo ao norte, em direção à serra de Ariranga, onde será estabelecida a nova Canudos.

No segundo capítulo, “Para o Norte”, o grupo está em marcha para a serra de Ariranga. Em um momento específico, param para esperar Pedrão, que retornou a

Canudos em busca de Dona Marigarda. O local da parada é descrito como uma elevação entre Canudos e Cocorobó, oferecendo uma visão das duas localidades e da desolação ao redor. Esse capítulo é fundamental para descrever o novo local, sua construção e povoamento, introduzindo também novas personagens que terão importância nos eventos subsequentes.

No terceiro capítulo, “Arrumar o sertão”, o novo arraial já está estabelecido e seguro, sem a necessidade de novas retiradas. A nova Canudos acolhe os chegantes, embora poucos fiquem permanentemente. O arraial cresce e se desenvolve, mas logo é invadido e destruído novamente, tornando-se um depósito de lixo atômico.

A trajetória espacial das personagens de *A casca da serpente* começa incerta; elas caminham sem rumo definido, carregando apenas o Conselheiro. A serra da Canabrava oferece proteção temporária, mas, à medida que a jornada se desenvolve, o grupo se aproxima do lugar desejado: a serra de Ariranga, onde a nova Canudos será erguida. Esse deslocamento representa uma busca por segurança e estabilidade, além de possibilitar a construção e o povoamento do novo arraial.

Ao longo desses deslocamentos, as personagens experimentam transformações não apenas materiais, mas também nas relações interpessoais e nas perspectivas de futuro. O espaço físico é mais do que um simples cenário, é um elemento dinâmico que influencia e reflete as experiências e os objetivos das personagens, propiciando uma narrativa rica e complexa.

O trajeto torna-se mais seguro, à medida que o rumo é definido, e o grupo chega ao lugar sonhado: a serra de Ariranga. Protegidos no alto, novamente, iniciam a construção e povoamento do novo arraial, simbolizando uma nova esperança e evolução para o grupo.

Cada um procurava incluir no próprio riso uma característica que pudesse ser reconhecida na volta, e ficava esperando... redobrava o riso, como se quisesse pagar com ele a certeza recém-adquirida de que afinal era alguém no mundo, alguém reconhecido e replicado por nada menos do que a Serra da Canabrava. (Veiga, 2003, p. 20-21)

A serra representa a vastidão do mundo para aqueles que não conheciam nada além do sertão. A primeira parada no caminho da serra já traz dificuldades iniciais, como a necessidade de alimentos. Sem equipamentos de cozinha, o grupo

decide se dispersar pela serra, para caçar o que encontrassem: “Depois de curto debate, concluíram pelo óbvio: caçar o que pipocasse, para comer assado [...]. Se dividiram em grupos que logo se espalharam pela serra...” (Veiga, 2003, p. 21).

Conforme as personagens se integram ao ambiente da serra, este iconicamente vai sendo descrito. Ao retornarem da caça, os homens trazem o que é comum naquele espaço: “Pedrão com uma cobra enorme [...], um tatu emborcado na mão. Quim Pisapé vem com um rosário de passarinhos amarrados por um pé [...]. Cabo Nestor conseguiu matar dois coelhos, Baianinho Gonçalves também trouxe um tatu...” (Veiga, 2003, p. 24-25). O narrador menciona uma “relativa fartura” (Veiga, 2003, p. 25); “caça não faltaria, desde que se conformassem em só comer tatu, que corriam e coriscavam por todos os lados” (Veiga, 2003, p. 26).

A iconicidade desencadeada pelas escolhas lexicais possibilitam que o cenário físico também se defina pelo contato com o ambiente: “barrancos”, “pedras” (Veiga, 2003, p. 20), “troncos de arbustos” (Veiga, 2003, p. 21), e uma falta de folhas verdes, tudo estorricado (Veiga, 2003, p. 22). Apesar da aparência desértica, havia água disponível numa fonte encontrada na subida da serra: “na subida tinham passado por uma pedra que escorria água por várias fendas” (Veiga, 2003, p. 26-27). Quando precisassem, poderiam descer para se reabastecer: “quando precisassem se reabastecer, duas pessoas poderiam descer até ali” (Veiga, 2003, p. 22). “Embora parecesse perto, a fonte ficava a cerca de uma hora de distância.” (Veiga, 2003, p. 26).

Dois homens, Quero-Quero e Pedrão, retornam a Canudos, para ver se sobrara alguém e recolher provisões úteis. Em Canudos, encontram desolação e silêncio: “Acharam tudo muito quieto, nem canto de galo, nem latido de cachorro, nem pancada de machado cortando lenha” (Veiga, 2003, p. 33). Verificam que não há mais soldados e vão dar uma “espiada” no arraial, encontrando um cenário de horror e podridão: “já de longe, um cheiro virulento de carne podre, só podia ser, mas com uma diferença alarmante” (Veiga, 2003, p. 34). Caminham calados pelo arraial até perceberem onde estão: “quando perceberam já estavam bem dentro do arraial” (Veiga, 2003, p. 34). “Os escombros são monótonos e repetitivos, como se uma boiada tivesse demolido tudo. A destruição pelo fogo é evidente, com montes de carvão fumegantes.” (Veiga, 2003, p. 35).

O lugar antes familiar agora é irreconhecível: “era difícil reconhecer em que parte do arraial estavam, era tudo repetido, igual, não se distinguia nenhuma

referência que lembrasse Canudos” (Veiga, 2003, p. 36). “Os animais que antes circulavam por ali sumiram.” (Veiga, 2003, p. 36). Encontram apenas quatro sobreviventes: Dona Marigarda, Dasdor, Ruibarbo e Viramundo, que se juntam ao grupo na serra da Canabrava.

Eles retornam à serra com mantimentos e “o burrico Ruibarbo carregado... e o menino com um saco misterioso nas costas” (Veiga, 2003, p. 47). Com a notícia de que não havia mais perigo no caminho, o Conselheiro decide continuar a jornada: “o Conselheiro decide abreviar a estada na serra” (Veiga, 2003, p. 48).

O narrador menciona uma importante referência ao destino associada ao vento: “Assim, para que ter pressa? Vamos com os ventos, eles sabem o rumo” (Veiga, 2003, p. 50). O vento simboliza orientação e sugere soluções quando estão perdidos: “eles sabem o oculto, sopram sugestões, tilintam chaves quando a pessoa está perdida” (Veiga, 2003, p. 57). O narrador faz uma conexão com o passado do Conselheiro, quando ele ainda era um jovem sem rumo e sem projetos: “um moço sem rumo e sem projetos”, cujo objetivo era “chegar ao alto da serra, sentar e olhar em volta, mesmo sabendo que a paisagem que lá ia ver não seria diferente de outras vistas de outras serras que já havia visitado” (Veiga, 2003, p. 57).

O Conselheiro, frequentemente guiado pelo vento errante, rememora o paraíso de Itatimundé, um nome que ele guardava como conforto: “Itatimundé”, um nome revigorante que murmurava em momentos de abatimento (Veiga, 2003, p. 61). Desta lembrança, o Conselheiro emerge com uma decisão tomada:

Ora, se só o nome já era um conforto, não poderia o lugar vir a ser uma das cidades de refúgio de que falou o Livro Sagrado? Vamos então para Itatimundé, fazer de lá um refúgio de pecadores que estejam dispostos a romper com o pecado; uma cidade, um reino onde quem entrar se limpa automaticamente. (Veiga, 2003, p. 61)

Enquanto isso, o grupo continua a crescer ainda na Serra da Canabrava. Segundo o narrador, novos membros se juntam ao grupo, aumentando sua diversidade e força. Esses novos integrantes trazem consigo diferentes habilidades e histórias, contribuindo para a complexidade e riqueza do grupo. A Serra da Canabrava, que inicialmente parecia apenas um local de passagem, agora se torna um ponto de encontro e integração para todos, fortalecendo a coesão do grupo e preparando-o para os desafios futuros.

A serra já não é mais um local adequado para permanecerem refugiados, e os mantimentos começam a ser insuficientes para tantas pessoas. Pela primeira vez, ao responder sobre o destino do grupo, o Conselheiro determina o lugar: “nós vamos para um lugar alto chamado Itatimundé. Sabe onde fica? É na serra de Ariranga” (Veiga, 2003, p. 75). No segundo capítulo, intitulado “Para o Norte”, durante a jornada rumo à serra, o grupo continua a crescer,

com a incorporação de desgarrados que iam encontrando ou alcançando, uns ainda fugitivos de Canudos, que vagavam pelo sertão; outros pobres sertanejos andarilhos cuja morada era o espaço coberto pelo próprio chapéu de couro, e tendo por projeto de vida os expedientes que se podem encaixar no curto tempo que se chama hoje. (Veiga, 2003, p. 77)

Ao chegarem à serra de Ariranga, é necessário organizar e distribuir tarefas, para garantir o sustento de todos. Ninguém fica de fora: “todos teriam de trabalhar, inclusive as mulheres” (Veiga, 2003, p. 77). Os primeiros dias de janeiro marcam a chegada do grupo ao pé da serra, e o Conselheiro está ciente dos trabalhos necessários “durante pelo menos um ano, até as coisas começarem a engrenar”, mas ele não quer ser consultado a todo momento sobre providências a tomar, pois tem assuntos mais importantes para pensar (Veiga, 2003, p. 77-79). O narrador descreve a paisagem, dando-se a localização da nova morada:

Acharam a vista uma estampa. Não era como a Canabrava, que ficava quase que sufocada por outras serras e morros, o Pelados, a Favela, o Caipã, Cocorobó, Calumbi. De Itatimundé se via longe, nada para quebrar a vista. Bem distante ficavam a serra das Marrecas a oeste, a cobra do São Francisco ao norte, tomando prumo para entrar em Alagoas a leste; e ao sul as veredas e rios que eles tinham atravessado na caminhada. (Veiga, 2003, p. 79)

Para iniciar o novo arraial, os campeadores, designados pelo Conselheiro no dia da distribuição das tarefas, trazem seus pertences:

Um trazia cabras solteiras, outro trouxe duas parselhas casadas, outro conseguiu dois boiecos, outro uma vaca com cria, outro uma capoeira de galinha, contando que alguém levasse alguns galos, e no fim os casais foram se arrumando. (Veiga, 2003, p. 87-88)

Além dos animais, trouxeram também sementes: “ramas de mandioca, sementes e mudas disso e daquilo” (Veiga, 2003, p. 88). Era o momento de aplicar os conhecimentos de cada um, pois, com os estrondos da guerra se apagando da

memória, o objetivo do grupo era criar um núcleo onde pudessem se estabelecer e reconstruir suas vidas. Com a urgência desse objetivo, cada um se tornava responsável por si, com o Conselheiro como guia (Veiga, 2003, p. 88). As providências básicas, para formar o novo arraial, vieram junto com as notícias sobre o desfecho da guerra em Canudos. Apesar de triste, o relato dos companheiros era importante, para decidir o rumo a ser tomado e para abandonar Canudos definitivamente, já que nada restava lá.

Nenhum dos combatentes que ficaram no arraial para lutar até o fim se entregou; que as mulheres que tinham decidido ficar, vendo suas casas incendiadas, atiravam nas labaredas com os filhos pequenos nos braços, dando vivas ao bom Jesus Conselheiro; que as casas que escaparam dos bombardeios e dos incêndios foram desmanchadas pelos soldados, como se quisessem descarregar nelas o ódio que sentiam de seus moradores. (Veiga, 2003, p. 89)

As notícias vindas de fora do novo arraial continuaram a chegar por diversas vezes, trazidas por visitantes ou viajantes: “Ou por acaso, ou pelos fios do telégrafo da caatinga, a notícia de que um outro Canudos se formava nas fraldas de Itatimundé correu o sertão do norte e começava a soprar gente para lá”. A nova Canudos começou a ganhar proporções. A população foi aumentando, com gente chegando de todos os lugares a cada dia:

Homens escoteiros, famílias e grupos do Piauí, de Pernambuco, de Alagoas, de outras partes da Bahia e até do Maranhão, de Sergipe, de Goiás, e de muito mais longe, por mar, pela floresta, gente de Mundurí, de Cruz de Malta, de Ouricuri; de Ibimirim, Água Branca, Cacimbinhas, de Sambaíba e Pastos Bons, de Taipa, de Curimatá, desse chão todo que fica em volta de qualquer ponto que se indique no vasto sertão sem dono, ia achando o caminho de Itatimundé. (Veiga, 2003, p. 90)

O arraial cresce rapidamente, exigindo a organização das coisas para não perder de vista os objetivos. Observando esse crescimento, mesmo “antes de ganhar esqueleto”, o Conselheiro achou que era hora de estabelecer certos princípios, para evitar problemas futuros (Veiga, 2003, p. 90). Ele precisava ser prático, e algumas coisas foram mudadas para se adequar à nova realidade: primeiramente, ele se desfez da velha vestimenta pela qual era reconhecido e diferenciado, na antiga Canudos, pois “não convinha ele andar para aqui e para ali orientando e fiscalizando vestido de camisolão de zuarte, como em Canudos” (Veiga, 2003, p. 90). Ele também se desfez da tradicional barba “que já não tinha

mais razão de ser, já que o dono dela, para todos os efeitos, estava enterrado em Canudos. Vida nova, cara e estampa novas” (Veiga, 2003, p. 90). Além disso, a maneira de tratar e falar com as pessoas mudou: “acabar com o distanciamento, que gera mais distanciamento” (Veiga, 2003, p. 90). O narrador vai anunciando essas mudanças.

De surpresa em surpresa o acampamento foi se transformando em arraial mais ou menos como em Canudos: o plano traçado no chão, uma casinhola melhorzinha aqui, conforme os conhecimentos e o gosto, ranchos precários, ruas tortas, largas numa ponta, estreitas na outra, uma praça aqui pra respeitar uma pedreira, e nesse enredado foi crescendo. (Veiga, 2003, p. 91)

A recepção calorosa e a aceitação dos visitantes desempenham um papel importante nas transformações da antiga Canudos. No terceiro capítulo, dedicado à representação do espaço, torna-se evidente a necessidade de modernizar o arraial, uma vez que, à medida que cresce, os métodos antigos de construção já não são mais adequados. O próprio Conselheiro assume a responsabilidade de tomar essa decisão.

Numa conversa de fim de tarde, na praça formada em volta de um umbuzeiro de copagem imponente, o Conselheiro sugeriu que já era tempo de se dar um jeito de conseguir umas ferramentas e apetrechos mais modernos para a construção do arraial... (Veiga, 2003, p. 103)

As notícias externas chegam até o novo arraial em várias ocasiões, trazidas por visitantes ou por meio dos fios do telégrafo da caatinga. A informação sobre o surgimento de um novo Canudos nas proximidades de Itatimundé se espalha pelo sertão do norte, atraindo pessoas para lá. Esse novo Canudos começa a ganhar forma e a população aumenta a cada dia, com pessoas vindas de diversas regiões. A romaria que parte de Canudos é inevitável, mas o temor da guerra e o receio de serem descobertos causam preocupação em alguns membros do grupo, que desejam preservar o novo local. No entanto, Cotenile assegura ao Conselheiro que o arraial não está mais em perigo, pois Canudos é coisa do passado para o presidente da República, que está ocupado com outras questões.

As mudanças continuam ocorrendo devido à interação com esses novos visitantes, que trazem consigo informações sobre os acontecimentos recentes do mundo, assim como conhecimentos científicos proporcionados pelo avanço da

ciência e da tecnologia, que eram desconhecidos para o povo do sertão. Essas mudanças trazem novas ideias e uma sensação de renovação para os remanescentes de Canudos. Com a mudança de hábitos e até mesmo de nome por parte do Conselheiro, que agora é chamado de Marigarda, o arraial passa por transformações significativas. Marigarda abandona práticas religiosas extremas e adota uma postura mais aberta e receptiva em relação às pessoas.

O Conselheiro passa a se dedicar à escrita, e os habitantes do arraial aguardam com curiosidade para saber o conteúdo de seus escritos. Quando questionado sobre seus planos, Marigarda revela que pretende mudar apenas o sertão, não o mundo inteiro. Assim como no antigo Canudos, o novo arraial de Itatimundé representa a concretização do sonho do Conselheiro e de seus seguidores, que acreditam na possibilidade de transformação, mesmo diante das dificuldades.

O espaço do antigo Canudos é renovado, mas não no mesmo local onde antes existia. A vida que emana desse espaço reflete a nova realidade social que se desenvolve no novo arraial. Ao longo da história, o arraial adquire características distintas, como mais alegria, luminosidade e organicidade. O espaço narrativo está diretamente relacionado às práticas das personagens, que são impulsionadas pelas necessidades encontradas em cada lugar.

A transição de Canudos para o novo arraial representa um desafio para os habitantes, que precisam deixar para trás o conhecido e enfrentar o desconhecido. As duas serras, Canabrava e Ariranga, parecem estar interligadas de forma simbólica, representando a dualidade entre a dificuldade e a solução. Enquanto a Serra da Canabrava, assim como o próprio Conselheiro, está dilacerada e incapaz de sustentar os retirantes por muito tempo, a Serra de Ariranga surge como um lugar propício para a reconstrução do ideal do protagonista. Com sua topografia elevada e iluminada, ela se torna uma metáfora do mundo ideal, onde as ideias podem florescer e a vida pode ser refeita de maneira harmoniosa e participativa.

#### **4.5 A voz do narrador de *A casca da serpente* revelada pela iconicidade verbal**

O narrador desempenha um papel fundamental no romance *A casca da serpente*, guiando, pela iconicidade verbal, o leitor por uma reinterpretação ficcional dos eventos históricos que cercam o episódio da Guerra de Canudos. As escolhas



lexicais realizadas pelo autor constroem uma voz que combina autoridade narrativa e questionamento dos fatos estabelecidos. Isso porque a iconicidade textual revela que o narrador não apenas relata os acontecimentos, mas também os revisita, lançando uma nova luz sobre personagens e eventos. Ao longo do romance de José J. Veiga, o narrador não apenas descreve a trajetória das personagens, mas também introduz uma série de reflexões sobre o espaço, o tempo e a natureza da própria narrativa, contribuindo, assim, para uma complexidade narrativa que vai além dos meros relatos históricos.

Observa-se, pelas escolhas lexicais, que esse romance é narrado em terceira pessoa e isso permite iconicamente construir uma visão mais abrangente e multifacetada dos eventos e das personagens envolvidas. A escolha pelo narrador em terceira pessoa possibilita explorar diferentes pontos de vista e perspectivas, sem se limitar à visão subjetiva de um único personagem. Isso é fundamental para a abordagem adotada por José J. Veiga, cuja trilha léxica modifica e reimagina tanto os eventos históricos quanto as personagens da trama narrativa, especialmente Antônio Conselheiro. Ao adotar o narrador-observador, o autor lança uma nova perspectiva sobre a narrativa histórica, oferecendo interpretações que desafiam a versão oficial dos acontecimentos. Esse foco narrativo também permite uma análise crítica dos eventos e das personagens, questionando as narrativas estabelecidas e propondo uma reinterpretação ficcional que transcende os limites da história convencional.

Nesse sentido, o narrador desempenha um papel central na reconstrução ficcional dos eventos históricos, apresentando uma nova perspectiva sobre a narrativa oficial. Além disso, o tom favorável ao líder de Canudos adotado pelo narrador sugere uma revisão positiva da imagem de Conselheiro e seu movimento.

A desconstrução e reconstrução de Antônio Conselheiro, ao longo da narrativa, são cuidadosamente realizadas pelo narrador, que utiliza documentos históricos e ficcionais, para respaldar suas afirmações. A mudança na imagem de Conselheiro, tanto interna quanto externa, é acompanhada pelo narrador, que mostra como o líder de Canudos evolui ao longo do tempo:

Outro episódio que deixou os homens embasbacados foi o do banho. Em Canudos nunca se soube que o Conselheiro tomasse banho. Dos guerreiros que tinham contato com ele, alguns falavam do cheiro que ele exalava; e parece que ele mesmo falou na igreja contra o banho das mulheres. (Veiga, 2003, p. 26)

Essa transformação atinge sua totalidade por meio de simbolismo, como o banho de Conselheiro, que representa uma mudança fundamental em sua personalidade e liderança.

Ele era como um carreiro tentando recuar os bois para mudar de caminho. Boi de carro não sabe andar para trás. Parar o carro era a primeira medida. Depois, um período de descanso para que os homens esgotassem o impulso interior de movimento, até ficarem impacientes para andar de novo. Durante a parada, uma doutrina sutil para induzir a aceitar o novo caminho. Talvez fosse conveniente prolongar o descanso até os homens ficarem impacientes. (Veiga, 2003, p. 52)

O narrador descreve a nova atitude do Conselheiro como a de um líder ponderado, tentando parar, para mudar de caminho. A iconicidade lexical desencadeada, nesse trecho, compara o protagonista a um carreiro que tenta recuar os bois, para mudar de direção, mostrando uma estratégia de liderança mais reflexiva e cuidadosa. Essa mudança na postura do líder é acompanhada pelo narrador, que busca não somente relatar os eventos, mas também lançar uma nova luz sobre a figura do Conselheiro e os acontecimentos de Canudos.

Destaca-se que a visão expressa pelo narrador sobre o líder de Canudos é positiva. A trilha léxica destaca que Conselheiro e seus seguidores não se envolviam em atos de roubo ou vandalismo nas proximidades do arraial, buscando apenas viver em paz, sem incomodar ninguém. O romance culmina com uma especulação sobre a possível sobrevivência sobrenatural de Conselheiro, uma hipótese levantada pelo narrador, embora não seja confirmada por ele mesmo, mas por personagens descritos como possuidores de crenças místicas e transcendentais. Assim, a validade dessa probabilidade sobrenatural é deixada nas mãos de personagens que não exercem uma influência significativa dentro do contexto narrativo.

Veiga utiliza o narrador como um elemento-chave, para desestabilizar a versão oficial dos eventos históricos. Além de sua constante intervenção, para apresentar novas perspectivas, a ficção que ele constrói vai além dos limites estabelecidos pela história convencional. Essa abordagem também está intimamente ligada à maneira como o autor deseja reinterpretar os aspectos ficcionais ao longo da obra, especialmente no que diz respeito ao protagonista Antônio Conselheiro. Esses dois aspectos exigem uma análise detalhada para destacar não apenas o papel do narrador na subversão dos fatos históricos, mas

também a maneira como a narrativa histórica é construída dentro do contexto ficcional do autor.

A iconicidade verbal desencadeada, na trama textual, possibilita ao narrador realizar uma conexão significativa entre elementos fictícios e reais, demonstrando como o que é narrado parece ter validação oficial. Isso é evidente desde o início da narrativa, em que o plano para ludibriar as autoridades é respaldado por uma notícia de jornal, enquanto também revela os sentimentos dos soldados envolvidos:

Um documento da época conta como isso se deu. “Removida breve camada de terra, apareceu no triste sudário de um lençol imundo... o corpo do ‘famigerado e bárbaro’ agitador. Estava hediondo. Envolto no velho hábito azul de brim americano, mãos cruzadas ao peito, rosto tumefacto e esquelético, olhos fundos cheios de terra, mal o reconheceram os que mais de perto o haviam tratado durante a vida.” (Veiga, 2003, p. 8)

A partir dessa declaração inicial, fica claro o tom que será adotado ao longo da obra, e ainda mais notável é a maneira como o narrador utilizará documentos históricos, para validar ou questionar os eventos oficiais. Ao introduzir essa primeira referência intertextual, o narrador sugere uma possível reinterpretação, aproveitando uma lacuna histórica ficcionalmente construída, na narrativa, e apoiando-se em documentos e passagens reais, para fundamentar a realidade retratada no romance, especialmente no período abordado por Veiga. O texto continua mostrando soldados cansados e revelando a aceitação forçada da identificação do cadáver do Conselheiro pela comissão de oficiais. Isso aponta para uma possibilidade ficcional, baseada em fatos históricos, e demonstra uma nova perspectiva sobre o Conselheiro, assim como uma potencial alteração na trajetória histórica a partir desse ponto. Essa reconstrução é conduzida pelo narrador, que entrelaça textos reais e históricos com o propósito ficcional do autor.

Um aspecto adicional que evidencia a forma como o narrador emprega elementos historicamente comprovados é o modo como os moradores de Canudos, capturados pelas forças governamentais, são tratados. Nesse sentido, o narrador apresenta uma dicotomia entre a ficção e a história: enquanto os jagunços debatem sobre como preservar a vida de Antônio Conselheiro, o narrador ilustra para o leitor as possíveis consequências de se renderem, por meio do relato de um repórter presente naquela campanha:

Era impossível resistirem mais, e também não podiam se entregar aos sitiantes, que degolavam todos os prisioneiros sem piedade. Assim descreve um repórter que acompanhou a campanha numa dessas sessões de degola: “Chegando à primeira canhada encoberta, realizava-se uma cena vulgar. Os soldados impunham invariavelmente à vítima um viva à República, que era poucas vezes satisfeito. [...] Agarravam-na pelos cabelos, dobrando-lhe a cabeça, engraçando-lhe o pescoço; e, francamente exposta a garganta, degolavam-na”. (Veiga, 2003, p. 10)

Ao apresentar a perspectiva de um jornalista presente no local, o narrador estabelece uma base para que a narrativa ficcional tome um rumo diferente do que foi oficialmente registrado, sugerindo uma fuga de uma situação fatal, para possibilitar a sobrevivência e transformação de Antônio Conselheiro. A partir desse ponto, o narrador começa a pavimentar o caminho para a mudança na figura de Conselheiro, como será explorado mais adiante neste capítulo: o primeiro indício disso é o encerramento da campanha em Canudos e a subsequente confirmação oficial da morte de Conselheiro. Novamente recorrendo a documentos, declarações oficiais e registros históricos, o narrador demonstra como a sociedade da época acreditava na vitória da campanha contra os insurgentes de Canudos:

Quando o cadáver foi achado pela comissão dos federais no dia 6 de outubro, todos concordaram, ou puderam concordar, que se tratava mesmo do famigerado e bárbaro Antônio Vicente Mendes Maciel, vulgo Antônio Conselheiro, como afirma a ata então redigida, e transcrita em parte pelo repórter Euclides Rodrigues Pimenta da Cunha na correspondência que mandou para o seu jornal, e que faz parte do livro que publicou sobre a campanha de Canudos cinco anos depois. (Veiga, 2003, p. 12-13)

Ao mencionar Euclides da Cunha, a afirmação é reforçada pela natureza testemunhal e, especialmente, documental de sua obra e de sua participação, após o retorno da campanha. Na narrativa ficcional, a remoção de Antônio Conselheiro do arraial acontece quatro dias antes do término da guerra, em 6 de outubro. Mais uma vez, recorrendo a fontes históricas, o narrador descreve o último confronto, que ele mesmo caracteriza como uma desobediência a Conselheiro:

Mas nem todos os guerreiros restantes se retiraram. Contrariando o Conselheiro, uma brigada suicida ficou, para morrer combatendo. Esse lance final da luta está contado em cores vivas pelo repórter Pimenta da Cunha em seu livro de 1902. “Canudos não se rendeu”, diz ele. “Exemplo único em toda a história, resistiu até ao esgotamento. Expugnado palmo a palmo, na precisão integral do termo, caiu no dia 5 de outubro ao entardecer, quando caíram os seus últimos defensores, que todos morreram.” (Veiga, 2003, p. 14)

Além de evidenciar, dentro do contexto ficcional, um intervalo de tempo para a fuga de Conselheiro, o narrador também aborda a perspectiva da documentação histórica. Mesmo dentro de um universo fictício e inventado, o texto desafia a distinção entre o que é histórico e o que é verdadeiro, questionando, de certa forma, a noção do que é oficialmente relatado.

Outra distinção crucial apresentada e desenvolvida pelo narrador, ao longo da narrativa, é a desconstrução e subsequente reconstrução de Antônio Conselheiro. Após a transição de Conselheiro do âmbito histórico para o fictício, promovida pelo narrador, a transformação que o personagem principal experimenta é profunda, detalhada e guiada pelo narrador, que destaca as principais diferenças que ocorrem com Conselheiro. A primeira mudança significativa ocorre em seu aspecto religioso. Enquanto em Canudos a religiosidade era central, o próprio personagem decide mudar de direção, tanto em termos religiosos quanto em relação ao cuidado com as pessoas:

Bernabé cuidando do velho e passando aos companheiros as mudanças que iam ocorrendo nele; por exemplo, ele não andava mais tão apegado a citações da Bíblia, falava uma linguagem mais singela. Disse há pouco que era preciso evitar os erros de Canudos, formar outro arraial mais voltado para as necessidades das pessoas, não se perdendo tanto tempo com as rezas. (Veiga, 2003, p. 28-29)

Essa nova direção não deixa de causar surpresa, inclusive entre os jagunços que haviam notado a transformação em seu líder. Além disso, seguindo essa linha narrativa, o narrador irá apresentar os projetos do autor para um novo Conselheiro, completamente reformulado e concebido como líder de um novo arraial. Uma das mudanças mais significativas ocorre com o Conselheiro fictício um pouco antes de todos decidirem estabelecer um novo arraial, deixando os jagunços perplexos e, ao mesmo tempo, satisfeitos com a mudança:

Ando pensando cá umas coisas, e desejo saber a opinião dos senhores. Houve um movimento geral de cabeças, umas para a direita, outras para a esquerda, cada um querendo ler nas feições do companheiro do lado o que ele deduzia daquela mudança do chefe. Mas quem deu a explicação foi o próprio Conselheiro. Vejo que os senhores estão estranhando esta minha conversa, e não é para menos. Antes eu resolvia tudo sozinho e dava as ordens. Isso vai mudar, aliás já mudou. (Veiga, 2003, p. 49)

Essa transformação continuará a se aprofundar, ao longo da narrativa, sempre sendo destacada pelo narrador. Assim, o plano fictício de Veiga de

remodelar Conselheiro como um líder democrático dentro de uma comunidade fica evidente. Além das mudanças internas, relacionadas à fé e à prática religiosa, e das mudanças ideológicas, envolvendo a decisão de Conselheiro de não impor suas vontades de forma autoritária, há o momento em que o narrador descreve a alteração externa e a metamorfose da imagem messiânica — com a barba e o camisolão, típicos de Canudos — para a de um homem considerado comum:

Vendo o arraial tomar corpo depressa antes de ganhar esqueleto, o Conselheiro achou que estava na hora de firmar certos princípios para prevenir dissabores. Primeiro, que não convinha ele andar para aqui e para ali orientando e fiscalizando vestido de camisolão de zuarte, como em Canudos, e mandou Bernabé localizar um alfaiate para fazer uns dois pares de roupa para ele se apresentar como todo mundo e não chamar atenção. E resolveu que já era tempo de ceifar aquela barba, que não tinha mais razão de ser, já que o dono dela, para todos os efeitos, estava enterrado em Canudos. Vida nova, cara e estampa novas. E também a maneira de falar com as pessoas: acabar com o distanciamento, que gera mais distanciamento. (Veiga, 2003, p. 90)

Essa transformação radical finaliza a identidade anterior de Antônio Conselheiro, inaugurando, assim, uma nova *persona* que, como será posteriormente destacado, mantém uma ligação com a história. A conclusão desse processo de mudança é evidente, quando o narrador ressalta a percepção de que Antônio Conselheiro não se assemelha mais ao homem de Canudos, mas sim a uma versão genuína de si mesmo:

Estava já com setenta anos, e a saúde falhando. Não teria mais muito tempo de vida. [...] Falar nisso, era tempo também de ir largando a casca de Conselheiro, que dali para a frente podia até estorvar. Se os federais o tinham declarado morto, com documentos e tudo, não convinha ele ficar se apresentando como desmentido. A verdade verdadeira era que o Antônio Vicente Mendes Maciel de hoje não correspondia mais ao de Canudos, isso qualquer sobrevivente da guerra podia perceber. Era preciso soltar a casca antiga. Mas não de supetão, para não assustar. (Veiga, 2003, p. 104-105)

É relevante salientar que Antônio Conselheiro faz menção a documentos, destacando novamente a chamada História Oficial. Ademais, essas transformações ocorrem antes das visitas de figuras históricas, impedindo, assim, que Conselheiro seja reconhecido. Por meio da atuação do narrador e da reconstrução de Antônio Conselheiro, José J. Veiga consegue estabelecer um universo ficcional que reinterpreta as vertentes históricas de maneira pós-moderna, oferecendo uma nova perspectiva sobre o líder de Canudos: mais inclusiva e menos estigmatizada. Esse

olhar sobre o desfecho de Canudos e Conselheiro se alinha à abordagem histórica e pós-moderna de *A casca da serpente*. Assim, pode-se argumentar que Veiga trabalha de forma persistente, para uma reavaliação e uma nova visão desse evento histórico. No desfecho do romance, o narrador apresenta duas visões que contestam a narrativa oficial. A primeira afirma o sucesso da experiência liderada por Conselheiro, na construção de um arraial democrático, enquanto a segunda contradiz a descrição de Conselheiro feita por Euclides da Cunha, sugerindo que, mesmo sendo considerado intelectualmente limitado, na ficção de Veiga, ele alcançou seus objetivos.

E da mesma forma que o Conselheiro, “o gnóstico bronco”, um “caso notável de degenerescência intelectual”, foi “degolado” depois de “morto”, também a estátua do tio Antônio, que completava o visual da praça principal da Concorrência, foi dinamitada pelos invasores em 1965. (Veiga, 2003, p. 158-159)

Ao destacar esses dois eventos bem-sucedidos, o escritor, por meio do narrador, evidencia os aspectos positivos que Conselheiro, na narrativa, contribuiu para construir, refutando a noção de que ele era um homem limitado e desprovido de consciência de suas ações.

A evolução progressiva do protagonista alcança seu ápice por meio de um elemento simbólico, a água. Inicialmente, o líder de Canudos é retratado como uma figura áspera que não se banha, mas, em um estágio avançado da narrativa, o narrador descreve o banho de Antônio Conselheiro, um evento que causa surpresa entre seus seguidores, os quais nunca o haviam visto realizar tal ato antes.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa objetivou analisar a constituição do romance de extração histórica *A casca da serpente*, de José J. Veiga. A investigação concentrou-se nas escolhas lexicais realizadas pelo autor, com vistas a compreender como a linguagem foi utilizada na constituição da matéria de extração histórica. Por meio da análise dos elementos da narrativa — enredo, personagens, tempo, espaço e narrador — buscou-se elucidar a forma como a iconicidade lexical contribui, para diluir a fronteira tênue entre ficção e realidade.

A meta desta investigação, nesse sentido, foi identificar e analisar as estratégias linguísticas empregadas por Veiga, para evocar imagens associadas ao contexto histórico retratado no romance. Esse exercício meticuloso de exame das escolhas lexicais do autor buscou oferecer uma compreensão mais profunda sobre como a linguagem molda a experiência narrativa, na constituição de um romance de extração histórica.

Dessa forma, torna-se pertinente refletir sobre as contribuições e implicações da investigação acerca do romance de extração histórica e sua relação com a iconicidade lexical. A exploração do gênero literário, em questão, que se distingue pelo uso criativo e interpretativo de eventos históricos, revelou-se um campo fértil para a aplicação da TIV. Este trabalho propiciou um estudo mais aprofundado sobre como a linguagem, especialmente suas dimensões icônicas, indiciais e simbólicas, é essencial na construção de narrativas que dialogam com o passado, oferecendo releituras e questionamentos em relação à experiência histórica.

A escolha do romance *A casca da serpente*, de José J. Veiga, como corpus desta pesquisa, revelou-se produtiva, pois permitiu uma análise detalhada e contextualizada das estratégias narrativas e linguísticas empregadas pelo autor. A obra, que reconta a Guerra de Canudos com uma abordagem que ultrapassa as fronteiras entre história e ficção, serviu como um exemplo paradigmático, para explorar a iconicidade verbal em narrativas de extração histórica.

A aplicação da TIV, combinada com a metodologia de leitura proposta por Andrade (1999), permitiu identificar e analisar como a seleção e o arranjo de palavras e expressões, no texto, contribuem para a evocação e representação de eventos históricos. A iconicidade lexical emergiu como um elemento crucial na



construção de uma narrativa que, simultaneamente, evoca e reinventa o passado, permitindo uma interpretação multifacetada e dinâmica da experiência histórica.

A coleta de dados, apoiada pelo uso de ferramentas como o *WordSmith Tools*, facilitou a identificação de itens lexicais e fragmentos do romance que evidenciaram a presença de iconicidade lexical. Essa abordagem sistemática enriqueceu a análise, permitindo uma seleção precisa e representativa de elementos textuais relevantes.

A leitura crítica/reflexiva e interpretativa, aplicada em conjunto com as categorias de análise da TIV, revelou-se fundamental para a compreensão dos elementos narrativos e da constituição textual e semântica de *A casca da serpente*. Essa metodologia permitiu explorar em profundidade como a linguagem contribui para a construção do enredo, das personagens, do tempo, do espaço e do foco narrativo, propiciando uma compreensão mais abrangente e aprofundada das estratégias narrativas empregadas pelo autor.

Os resultados desta pesquisa confirmam que a trama textual de *A casca da serpente* é construída pela trilha léxica de maneira a recontar a história oficial da Guerra de Canudos e de Antônio Conselheiro, com certas distorções e omissões — características indispensáveis em uma narrativa de extração histórica, pois permitem ao autor explorar a liberdade criativa, na representação dos eventos históricos, sem buscar uma fidelidade estrita aos fatos.

Em suma, esta dissertação pode contribuir para o entendimento de como a iconicidade verbal desempenha um papel crucial na construção de narrativas de extração histórica. A aplicação da TIV, em conjunto com a Linguística de Córpus, revelou-se um caminho valioso, para discutir a relação entre linguagem, história e ficção, abrindo caminho para futuras pesquisas no campo da literatura e da semiótica.

## REFERÊNCIAS

- ABRAÇADO, Jussara. *O tempo, o tempo linguístico e o tempo verbal: propriedades e relações*. São Paulo: Contexto, 2020.
- ANDRADE, Maria Margarida de. *Introdução à metodologia do trabalho científico*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 1999.
- ARISTÓTELES. *Arte poética*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- ARISTÓTELES. *Física*. Trad. Carlos Humberto Gomes. Lisboa: Edições 70, 2023.
- ASSIS, Eleone Ferraz de. *Iconicidade lexical: o insólito em Sombras de reis barbudos*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- AULETE, Caldas. *Novíssimo Aulete: Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo no romance (ensaios de poética histórica). In: *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini et al. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002. p. 211-362.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010a.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 2010b.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAL, Mieke. *Narratology: introduction to the theory of narrative*. Toronto-CA: University of Toronto Press, 2009.
- BARBOSA, Maria Aparecida. *Léxico, produção e criatividade: processos do neologismo*. São Paulo: Global, 1981.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Lisboa: Edições 70, 2006.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- BASTOS, Alcmeno. *Introdução ao romance histórico*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. Os dicionários na contemporaneidade: arquitetura, métodos e técnicas. In: OLIVEIRA, A. M. P. P.; IZQUERDO, A. N. (Orgs.). *As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia*. Campo Grande: UFMS, 2001.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. São Paulo: Edusp, 2013.

CABRÉ, Maria Teresa. *Terminology: theory, methods and applications*. Trad. Janet Ann DeCesaris. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1998.

CÂNDIDO, Antônio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CARDOSO, Joao Batista. *Teoria e prática de leitura, apreensão e produção de textos*. São Paulo: Ed. Imprensa Oficial, 2001.

CHATMAN, Seymour. *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. New York: Cornell University Press, 1978.

COUTINHO, Afrânio. *Notas de teoria literária*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

EINSTEIN, Albert. *Relatividade: a teoria especial e geral*. Porto Alegre: L&PM, 2015.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Rio Janeiro: Biblioteca Azul, 2005.

FREITAS, Maria Teresa de. *Literatura e história. O romance revolucionário de André Malraux*. São Paulo: Atual, 1986.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio 2002.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: É Realizações, 2014.

GANCHÓ, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2014.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa: ensaio de método*. Lisboa: Arcádia, 1979.

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GILBERT, Louis. *La créativité lexicale*. Paris: Librairie Larousse, 1975.

GILMAN, Stephen. *The Spain of Fernando de Rojas: the intellectual and social landscape of La Celestina*. New Jersey: Princeton University Press, 2016.

HAENSCH, Günther *et al.* (Org.). *La lexicografía: de la lingüística teórica a la*

lexicografía práctica. Madrid: Editorial Gredos, 1982.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2015.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss Conciso*. São Paulo: Moderna, 2011.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

JAMES, William. *Princípios de psicologia*. San Diego: Fondo De Cultura Economica USA, 1991.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2015.

KOCH, Ingedore G. Villaça. *As tramas do texto*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2008.

LEFEBVRE, Henri. *A produção do espaço*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2007.

LEVIN, Harry. *The Overreacher: a study of Christopher Marlowe*. Boston-USA: Harvard University Press, 1952.

LUKÁCS, György. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

LUKÁCS, György. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

LUKÁCS, György. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

MASSINI-CAGLIARI, Gladis; CAGLIARI, Luiz Carlos. Fonética. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina (Orgs.). *Introdução à linguística: domínios e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2003.

MICHAELIS. *Dicionário escolar língua portuguesa: nova ortografia conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2008.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 2002.

PAIVA, Vera Lúcia Menezes de Oliveira e. *Manual de pesquisa em estudos linguísticos*. São Paulo: Parábola, 2019.

PEIRCE, Charles Sanders (1931-58). *The collected papers of Charles Sanders Peirce - electronic edition – reproducing*. V. I-VI editados por Charles Hartshorne e Paul Weiss (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1935);

V. VII-VIII editados por Arthur W. Burks (same publisher, 1958).

PEIRCE, Charles Sanders. *¿Qué es un signo?* Traducción castellana de Uxía Rivas, 1999. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/trans/a/wRx5kyRkfHvGrcWKyqHwbrf/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 27 maio 2019.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac, 2003.

PIAGET, Jean. *A construção do real na criança*. São Paulo: Ática, 1991.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

RAPHAEL, Walkiria Duarte; CAPOVILLA, Fernando César. *Enciclopédia da Língua de Sinais Brasileira: artes e cultura, esportes e lazer, como avaliar o desenvolvimento da compreensão de sinais*. São Paulo: Edusp, 2004.

REALES, Liliana; CONFORTIN, Rogério de Souza. *Introdução aos estudos da narrativa*. Florianópolis: LLE/CCE/UFSC, 2008.

REALES, Liliana; CONFORTIN, Rogério de Souza. *Introdução aos estudos da narrativa*. Florianópolis: UFSC, 2011.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2011.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papyrus, 1994.

RONCARI, Luiz. *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: Edusp, 1995.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/ Contexto*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 1987. p. 218. (Coleção "Os Pensadores").

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Teutônia-RS: Penguin, 2017.

SARDINHA, Tony Berber. *Linguística de corpus*. São Paulo: Manole, 2004.

SARDINHA, Tony Berber. *Pesquisa em Linguística de Corpus com WordSmith Tools*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2009.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Organizado por C. Bally e A. Sechehaye, com colaboração de A. Riedlinger. São Paulo: Cultrix, 1974.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Turbilhão e semente: ensaios sobre Dostoiévski e Bakhtin*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 2018.

SILVEIRA BUENO, Francisco da. *Dicionário escolar da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: FAE, 1986.

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

SIMÕES, Darcilia. *Iconicidade e verossimilhança*. Semiótica aplicada ao texto verbal. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. Disponível em: [http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/iconicidade\\_e\\_verossimilhanca.pdf](http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/iconicidade_e_verossimilhanca.pdf).

SIMÕES, Darcilia. *Iconicidade verbal: teoria e prática*. Edição online. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009. Disponível em: [http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/iconicidade\\_verbal.pdf](http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/iconicidade_verbal.pdf). Acesso em: 20 jul. 2011.

SIMÕES, Darcilia; ASSIS, Eleone Ferraz de. Para o enriquecimento do repertório discente. *Anais do SIELP*, v. 2, n. 1. Uberlândia: EdUFU, 2012.

SIMÕES, Darcilia. *Semiótica & Ensino: uma proposta – Alfabetização pela imagem*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017.

SIMÕES, Darcilia. *Para uma teoria da iconicidade verbal*. Campinas-SP: Pontes Editores, 2019.

SOJA, Edward W. *Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

SOJA, Edward W. *Thirdspace: journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. New Jersey-USA: Wiley-Blackwell, 1996.

STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Tradução e notas: Flávia Nascimento. 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

TROUCHE, André. *América: história e ficção*. Niterói, RJ: EdUFF, 2006.

TULVING, Endel. *Elements of episodic memory*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

VEIGA, José J. *A casca da serpente*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2003.

VILELA, Mário. *Léxico e gramática*. Coimbra: Almedina, 1995.

VYGOTSKY, Lev. *Pensamento e linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WEINHARDT, Marilene. Considerações sobre o romance histórico. *Revista Letras*, Curitiba: Editora da UFPR, n. 43, p. 11-23, 1994.

WHITE, Hayden: *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Edusp, 1995.

ZILBERMAN, Regina. O romance histórico: teoria e prática. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Lukács e a literatura*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2003.