

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS (UFAL)  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E  
LITERATURA (PPGLL)**

MARIA JOSÉ DA SILVEIRA GOMES

**A INVASÃO NARRATIVA EM JOSÉ J. VEIGA: ditadura militar,  
transculturação e voos possíveis a partir de *Sombras de Reis*  
*Barbudos***

MACEIÓ-AL  
2023

MARIA JOSÉ DA SILVEIRA GOMES

**A INVASÃO NARRATIVA EM JOSÉ J. VEIGA: ditadura militar,  
transculturação e voos possíveis a partir de *Sombras de Reis  
Barbudos***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura, da Universidade Federal de Alagoas – UFAL, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Clara Magalhães de Medeiros

MACEIÓ-AL  
2023

MARIA JOSÉ DA SILVEIRA GOMES

**A INVASÃO NARRATIVA EM JOSÉ J. VEIGA: ditadura militar,  
transculturação e voos possíveis a partir de *Sombras de Reis*  
*Barbudos***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura, da Universidade Federal de Alagoas – UFAL, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Clara Magalhães de Medeiros

**Catálogo na fonte**  
**Universidade Federal de Alagoas**  
**Biblioteca Central**  
**Divisão de Tratamento Técnico**

Bibliotecária: Taciana Sousa dos Santos – CRB-4 – 2062

G633i Gomes, Maria José da Silveira.  
A invasão narrativa em José J. Veiga: ditadura militar, transculturação  
e voos possíveis a partir de Sombras de Reis Barbudos / Maria José da  
Silveira Gomes. – 2023.  
83 f.

Orientadora: Ana Clara Magalhães de Medeiros.  
Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal  
de Alagoas. Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura.  
Maceió, 2023.

Bibliografia: f. 80-83.

1. Sombras de Reis Barbudos. 2. Veiga, José J. (José Jacinto), 1915-  
1999. 3. Literatura goiana. 4. História do Brasil. 5. Ditadura militar. 6.  
Transculturação. I. Título.

CDU: 82-31(81) : 981

## DEDICATÓRIA

Dedico esse trabalho aos meus pais, Margarida Gomes da Silveira e José Inácio Gomes; ao meu filho, José Inácio Gomes Cabral e a minha irmã, Luciana da Silveira Gomes, pelo amor e apoio incondicionais.

## AGRADECIMENTO

A Deus, minha eterna fonte de LUZ, PAZ, FORÇA, AMOR e SEGURANÇA, meu porto seguro em todos os momentos de aflições e alegrias.

Aos meus pais, meus primeiros orientadores, que desde a minha mais tenra idade me incentivaram a seguir o caminho dos estudos e lutaram para que a minha caminhada se tornasse possível: meu eterno amor e reconhecimento.

Ao meu filho, ser amado, minha fonte impulsionadora e criadora de novas perspectivas, por quem busco superar minhas limitações para me tornar fonte de bons exemplos. Deus é contigo!

À minha irmã, Luciana, que nos momentos de turbulência e nas aflições por mim vivenciadas esteve sempre presente ao meu lado, ajudando-me a vencer cada nova batalha. Obrigada!

À Profa. Dra. Ana Clara Magalhães de Medeiros pela orientação, pelos ensinamentos, pela dedicação e pelo carinho com que guiou a minha aprendizagem e ampliou a minha visão sobre o meu objeto de pesquisa, encorajando-me a superar as minhas limitações e a seguir em frente. Registro aqui o meu eterno sentimento de GRATIDÃO.

À Profa. Dra. Renata Pimentel Teixeira e ao Prof. Dr. Cleyton Sidney de Andrade pelas leituras atentas e minuciosas deste trabalho, pelas correções e contribuições realizadas na banca de Qualificação que, em consonância com a minha orientadora, ancoraram-me no processo de correção e finalização do texto dissertativo.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura (PPGLL), que, com seus ensinamentos, muito contribuíram para o meu crescimento intelectual.

Ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura (PPGLL), da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), especialmente aos seus técnicos administrativos e colegas, por me proporcionarem o sonho de galgar outro degrau na minha vida acadêmica.

Aos mestres e mestras que ao longo de toda a minha formação estudantil me enriqueceram com seus ensinamentos, conselhos e exemplos para que me tornasse, mais do que uma aluna, uma cidadã. Obrigada por tudo!

A todos que, de alguma forma, contribuíram na construção desse trabalho e que me ajudaram a entender que juntos podemos voar – como ensina o Lu, de *Sombras de Reis Barbudos*.

“A literatura nasce da vida. É o desejo, ou o anseio de entender a vida que faz certas pessoas inventarem obras literárias”  
(José J. Veiga)

## RESUMO

Este trabalho tem como principal objetivo analisar a relação entre a narrativa literária de feição fantástica e a história política no Brasil (1964-1985) na obra *Sombras de Reis Barbudos* (1972), do escritor José J. Veiga. Focalizamos a relação “entre campo e cidade” (CANDIDO, 2011) nesse romance a partir do olhar do narrador sobre a fricção entre a cultura urbana (com todo seu aparato técnico, científico e cultural) com as pequenas comunidades do interior brasileiro (alicerçadas nas crenças populares, na religiosidade e nas relações familiares e comunitárias). Tal problemática se mostra explícita no contraste entre o aparelhamento tecnológico e as práticas urbanas nas cenas, costumes e falares regionais característicos do interior brasileiro e/ou, mais especificamente, goiano, lugar onde o escritor nasceu e viveu boa parte de sua vida. Inserimos este romance no seio da narrativa goiana do século XX que pensa e escreve a história do Brasil desde seu interior agrário, tropeiro e sertanejo, mesmo que por um viés mágico ou fantástico (no esteio do *boom* latino-americano). Consideramos o constante e complexo movimento dialético e dialógico entre literatura, cultura, narração e paisagem, esta última construída não apenas em seu aspecto visual, mas a partir de nuances que interagem com os sentidos humanos e sua memória, de modo a cooperar para o reconhecimento de uma cultura que, em choque com a cultura modernizadora e tecnicista apregoada como símbolo de status e poder, é sequestrada mediante o fascínio pelo outro e pelo seu *modus operandi*. Assim, evidenciamos como o narrador – uma criança – consolida-se na obra de 1972 enquanto instância ético-estética (BAKHTIN, 2006) fundamental no trânsito entre história do Brasil e história-contada pela ficção, de modo a garantir que a arte se apresente enquanto produto de responsabilidade histórica. Com Angel Rama, analisamos o fenômeno da transculturação, explícita no romance. Sigmund Freud e Italo Calvino oferecem ferramentas teórico-críticas para discutirmos os conceitos de mal-estar na cultura e leveza, despontados deste livro-alegoria de um regime político experimentado em toda a dimensão do território nacional (não apenas na fictícia cidade de Taitara). Para refletir sobre a dialética campo e cidade, recorreremos a Antonio Candido e Alfredo Bosi. Já Agostinho Potenciano Souza, Samira Campedelli e Antonio Arnoni Prado são vozes da crítica especializada em José J. Veiga às quais nos somamos. No campo da teoria narrativa, dialogamos com Walter Benjamin e quanto à narrativa histórica e à história do Brasil, Marcos Napolitano (2014) e Demian Bezerra de Melo (2012) comparecem como nomes centrais de nossa perspectiva. Esta pesquisa, portanto, visou apresentar uma leitura sobre liberdade e leveza, contra o peso do mal-estar e do autoritarismo, a partir de um romance goiano dos anos 1970.

**Palavras-chave:** Literatura goiana; José J. Veiga; *Sombras de Reis Barbudos*; ditadura brasileira; Transculturação.

## ABSTRACT

The main goal of this work is to analyze the relationship between the literary narrative of fantastic aspect and the political history in Brazil (1964-1985) in the work *Sombras de Reis Barbudos* (1972), by the writer José J. Veiga. We focus on the relationship “between countryside and city” (CANDIDO, 2011) in this novel from the narrator’s point of view about the friction between the urban culture (with all its technical, scientific and cultural apparatus) with the small communities in the Brazilian inland (rooted in popular beliefs, in the religiosity and in the familiar and community relationships). Such problematics are shown explicitly in the contrast between the technological equipment and the urban practices in the scenes, costumes and regional way of speaking which are typical from Brazilian inner cities and/or, more specifically, from Goiás, the place where the writer was born and lived during a significant part of his life. We insert this novel in the core of the narrative from the 20th century Goiás which thinks and writes the history of Brazil since its agrarian inland, tropeiro and sertanejo, even if through a magical or fantastic bias (in the mainstay of the Latin-American *boom*). We consider the constant and complex dialectic and dialogical movement between literature, culture, narration and landscape, this last one built not only in its visual aspect, but from nuances which interact with the human senses and its memory, in a way to cooperate for recognition of a culture which, in shock with the modernizing and technical culture proclaimed as a symbol of status and power, is kidnapped by means of fascination for the other and its *modus operandi*. Thus, we show how the narrator — a child — consolidates in the work from 1972 as an ethical-aesthetic instance (BAKHTIN, 2006) fundamental in the transit between Brazilian history and history-told by fiction, in order to guarantee that art presents itself as a product of historical responsibility. With Angel Rama, we analyze the phenomenon of transculturation, explicit in the novel. Sigmund Freud and Italo Calvino offered theoretical-critical tools for us to discuss the concepts of discontent in the culture and lightness, sponded from this book-allegory of a political regime experimented in the entire dimension of the national territory (not only in the fictional city of Taitara). To reflect on the countryside and city dialectic, we turned to Antonio Candido and Alfredo Bosi. However, Agostinho Potenciano Souza, Samira Campedelli e Antonio Arnoni Prado are voices of the expert review on José J. Veiga in which we added. In the field of narrative theory, we dialogue with Walter Benjamin and as for the historical narrative and the history of Brazil, Marcos Napolitano (2014) and Demian Bezerra de Melo (2012) appear as central names of our perspective. This research, therefore, aimed to present a reading about freedom and lightness, against the weight of the discontent and of the authoritarianism, from a novel from the 1970s Goiás.

**Key-words:** Literature from Goiás; José J. Veiga; *Sombras de Reis Barbudos*; Brazilian dictatorship; Transculturation.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1 JOSÉ J. VEIGA E LUCAS: DO AUTOR E DO NARRADOR DE UM ROMANCE DOS ANOS 1970</b> .....	22
<b>2. MAL-ESTAR CONTRA LEVEZA EM <i>SOMBRAS DE REIS BARBUDOS</i></b> ....	39
<b>3. UM ROMANCE SOBRE TRANSCULTURAÇÃO E CULTURA POPULAR: ENTRE O SÍMBOLO E A HISTÓRIA</b> .....	63
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS: A INVASÃO NARRATIVA PARA SONHAR LIBERDADE</b> .....	73
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	80

## INTRODUÇÃO

Muitos anos após o primeiro contato com a obra de José J. Veiga<sup>1</sup>, tive o imenso prazer de redescobrir o prazer de sua leitura através de um inesperado encontro com um de seus romances, *Sombras de Reis Barbudos* (1972), que repousava silenciosamente em uma antiga estante há muito abandonada, menos por esquecimento do que pelo labor diário que não deixava tempo para revisitações. Além disso, por uma dessas artimanhas do acaso, havia lido naquele tempo um artigo sobre Veiga, do qual, infelizmente, não guardo referências, mas que reacendeu na memória a riqueza da obra desse autor e no espírito o desejo de retornar ao fascínio de sua leitura. Assim, com o tempo reorganizado, de posse da obra e com um imenso desejo de retornar aos estudos literários, debruço-me sobre este romance com o objetivo de realizar uma pesquisa de cunho acadêmico.

No decorrer da leitura de várias obras desse ficcionista, a exemplo de *Os cavaleiros de Platiplano* (1959), *A hora dos ruminantes* (1966), *A estranha máquina extraviada* (1967), *Os pecados da tribo* (1976) e *Sombras de Reis Barbudos* (1972), percebe-se uma abordagem temática que toca o fantástico ou insólito, de modo que seus textos em muito contribuem para uma reflexão crítica acerca dos múltiplos e complexos conteúdos socioculturais advindos da fricção entre a cultura rural/regional e a cultura urbana/global. São encontros, geralmente, marcados por hostilidades, imposições, cerceamentos e uma visão, ideologicamente, capitalista sobre os aspectos sociais, políticos, econômicos e culturais que objetivam impor processos aculturantes às pequenas cidades ou povoados rurais espalhados pelo interior do país por meio do esfacelamento das relações pessoais e comunitárias. Porém, à medida que as leituras avançavam, também não deixamos de perceber nas narrativas o desejo pulsante de manter acesas as características fundamentais dessas pequenas comunidades interioranas, mantendo-as vivas pelos processos ficcionais estabelecidos dentro da narrativa e que se manifestam pela linguagem fluida, coloquial, sem floreios linguísticos, que bebe da fonte do mundo circundante e dialoga com este num contínuo processo de construção de conhecimento e descobertas; pela

---

<sup>1</sup> O J. alude ao Jacinto do nome materno e foi acrescido por Veiga para melhor efeito sonoro – conselho esotérico de Guimarães Rosa. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 de jun. de 1999. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq17069919.htm>>. Acesso em: 16 jan. 2020.

escolha dos temas, pautadas nas dicotomias rural/urbano, tradição/modernidade, liberdade/cerceamento; e pelas reminiscências evocadas por seus narradores.

Em José J. Veiga, o que gera a plurissignificação e a ambiguidade no texto narrativo não são apenas as situações vistas, explicitamente contadas, mas aquelas que causam grandes surpresas e não se vergam a explicações fáceis; não é apenas a vida comum e cotidiana (que sem sombra de dúvidas é operante em sua obra) o foco da análise, mais precisamente a falta de conhecimento daquilo que oprime e tira a regularidade do fluxo normal dos acontecimentos, causando espanto e levando o caos às relações socioculturais das pacatas comunidades interioranas, metonímicas de todas as comunidades humanas. Geralmente, as forças opressoras e que promovem as ações inexplicáveis são mantidas em segredo para os personagens, como também para os leitores, pois todos, quase sempre, as desconhecem. De certa maneira, nos romances veiguanos, dentre os quais se encontra nosso objeto de estudo (*Sombras de Reis Barbudos*), pode-se dizer que os personagens ficam, tanto quanto os leitores, desconsertados defronte os mandos e desmandos, os fatos extraordinários e autoritários, que se insurgem sem revelar, explicitamente, suas engrenagens. Como se cada narrativa de Veiga fosse uma *estranha máquina* sem manual de uso, ou sem explicação sobre causas e efeitos da coisa narrada.

Apesar da obra de Veiga oferecer-nos uma ampla possibilidade de leituras e abordagens, neste estudo observamos precisamente as questões relativas ao processo de fricção entre a urbe e o meio rural, incorporado com maestria à narrativa apresentada em *Sombras de Reis Barbudos* e caracterizado pela problemática inserção da cultura industrializada/capitalista no contexto da cultura interiorana – arraigada ao tradicional, à oralidade, às crenças populares e a religião; a maneira encontrada pelo escritor para resgatar, via texto ficcional, os valores socioculturais das pequenas comunidades interioranas que tiveram/têm seu *modus vivendi* modificado e desvalorizado mediante a cultura urbana e globalizada, que é apregoada, sistematicamente, como o melhor caminho para a solução de todos os problemas (social, cultural, político e econômico).

Nos debruçamos ainda na problematização e na reflexão apresentadas pelo autor sobre os processos autoritários que tentam subverter a lógica da convivência local, desmantelando-a e desestabilizando as relações de confiança que atravessam os vínculos de família, de amizade, de vizinhança, de trabalho, etc. Ao falar sobre a

função que o pai de Lucas (o menino que narra a trama) exercia na Companhia de Melhoramento de Taitara, o narrador nos diz: “... como fiscal meu pai podia prejudicar ou beneficiar, os fiscais trabalhavam com carta branca e não podiam ser contestados”. (VEIGA, 1998, p. 31). Ou seja, o poder era exercido arbitrariamente, estabelecendo uma rotina de vigilância e medo aos cidadãos, de tal maneira que pessoas eram presas, torturadas ou simplesmente desapareciam da pequena cidade sitiada sem explicações após denúncias feitas pelos fiscais: as mulheres “falavam nos maridos que estariam sofrendo maus-tratos não sei onde, queriam que meu pai desse um jeito”. (VEIGA, 1998, p. 36). O jeito não foi dado por Horácio, pai de Lucas, e a solução, se há alguma no romance, é a extraordinária – como se verá mais adiante.

A voz narrativa que salta do texto como um pedido de socorro e que sinaliza para um modo questionador dos acontecimentos ficcionais nos auxilia a construir uma visão crítica sobre o contexto histórico experimentado pelo Brasil no momento da produção de *Sombras de Reis Barbudos*: “Quem podia imaginar naquele tempo de alegria e festa que um sonho tão bonito ia degenerar nessa calamitosa Companhia Melhoramentos de Taitara?” (VEIGA, 1998, p. 8) – é o começo do romance. Esse “tempo de alegria” citado pelo narrador, parece nos remeter ao período falaciosamente chamado de era do “Milagre Econômico” ocorrido no Brasil no final da década de 1960 e início da década de 1970, que coincide com a época da ditadura militar e também com o momento de publicação do romance, nos permitindo ler nas entrelinhas da história contada por Lucas um pedaço sôfrego da história não apenas de Taitara (cidade ficcional da obra), nem de Goiás, mas de todo o Brasil da segunda metade do século XX (a partir de 1964).

Ao utilizar a linguagem de um determinado grupo social, os costumes culturais e valores sociais desse grupo, assim como a história nacional e suas imbricações políticas, econômicas e sociais para criar sua narrativa, J. Veiga privilegia a reflexão sobre eventos e ações que fizeram/fazem parte de um construto democrático que visa ampliar os debates sobre a sociedade civilizada e as práticas do poder tirânico que permeiam essa mesma sociedade.

A visão crítica que o autor imprime aos seus textos e a forma peculiar de trabalhar as diferentes problemáticas nascidas dos embates socioculturais afloram, justamente, pelo olhar e pela linguagem da maioria de seus narradores, em grande parte, compostos por crianças ou adolescentes; dos cenários onde se passam suas histórias, geralmente, em contextos rurais ou pequenas cidades interioranas; e do

encontro/embate entre cultura urbana/global e a cultura rural/ regional. A esta fricção de culturas, acrescenta-se a representação do poder coercitivo que se estabelece na relação opressor *versus* oprimido, tema recorrente na obra desse escritor.

José J. Veiga conhecia bem a vida no campo e na cidade, mas é o meio rural, as pequenas comunidades do interior, que servem de inspiração na construção das ambientações e enredos de onde fluem a maior parte de suas narrativas. Em entrevista a Francisco Vargas (apud SOUZA, 1990, p. 51), Veiga explica a sua preferência por esses pequenos universos socioculturais:

Talvez porque eu entenda melhor o mundo semi-urbano, as sociedades pequenas, menos complexas. Embora tenha vivido em grandes centros, neles sempre me senti como um estranho. Sinto-me bem no interior do Brasil, porque esse mundo eu amanso melhor. [...]. Não há muita diferença entre o interior do Pará e o interior de Minas, ou da Bahia. [...] O homem do interior poderia estar na Groelândia, pois não se fizeram homens diferentes para habitar a terra. Os problemas existenciais são os mesmos (VEIGA, 1982, p. 3-4).

Nascido na pequena fazenda Morro Grande, em 1915, entre os municípios de Corumbá e Pirenópolis/GO, José J. Veiga viveu sua infância nessas duas pequenas cidades, onde “interessava-se pela vida à beira dos rios; brincava no quintal imenso, onde até criavam dois cavalos; passeava pelos arredores, indo a chácaras de parentes e à fazenda do avô materno”. (SOUZA, 1990, p. 11). Segundo Agostinho Potenciano de Souza, na obra *Um olhar crítico sobre o nosso tempo: uma leitura da obra de José J. Veiga* (1990), foi também durante essa época que Veiga assistiu a várias transformações no interior goiano, como a chegada do primeiro automóvel no estado, a inauguração do primeiro “colégio de padres”, a construção de estações da Estrada de Ferro Goyaz e das primeiras pequenas usinas elétricas, que apontavam para o progresso que, gradativamente, começava a invadir o sertão – nome que também se pode dar ao cerrado, quando se quer tratar de uma “categoria cultural” que abrange as “peculiaridades dos campos sociais das regiões interioranas” que englobam todo o interior centro-norte-nordeste do Brasil (QUNTELA, 2010, p. 242).

Quando bem jovem, José J. Veiga viveu no Rio de Janeiro, onde cursou a Faculdade de Direito, trabalhou como locutor na Rádio Guanabara e foi editor da Revista do Serviço Público. Aos 30 anos, mudou-se para Londres, lá Veiga trabalhou na BBC como tradutor e comentarista. Em 1950, retornou para o Rio de Janeiro, onde atuou como redator nos jornais O Globo e Tribuna da Imprensa; em 1951, como

redator-chefe da Seleções do Reader's Digest; e, em 1972, assumiu a vice-diretoria da Fundação Getúlio Vargas. Em seus últimos anos, mensalmente, escrevia um conto para o Correio Braziliense (principal jornal da capital do país, já então situada no Planalto Central).

Veiga estreou na literatura aos 44 anos com a publicação do livro de contos *Os cavalinhos de Platiplanto*, em 1959. Obra que recebeu os prêmios Fábio Prado e Monteiro Lobato como o melhor livro do ano. Em seguida, vieram outros trabalhos divididos em contos, romances e novelas, todos gozando de grande popularidade, esgotando várias edições brasileiras. Durante o seu percurso como ficcionista, José J. Veiga teve sua obra agraciada com vários prêmios, entre eles: Prêmio Fábio Prado (1959), Pen Clube do Brasil (1976), Prêmio Jabuti (1981, 1983, 1993), e, pelo conjunto da obra, Prêmio Machado de Assis (1997). Apresentamos essas informações por considerarmos que, por ser natural de um estado situado fora do eixo mais hegemônico (Sul e Sudeste do Brasil) de produção, circulação e distribuição da literatura enquanto produto cultural e comercial, e por narrar cenas da vida interiorana e rural do país, Veiga ainda aparece eclipsado em relação a outros autores do mesmo período (a exemplo de Érico Veríssimo, Rubem Fonseca, Clarice Lispector), o que faz desta dissertação também uma espécie de espaço de apresentação deste autor para leitores e acadêmicos do nordeste do Brasil, mais precisamente de Alagoas, onde são raros os estudos e as discussões em torno da produção literária veiguiana.

De estilo simples, no sentido de priorizar a coloquialidade e os temas cotidianos, com vocabulário e sintaxe acessíveis ao leitor, porém meticuloso, José J. Veiga adota em suas obras uma linguagem desprovida de pompas linguísticas; um cenário predominantemente rural ou de cidade pequena; personagens aparentemente despretensiosos em relação às modificações socioculturais e aos debates de ordem política; e uma preocupação com o “absurdo” dos acontecimentos diários, corriqueiros. Em suas obras, têm-se sempre representadas as “brasilidades”, ambientações e expressões regionais que retratam reminiscências vividas e narradas por seus personagens infantis ou adultos:

Só a gente mais antiga ainda pensava que urubu era ave maléfica, anunciadora de mortes e desastres, e evitava intimidade com eles; quando uma pessoa idosa via uma pena preta no chão, se benzia e dava volta para não passar por cima. Mas com o tempo todos se acostumaram a viver em intimidade com os urubus, e a cidade inteira sofreu por eles quando a Companhia começou a persegui-los. (VEIGA, 1998, p. 49)

Observe-se, pela reação dos personagens ao avistarem um urubu, que as crenças populares também têm forte presença na representação cultural e na filosofia de vida apresentadas em SRB. Para o já citado crítico de sua obra, Agostinho Potenciano Souza (1990):

A seleção de temas é marcada por uma vivência pessoal, enriquecida desde o lirismo da infância até as mágoas provocadas pelos sistemas de poder tirano. Esse universo conturbado e, paradoxalmente, lírico é feito por uma linguagem próxima do falar cotidiano. Por elaboração cuidadosa José J. Veiga transporta seus leitores a universos estranhos e familiares, ora como quem recorda um menino e suas peripécias de “dor da infância”, ora como quase adolescente que começa a entender os interditos de um mundo administrado, ora como uma voz-quase-câmera a mostrar um filme de desmandos que já vimos (SOUZA, 1990, p. 21).

O autor parte de experiências vividas e/ou observadas em um mundo que lhe é familiar/conhecido, mas que está em crise; chamando o leitor/interlocutor para descortinar criticamente o lugar social de onde parte a narrativa. Através de seus narradores, crianças/adolescente; da presença de metáforas e símbolos que trazem uma perspectiva alegórica para a leitura e o entendimento da narrativa apresentada; e da fala cotidiana e sem rebuscamentos, o autor vai urdindo a teia dos acontecimentos desagregadores das relações sociais, políticas e culturais, mas também familiares e interpessoais.

Em J. J. Veiga, o contexto revela-se pelo avesso, é a partir da invasão da urbe no meio rural que tomamos, nós leitores, conhecimento deste: de sua cultura, seu *habitat*, seu *modus vivendi*, de suas relações familiares, de amigos, de vizinhos e de seu estranhamento/aproximação com a cultura urbana/globalizada. É desse contato entre culturas que nasce um estranho sentimento de solidão. O sertão se transformando aparece com evidência, é a face do elemento regional, com características que lhes são tão peculiares, sendo modificado e, porque não dizer, devorado pelas novas tecnologias, pelos hábitos e costumes urbanos, ditos “civilizados”, pelo padrão ocidental do norte do Globo, padrão (*American way of life*) que invadiu, por obra dos governos militares brasileiros do século XX, os rincões “do Oeste” nacional com seu instinto civilizatório – que seria melhor adjetivado por “capitalista” ou “tecnicista”.

Segundo o escritor e crítico literário Angel Rama (1975, p. 72), também conhecido por sua teorização sobre o conceito de transculturação: “é a cultura

modernizada das cidades que transporta para o interior do país um sistema de dominação, se utilizando dos instrumentos de que a dota a tecnologia recente”. Ou seja, é a cidade que leva para o campo sua aparelhagem tecnológica, mecânica e ideológica com o intuito de impor seu ritmo, sua concepção de comportamento social e cultural, sufocando e destruindo tudo que se opõe a ela. De certa forma, no sertão que é o Planalto Central brasileiro, os romances de Veiga se insurgem como espaços discursivos e oníricos que problematizam uma contradição fundamental na história de nosso país: a da cultura local, coletiva, tradicional, oralmente perpetuada, de localidades até então mais ou menos preservadas da economia global que já dominava as grandes metrópoles brasileiras da primeira metade do século XX (Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador, Recife...) *versus* a cultura pasteurizada, urbana, importada das metrópoles do Sudeste brasileiro ou do norte global, letrada e fincada nas noções do individualismo, meritocracia, desenvolvimento técnico e controle autoritário pelos detentores de renda (e, portanto, de poder).

José J. Veiga é um autêntico escritor das problemáticas invasões urbanas no meio rural, onde purgam, repressivamente, o camponês, o pequeno comerciante, e sua família. A transformação do arcaico para o moderno, no sentido preconizado por Antonio Candido (1989), vem cercear a liberdade dos trabalhadores rurais e lhes aprisionar em um novo sistema de hierarquia, em que o indivíduo nada mais é do que uma pequena peça totalmente e, facilmente, substituível. Contudo, “pode-se entrever o compromisso maior do escritor, ouvido através das contradições das várias vozes da narrativa que, numa atmosfera de resistência, não perdem o significado maior do existir humano: a liberdade.” (SOUZA, 1990, p. 25). Se, como quer Luiz Roncari – crítico literário da Universidade de São Paulo que se dedicou a estudar o sertão de João Guimarães Rosa – *Sombras de Reis Barbudos*<sup>2</sup> é mesmo o “melhor romance de José J. Veiga” (RONCARI, 2017, p. 9), entendemos que o é porque nessa obra a liberdade, de tão indisponível que está, não se torna por isso intocável. Afinal, a ela se chega quando se aprende a voar.

Mesmo imbuído dos elementos culturais tipicamente relacionados ao interior agrário e sertanejo do país, que compõem a ambientação de suas narrativas, Veiga

---

<sup>2</sup> *Sombras de Reis Barbudos* foi publicado no Brasil, pela primeira vez, em 1972. A edição que usamos data de 1998, e foi realizada pela BERTRAND BRASIL. Esta obra conquistou Menção honrosa no Prêmio Nacional de Ficção de 1973, do Instituto Nacional do Livro.

transmuda esta visão local para a universalização dos acontecimentos, levando o leitor a uma reflexão abrangente e dialógica sobre os fatores políticos, econômicos, culturais e sociais que caracterizam o sistema de desenvolvimento capitalista e empurram essas comunidades para um processo de exclusão do mundo globalizado. Afastando-se de visões estreitamente regionalistas, o autor revela uma consciência crítica sobre o subdesenvolvimento e os mecanismos repressores impostos pela chegada do desenvolvimento.

Para Antonio Candido, em seu ensaio “Literatura e subdesenvolvimento” (1989, p. 160):

O que vemos agora, sob esse aspecto, é uma florada novelística marcada pelo refinamento técnico, graças ao qual as regiões se transfiguram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade (CANDIDO, 1989, p. 160).

Partindo, pois, de uma visão vinda do particular, Veiga caracteriza situações universais, em que o confronto entre culturas, reações preconceituosas, hostilidade e imposições do poder opressor contra a classe dominada marcam a profunda desigualdade de condições socioculturais de uma mesma sociedade.

Entretanto, mesmo tratando de temas duros e traumáticos na história nacional (a exemplo de prisões, torturas, esfacelamento de famílias e apagamento da memória das pequenas cidades interioranas), Veiga sempre cultiva uma escrita que podemos chamar de delicada, marcada pela doçura, estabelecendo uma relação de *alteridade* com seus personagens. O termo destacado remete à teoria de Mikhail Bakhtin para as relações éticas e estéticas inerentes à construção do gênero romanesco, orientação teórica fundamental a esta dissertação.

Entre tantas obras desse escritor goiano, escolhemos como *corpus* para nosso estudo o romance *Sombras de Reis Barbudos* por este trazer um forte senso de pertencimento sociocultural; por representar questões regionais em choque com a cultura urbana, que são problematizados a partir da sucessão de estanhos acontecimentos que ocorreram em Taitara, uma pequena cidade que não tem a sua localização definida, mas que poderia ser qualquer pequena cidade do interior do Brasil, guardiã de costumes e hábitos rurais do nosso país; pela presença de um narrador-personagem, escolha recorrente na composição das obras veiguianas, que nos comunica suas percepções, sentimentos e pensamentos, e que inicia seu contar, de antemão, comunicando ao leitor que, para além de uma narração, a história que

será contada é um ato de memória: “Está bem, mãe. Vou fazer a sua vontade. Vou escrever a história do que aconteceu.” (VEIGA, 1998, p. 7); e por suas características ligadas ao realismo mágico, movimento estético que tentava burlar a censura imposta pelo recrudescimento da política totalitária que se estabeleceu na América Latina nas décadas de 1960, 1970 e 1980, e que teve seu apogeu em solo brasileiro com a publicação do Ato Institucional número 5 (AI5), em 1968, que reforçava proibições, censurava obras de arte e cultura, e, principalmente, instituía de modo explícito o controle dos atos políticos de cidadãos comuns, bem como cerceava seu direito de ir-e-vir. Eis o texto do Ato, que instituía:

- II – suspensão do direito de votar e de ser votado nas eleições sindicais;
- III – proibições de atividades ou manifestação sobre assunto de natureza política;
- IV – aplicação, quando necessária, das seguintes medidas de segurança:
  - a) Liberdade vigiada;
  - b) Proibição de frequentar determinados lugares; (BRASIL, 1968, AI5).

Inequivocamente, os itens III e IV do Artigo 5º do AI5, acima citados, são experimentados pelos habitantes da pequena cidade do romance, invadida pela Companhia de Melhoramentos de Taitara, responsável por fazer muros que empatam o trânsito de pessoas na pequena localidade e interrompem afetos; responsável também por plantar fiscais na rua da localidade sitiada – ocupados em punir até as risadas da população.

Como já antecipamos, a história é contada por um jovem narrador, Lucas, que por meio do contar, relembra os fatos que marcaram a história de sua comunidade e de sua família, à medida que tenta resgatar e compreender os inúmeros acontecimentos insólitos que ocorreram com a chegada da – ironicamente chamada – “Companhia de Melhoramentos de Taitara”, empresa que instaura uma série de modificações conflitantes que afetam de forma abrupta e autoritária a vida dos habitantes daquela localidade. Na obra, podemos observar aspectos da cultura urbana/global invadindo o espaço rural/regional utilizando-se de medidas tirânicas que interferem nas relações públicas e privadas da comunidade, impondo um clima de medo e desconfiança que, aos poucos, vai destruindo a convivência harmônica que antes existia na pequena cidade de Taitara.

O tecido discursivo, aparentemente simples, revela um complexo jogo ideológico, em que uma cultura tenta se sobrepôr a outra impossibilitando as

manifestações culturais que regem a convivência e o cotidiano dos indivíduos de uma mesma comunidade, caracterizando-se como narrativa de um mundo problemático e dominado. Ao analisar *Sombras de Reis Barbudos* (doravante: *SRB*), observaremos com especial atenção o posicionamento questionador assumido pelo seu narrador, não obstante ser ainda um adolescente. Verificaremos, ainda, como os conflitos vividos pelos personagens, decorrentes da imposição do poderio repressivo que se instaura como tema central da obra, evidencia como a relação opressor *versus* oprimido atua, direta e/ou indiretamente, no processo de dissociação dos valores socioculturais de um determinado grupo humano. Assim como o diálogo que essa obra estabelece com seu contexto histórico, sem, contudo, perder uma de suas características mais valiosas: sua capacidade de dizer sobre tempos e geografias distintas, na medida em que Taitara pode ser uma cidade goiana ou mineira, alagoana ou paranaense; e seu tempo pode ser o Brasil dos anos 1960/70, mas também o de 2018-2022.

Quanto ao aporte teórico a ser utilizado nesta pesquisa e à divisão dada ao texto dissertativo, assim disporemos nosso pensamento: na primeira parte, faz-se um breve apanhado do percurso histórico sobre a produção de José J. Veiga, bem como da crítica especializada na obra desse autor, com o objetivo de identificar aspectos que acreditamos serem importantes ao entendimento de sua poética, traçando a caracterização de *SRB* a partir da leitura de críticos como Agostinho Potenciano de Souza (1990), Campedelli (1982) e Prado (1989). Na segunda etapa, será apresentada a discussão acerca da construção e da importância do papel do narrador no texto ficcional a ser analisado, fundamentada, especialmente, pelos teóricos Walter Benjamin (1983) e Theodor W. Adorno (2003).

No terceiro momento, recorreremos ao escritor uruguaio Ángel Rama (1975) e ao escritor cubano Alejo Carpentier (1969), teóricos que trabalham o conceito de realismo mágico ao refletir sobre a literatura latino-americana, para a análise e interpretação de *SRB*, no que diz respeito aos elementos e técnicas utilizadas na narrativa que auxiliarão na compreensão dos processos transculturadores adotados na construção da obra ficcional ora em estudo; Alfredo Bosi (1992), no tocante à formação das culturas brasileiras e seus imbricamentos dentro da narrativa nacional; e Adonias Filho (1992), sobre aspectos socioculturais que envolvem o romance brasileiro a partir do diálogo entre a literatura brasileira erudita com a oralidade

popular, assim como com as regiões que formam o complexo quadro da cultura brasileira.

Buscaremos, neste trabalho, juntar-nos aos estudos acerca da obra do ficcionista José J. Veiga, nos utilizando de vozes já consolidadas dentro da crítica literária brasileira, a exemplo de Agostinho Potenciano de Souza (1990), Antonio Arnoni Prado (1989), Samira Youssef Campedelli (1982), Temístocles Linhares (1973) e Rogério Max Canedo Silva (2016), entre outros que reconhecem as particularidades dos textos narrativos desse escritor, as quais os tornam plurissignificativos, com características que podem ser estudadas a partir de várias abordagens no campo dos estudos literários.

Nesse contexto, esta pesquisa sobre a obra de José J. Veiga revela-se como um interlúdio no universo de possibilidades de leituras e interpretações de sua prosa. Esclarecemos, ainda, que o nosso interesse na obra desse escritor se pauta na construção da fisionomia literária de seu texto, que mesmo abordando assuntos locais, revestidos das condições materiais que forjam a história do Brasil, extrapola-os, “permitindo que qualquer ser humano neles se reconheça, se tornando, desta maneira, uma obra universal” (BERND: 1992, p.11).

## 1. JOSÉ J. VEIGA E LUCAS: DO AUTOR E DO NARRADOR DE UM ROMANCE DOS ANOS 1970

“Estou aqui para falar do que aconteceu, e não do que deixou de acontecer.”  
(VEIGA, 1998, p.8)

Considerado um dos grandes representantes do conto brasileiro, José J. Veiga, escritor goiano, conseguiu transpor os limites de seu estado-natal (Goiás), trazendo suas narrativas para patamares nacionais e mesmo universais:

Escrevo para conhecer melhor o mundo e as pessoas. Quem prestar atenção verá que os meus livros são indagativos, não explicativos. Isso faz deles um jogo ou um brinquedo entre autor e leitor; ambos indagando, juntos ou não, e descobrindo – ou não. Os meus textos são um exercício, ou uma aventura, ou um passeio intelectual. Eles não “acabam” no sentido tradicional, e nesse não acabar é que entra a colaboração do leitor. Mais tarde encontrei esta frase num livro de Julien Gracq: ‘Escrevo para saber o que vou encontrar’. Fiquei feliz.<sup>3</sup>

Segundo Souza (1990, p. 28): “Sua obra não se restringiu a reproduzir uma realidade imediata, mas dela tirou o material que, elaborado em arte, tornou-se bem mais que um retrato do interior goiano”. Não é apenas o mundo do narrado, mas também o nosso, o cotidiano, onde acontecem as situações que chamamos insólitas, mas que encerram uma realidade mais profunda, feita de camadas.

A poética veiguiana – um misto de história, memória e ficção – aborda temáticas que apontam para o medo das transformações impostas autoritariamente, principalmente, no que diz respeito aos impactos causados pela modernidade e a industrialização que chegam de forma arbitrária ao interior do país. É pela memória e pelo lirismo da infância; pela exposição da condição humana e no limite de suas relações domésticas e cotidianas; pela tênue linha divisória entre o sonho e a realidade, associadas a uma ambientação com características da vida rural e interiorana que José J. Veiga cria um mundo posto às avessas na tessitura ficcional pelos desmandos e autoritarismos que chegam de um lugar além do território conhecido, de “desconhecidos” comandos.

Ainda na perspectiva de Agostinho Potenciano de Souza (1990):

---

<sup>3</sup> José J. Veiga, em “Por que escrevo?” (Folder – O escritor por ele mesmo). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996, f.2.

O tema da invasão é marcante na obra de J. Veiga. É por ele que se vê a inquietude pessoal e coletiva, perante um tipo de peste que assola o espaço da gente de bem, que vivia sossegada, e, de repente, se vê às voltas com um novo sistema, ao qual seu conhecimento não tem acesso. Esse invasor ora é representado simbolicamente por cachorros e bois, ora são estrangeiros que vêm construir uma usina, ora recebe nome de Companhia de Melhoramentos. O intruso chega com promessas de emprego, ordenados e melhorias, porém torna a vida dos cidadãos insuportável, fechada, ‘*hora mortis*’ (SOUZA: 1990, p. 30).

Saudado pela crítica logo após publicar seu primeiro livro, *Os cavalinhos de Platiplanto* (1959), José J. Veiga começou a trilhar uma carreira de sucesso como ficcionista no panorama literário nacional, chamando a atenção de muitos críticos, entre eles, Antonio Candido, Silviano Santiago e José Castello, por sua escrita com características tão peculiares – responsivas tanto à tradição regionalista do século XIX e da primeira metade do século XX, quanto à disposição inventiva/criativa da prosa, associada ao que viria a ser o *boom* latino-americano, que começava a se desenvolver no continente americano com a alcunha de “realismo mágico”:

Enquanto o povo se divertia o dia inteiro olhando para o céu agora coalhado de gente voando, e ia para a cama de noite contando as horas que faltavam para o reinício do espetáculo, a Companhia prepara seus planos. E um dia bem cedo fomos surpreendidos ainda na cama por aqueles carros novinhos circulando lá fora com alto-falantes berrando a proibição de olhar para cima sob qualquer pretexto. (VEIGA, 1998, p. 138)

Note-se que os dois primeiros grandes romances de Veiga, *A hora dos ruminantes* (1966) e *Sombras de Reis Barbudos* (1972), que conferiram notoriedade ao autor desde o momento de sua publicação, estão circunscritos ao momento histórico literário que coincide com o do referido *boom* – em que avultaram Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa e Gabriel Garcia Márquez. Para Angel Rama, em o “*boom* em perspectiva”, um marco inicial do movimento seria a publicação de *O jogo de amarelinha*, pelo argentino Cortázar em 1963, enquanto seus anos derradeiros seriam 1972 e 1973, momentos de recrudescimento das ditaduras militares sul-americanas. No Brasil, os principais representantes do realismo mágico desse período foram o próprio José J. Veiga, além de Murilo Rubião e, em algumas obras, Érico Veríssimo, que utilizaram em suas obras uma linguagem altamente simbólica, recurso estilístico encontrado para burlar a censura e para protestar contra o regime vigente, numa tentativa de fugir da intolerância do governo totalitário que se

instalou no país após o golpe de 1964, ainda mais recrudescido, como já dissemos, a partir de 1968, com o AI-5.

Retomando a discussão sobre o livro de estreia (*Os cavalinhos de Platiplanto*, 1959) de nosso autor, cumpre dizer que é composto por doze contos que apresentam ao leitor um embate entre o mundo onírico de seus personagens, narradores ou não, e a realidade de seu cotidiano, característica que percorre, de modo geral, a narrativa veiguiana. Silvano Santiago (2015), no prefácio da referida obra, diz que Veiga “consegue equilibrar a violência que domina o mundo real com a nostalgia do paraíso que se perdeu, somando à saudade do passado a realização do desejo”. Complementa a crítica Samira Youssef Campedelli que

São contos de reminiscências, a maioria da infância, o que lhes imprime um caráter pueril e muito humano. Mas, embora não sejam histórias infantis, vale ressaltar que o ponto de vista dessas narrativas é quase sempre infantil, atribuindo-lhe, assim, maior veracidade (CAMPEDELLI, 1982, p. 14).

Suas obras, além de apresentarem traços da chamada literatura fantástica ou realismo mágico, também são marcadas por um regionalismo que versa sobre temas do dia a dia, revisitando o seu próprio contexto cultural, trabalhando as tradições e os costumes locais, estabelecendo um diálogo crítico com o imaginário social. Segundo Bosi (1986, p.20): “O autor de *Os cavalinhos de Platiplanto* encrava situações de estranheza em um contexto familiar, que evoca discretamente costumes e cenas regionais”, criando um texto complexo e um estilo único de difícil classificação:

Efetivamente, sob a perspectiva de uma literatura regionalista e saudosista, seria fácil explicar o tom nostálgico com que Veiga se reporta ao espaço rural sendo invadido pela marca do progresso. Entretanto, a literatura produzida por Veiga foge ao regionalismo tradicional, ou pelo menos trata esta matéria de forma inovadora, ao pincelar em seus quadros rurais o insólito que rompe com os limites entre o real e o imaginário (MELO, 2013, p.129).

A fusão entre a tradição oral das pequenas cidades interioranas, especialmente goianas – com elementos que fazem parte de suas expressões culturais e interagem com os sentidos como, por exemplo: sabores, cheiros, sons, imagens, etc., também dessa região – assim como o elemento fantástico que invade “como o intruso no ritmo do cotidiano; e o evento novo, que poderia soar apenas imprevisto e aleatório, passa a exercer, na estrutura profunda da trama, a função de revelador de um processo

inexorável na vida de um grupo...” (BOSI, 1975, p. 14), dão o tom da narrativa veiguiana:

Às vezes largo esse trabalho e vou dar umas voltas, caminho muito tempo sem encontrar ninguém, de repente esbarro numa pessoa que não vi e que não me vê. Parece que quem não está voando de um jeito está voando de outro. O que mais se vê nas ruas agora é pé de sapato avulso, peças de roupas, pincas de chaves, até dinheiro, principalmente moedas; o dinheiro vou apanhando, pode ser que volte a ter valor. (VEIGA, 1998, p. 140)

Simbolicamente, seu texto dialoga histórica e culturalmente com seu tempo e seu momento de produção, oferecendo ao leitor um amplo horizonte de possibilidades interpretativas (nos múltiplos cronotopos em que se encontre esse leitor). Tais aspectos possivelmente tornam difícil a missão da crítica em enquadrar a obra de José J. Veiga em um único estilo ou movimento literário, qualificando-o de modo engessado no dito “realismo fantástico”.

Para Campedelli (1982):

O mundo que José J. Veiga traz para as páginas de seus livros retrata bem esse povo das “cidades miúdas”. Como ele fala, povo que ainda não foi atingindo em cheio pela dita civilização moderna e sequer ouviu falar em capitalismo, e, paradoxalmente, trabalha para ele: é esse povo que toca os latifúndios, planta a terra e tange o gado (CAMPEDELLI, 1982, p. 85).

Sua linguagem direta, porém irônica; seus enredos sempre marcados por muitos mistérios; seus personagens de atributos tão corriqueiros, pois carregam em si qualidades tão características do gênero humano; e as paisagens descritas em suas obras, sempre privilegiando o interior do Brasil e seus pequenos povoados de costumes rurais, são características predominantes em sua obra, aspectos que atuam na construção do caráter dialógico do texto:

José J. Veiga quer ler as camadas profundas da realidade humana. Ao debrear seus enunciados, parece querer dizer que suas histórias são simulacros de seu “eu” e de tantos outros; do seu tempo e lugar, e de tantos outros. Daí a razão por que sua obra torna-se aberta, permitindo a presença de muitas vozes expressando sua leitura do mundo (SOUZA, 1990, p. 140).

Segundo Socorro Acioli (2021)<sup>4</sup>, “No caso de Veiga, todo começo de conto é uma promessa, um pacto: escute um bocadinho, tenho algo impressionante a dizer.

---

<sup>4</sup> Posfácio do livro *José J. Veiga: Contos reunidos*. São Paulo. Companhia das Letras, 2021.

Em alguns casos a narrativa chega completa. Em outros, é preciso supor, deduzir, adivinhar, pressupor (...). Esse “algo impressionante a dizer” – marca também dos narradores tradicionais preconizados por Walter Benjamin em seu célebre ensaio “O narrador” (1936; 1986) – salta da experiência e da palavra do menino Lucas já nas primeiras páginas de *SRB*:

Relembrando aqueles tempos, meu pai me disse que depois de alguns dias aqui tio Baltazar pensou em desistir da Companhia e voltar. Agora eu pergunto de novo: se ele tivesse voltado naquela ocasião, será que ainda estaria vivo? E se ele não tivesse fundado a Companhia, será que teríamos passado por tudo o que passamos? (VEIGA, 1998, p. 8).

Com uma característica fortemente indagativa, a dúvida e a incerteza são fundamentais na elaboração narrativa em *SRB*, que ganha, portanto, contornos de diálogo filosófico, qualidade inerente ao romance de cariz polifônico, conforme entendimento de Mikhail Bakhtin em seu estudo sobre Dostoiévski (*Problemas da Poética de Dostoiévski*, 2010). Na falta de explicações no interior da trama, os questionamentos surgem de forma orgânica na construção do enredo e, não havendo respostas plausíveis para os acontecimentos em Taitara, as imposições, a repressão e o autoritarismo fazem com que Lucas, o narrador, levante hipóteses sobre o que os levou, ele e sua comunidade, a vivenciarem aquele doloroso processo de violência a que foram submetidos.

Na pergunta: “será que teríamos passado por tudo que passamos?” (VEIGA, 1998, p. 8), esconde-se um outro questionamento, que existe na lógica da narrativa, mas está encoberto pela diligência ou pelo artifício de um narrador que se sabe vigiado, ainda que apenas por sua própria mãe: tendo passado por todo o absurdo que passamos, também é absurdo voar? Essa pergunta não está no livro, mas resulta do livro.

Desde o segundo parágrafo do texto, o menino evidencia que está escrevendo uma história coletiva (“a nossa história”, diz ele), no entanto, à maneira dos grandes narradores-personagens do romance brasileiro – a exemplo de Brás Cubas e Dom Casmurro de Machado de Assis (1881/2016a; 1899/2016b); de Paulo Honório e Luis da Silva, de Graciliano Ramos (1934/2016; 1936/2019); e de Riobaldo, de Guimarães Rosa (1956/2019). Lucas deixa escapar que controla o que conta, revelando ou encobrindo os fatos ou memórias que julga necessários à economia da narrativa, ou

ainda, que julga possíveis de serem narrados, se narrar implica publicizar aquele conteúdo histórico, coletivo, mas também, inquietantemente, íntimo:

Mamãe diz que não vai ler os meus escritos porque não tem cabeça para leitura e também porque já sabe tudo melhor do que eu. Está claro para mim que é mais um truque para me deixar à vontade. Ela é esperta, pensa em tudo. Preciso ter muito cuidado para não deixar o caderno esquecido por aí, principalmente se eu resolver falar no meu procedimento em casa de tio Baltazar (VEIGA, 1998, p. 7).

Os truques são da mãe de Lucas, de tia Dulce, mas também de “Lu” (apelido do narrador). Truques para continuar narrando – ou para continuar vivendo, mesmo quando “as ações da experiência estão em baixa” (BENJAMIM, 1987, p. 114). A expressão é de Walter Benjamin no ensaio “Experiência e pobreza”, de 1933, mas se mostra oportuna para pensar como este tão jovem rapaz, Lucas, desponta como o narrador eleito dos acontecimentos passados com aquelas pessoas a partir da invasão que a Companhia de Melhoramentos empreende em suas vidas. No texto dos anos 1930, Benjamin chama atenção para uma espécie de interdição da capacidade de aconselhar, de orientar, de curar pela palavra oriunda da experiência:

Tais experiências nos foram transmitidas, de modo benevolente ou ameaçador, à medida que crescíamos: “Ele é muito jovem, em breve poderá compreender”. Ou: “Um dia ainda compreenderá”. Sabia exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos. Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência? Não, está claro que as ações da experiência estão em baixa [...] (BENJAMIM, 1987, p. 114).

O excerto benjaminiano, se deslocado momentaneamente do contexto europeu da década do nazifascismo (anos 1930) para a experiência brasileira, mais especificamente do *sertão*-cerrado brasileiro dos anos 1970, permite compreender *SRB* como uma narrativa no limiar, isto é, uma narração erigida na fronteira entre a possibilidade de ainda contar histórias e o seu veto; entre a dimensão dos saberes oralmente transmitidos e seu cerceamento pelo advento da técnica enquanto modo de produção (de mercadorias e de cultura); entre a percepção de uma ditadura por

um adulto (o autor e as personagens que cercam Lucas) e por um adolescente. Vale destacar que Lucas não é um adolescente do século XXI, tampouco um rapaz da segunda metade do século XX oriundo das poucas grandes metrópoles brasileiras da época. Não: Lu é um menino *enfronteirado* num mundo já indisponível para Walter Benjamim, pois o personagem de J. Veiga ainda aprendeu provérbios com Tio Baltazar e escutou histórias orais daqueles que viram o fantástico mágico Uzk; ainda foi à escola a pé e pescou com seu pai (quando este se demitiu da Companhia).

Se a Companhia de Melhoramentos de Taitara impõe uma condição limite àquela pequena cidade que se transforma, depois da invasão, em qualquer coisa completamente diversa daquela experiência tradicional do vilarejo que marcara por séculos Lucas, enquanto narrador e personagem, é a personificação de uma história nacional em transição – de país livre para país murado, de país com sonhos (de criança) para país com Atos Institucionais, de nação com futuro pela frente para nação embargada pelos planos de dominação do norte global (notadamente dos Estados Unidos da América), de nação onde o capitalismo ainda não chegara de todo, para nação com industrialização e mecanização alastrada. *SRB*, portanto, comporta um narrador que conta as experiências adquiridas à medida que ia crescendo, fato que contrasta com a realidade de sua cidade que vai encolhendo, definhando, por entre muros, fiscais e silêncios, ao longo do romance (tempo-espço de ação da Companhia de Melhoramentos, nome aliás, igualmente contrastivo com os acontecimentos narrados no livro):

É triste ver as ruas vazias, as casas abandonadas com janelas e portas batendo ao vento, e de noite ouvir o uivo de cachorros que não puderam acompanhar os donos (por um motivo desconhecido, cachorro não consegue voar). Felizmente esses pobres bichos estão morrendo de fome e de tristeza, e logo ficaremos livres dos uivos. (VEIGA, 1998, p. 140)

Sempre reconhecido e saudado pela crítica pelo valor literário de sua obra, os livros de José J. Veiga esgotaram várias edições, sendo posteriormente publicados no México, Estados Unidos, Espanha, Inglaterra, Noruega, Suécia, Portugal e Dinamarca. Carlos Heitor Cony (1999)<sup>5</sup>, diz que sempre considerou “Veiga, junto com Dalton Trevisan, os grandes mestres do conto brasileiro contemporâneo”. José J.

---

<sup>5</sup> CONY, Carlos Heitor. Folha de São Paulo. São Paulo, 21 de setembro de 1999. Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/relacoes/JoseJ.VeigaJoaoAntonio.htm> Acesso em: 20 de agosto de 2022.

Veiga faleceu aos 81 anos, em 21 de setembro de 1999. Em 2015, centenário do nascimento do escritor, a Companhia das Letras relançou, em edições comemorativas, sua obra, aspecto que contribui em muito para a difusão da leitura de sua prosa entre os leitores deste Terceiro Milênio.

Avançando para uma crítica mais específica sobre *SRB*, queremos recorrer à crítica latino-americana, integrada sobretudo por romancistas notáveis do período, que pensou o chamado “realismo fantástico”:

No Reino dos Céus não há grandeza a conquistar, pois lá toda a hierarquia já está estabelecida, a incógnita solucionada, o viver sem fim, a impossibilidade do sacrifício, do repouso, do deleite. Por isso, esmagados pelos sofrimentos e pelas Tarefas, belo na sua miséria, capaz de amar em meio as calamidades, o homem poderá encontrar sua grandeza, sua máxima medida, no Reino deste Mundo (CARPENTIER, 1985, n.p.)<sup>6</sup>.

Críticos latino-americanos consagrados situam Veiga entre um dos mais brilhantes escritores brasileiros ligados ao modo de representação reconhecido por realismo fantástico. Entre estes, o historiador e crítico literário Temístocles Linhares (1973), que vivenciou à época da primeira recepção do escritor, afirma ser Veiga um “mestre da realidade fantástica” (p. 94), pois suas narrativas parecem ser construídas dentro de um campo de verossimilhança que beira a linha divisória entre a realidade e a fantasia, buscando trazer à luz da razão os acontecimentos absurdos e enigmáticos que tomam conta de sua obra.

No trecho a seguir, retirado do romance que constitui nosso *corpus*, podemos observar o caráter questionador do narrador que interroga o próprio absurdo dos acontecimentos que não fazem parte da fantasia, do imaginário, mas da realidade em que a racionalidade prepondera, ou deveria. Desta forma, o romance põe em discussão o que será mais absurdo: as ações ocorridas dentro de um mundo mágico, por sua própria natureza enigmático e fantasioso; ou às sucedidas dentro de um contexto de realidade e normalidade, guiado por regras sob determinada égide social:

Saímos do teatro maravilhados e assustados, procurando explicações e não encontrando. No meu caso, quanto mais eu pensava menos entendia, e mais assustado ficava. Não seria perigoso mexer com aquelas coisas, mostrar que o mundo que conhecemos desde pequenos não passa de ilusão, ou não é o único? Sendo assim, qual é o mundo real? Será um mundo em que pedras e sapos voam, areia molha, fogo pode ser cortado e guardado no bolso? E será

---

<sup>6</sup> CARPENTIER, Alejo. *O reino deste mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

que para um mundo assim este nosso é que é absurdo? Então o que não é absurdo? (VEIGA, 1998, p. 63)

O excerto pode ser entendido como metonímico de toda a prosa desse autor – que se pergunta, enquanto nos pergunta: “então o que não é absurdo?”. Para José J. Veiga, fantástico mesmo é viver em um mundo regido por sistemas, reconhecidamente, opressores e ditatoriais que, reiteradamente, exercem seu poder sem a preocupação com as marcas indeléveis que podem deixar na alma e no corpo de suas sociedades; e, mais ainda, é a passividade com a qual muitas dessas sociedades oprimidas toleram os desmandos dos poderosos, alegorizados nesta narrativa pelas figuras dos fiscais, como o pai de Lucas. Um fiscal corajoso, é certo, posto que o pai abandonou a “farda” e a carreira de opressor – gesto que lhe custou a sanidade, a segurança e possivelmente a própria vida (o personagem é capturado pela Companhia e desaparece na trama).

Em entrevista concedida a Sérgio Cohn, Fábio Weintraub e Ruy Proença (1999), já no final de sua carreira, o autor expressa sua visão acerca do “fantástico”:

Esse fantástico precisa ser muito pensado, estudado, porque não é tão fantástico assim. É o que acontece mesmo. Por exemplo, os medos que acompanham aquelas pessoas, aquelas crianças todas, existem muito nos lugares pequenos do interior, ao menos para as pessoas mais velhas contando estórias de assombração. Coisas inexplicáveis que aconteciam. A gente ia dormir preocupado com aquilo. E sonhava, tinha pesadelos incríveis em função daquelas estórias que ouvia. Embora muito alegre durante o dia, com o sol e tudo, a vida da gente, de noite, quando nem luz elétrica havia, era uma coisa assustadora mesmo. Além disso, coisas incríveis como a lepra, erradicada de muitos países, acontecem ainda aqui. O desrespeito pela pessoa exercido pelos poderosos..., fantástica mesmo é a existência de sociedades que ainda toleram isso no mundo de hoje, com um pé já no novo milênio. Dizia-se que no ano dois mil seria um marco. Desde criança, ouço falar nisso, no “admirável mundo novo”. Mas, para nós, parece que estamos ainda lá atrás. Vai custar a chegar (VEIGA, 1999, s.p.).

Na concepção de Pedro Carlos Louzada Fonseca, crítico e professor colaborador da Universidade Federal de Goiás, o elemento fantástico da narrativa veiguiana “causa um efeito perturbador, não devido aos elementos mágicos ou maravilhosos, mas sim devido aos elementos que se assemelham ao cotidiano do leitor e que põe à prova sua confiança na realidade em que se insere” (FONSECA, 1981, s.p. apud CORRÊA; MORAES, 2017, p. 10). Ou seja, há na realidade ficcional um confronto entre insólito e cotidiano que fomenta o conflito

narrativo e o debate sobre o que é real e a sua relatividade, considerando-se o ângulo de onde esta é observada:

Naquela noite, e nas outras, o Grande Uzk fez o que quis, virou o mundo pelo avesso na nossa frente, desmanchou-o e montou de novo de maneira diferente, nós vendo tudo e não acreditando, até hoje não acredito. (VEIGA, 1998, p. 62)

Sobre o fantástico, é inevitável recorrer aos contributos de Todorov no campo literário: “O fantástico implica, pois, uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos relatados” (TODOROV, 1980, p. 19).

Mais um excerto do romance, já de sua parte final, amplia nossa “percepção ambígua” dos fatos narrados:

Hoje estive na loja de Seu Chamun, uma tristeza. (...)  
 Estava lá um senhor magro... falando com voz de corda grossa de violão. Quando cheguei esse homem dizia com a maior naturalidade que não tem ninguém voando. (...) Mas Seu Chamun falou perguntando:  
 - Então nós todos estamos ficando malucos?  
 - Malucos propriamente não. Estamos sofrendo de uma alucinação coletiva.  
 - Explica isso professor – pediu Seu Chamun...  
 - Alucinação coletiva. Todo mundo pensa que está voando ou que está vendo outros voarem. Por que todo mundo deseja muito voar, quanto mais alto e mais longe melhor (VEIGA, 1998, p. 141).

O professor demonstra sua incredulidade na capacidade humana de voar ao tentar responder à pergunta de Seu Chamun de forma científica, uma “alucinação coletiva”, que ele classifica como um “remédio contra loucura”:

- Alucinação coletiva. É uma doença então?  
 - Não, não. Pelo contrário. É remédio.  
 - Remédio. E serve para quê?  
 - Contra loucura, justamente. (VEIGA, 1998, p. 141)

Porém, novamente essa resposta é colocada em xeque pelo narrador, que sugere ter visto a sombra do professor se elevar, deixando, mais uma vez, no espírito do leitor a incerteza daquele acontecimento, a dúvida entre o real e o imaginário:

E quando vi, o tal professor abotoou o paletó e saiu depressa. Eu estava de costas para a porta, olhando para Seu Chamun, interessado na reação dele e tive a impressão de que a sombra do professor se elevava no espaço (VEIGA, 1998, p. 142).

Nos trechos da obra citados acima, observamos que a dúvida paira sobre o leitor e os personagens quanto a causa do voo dos “homens-pássaros”, pois que esta realidade não se submete às leis naturais. Segundo Todorov (1980, p. 16), o fantástico “ocupa o tempo da incerteza”, ele é a “vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural”. Ou seja, é a incerteza experimentada que gera uma ruptura com o real e faz com que o inexplicável assuma papel de predominância na cena narrativa.

Em *Atrás do mágico relance: uma conversa com J. J. Veiga*, nosso autor segue sua linha de raciocínio sobre o realismo fantástico na sua própria obra:

É por isso que os meus livros têm sido assim nesse tom, que até se convencionou chamar de realismo mágico, dizem uns, ‘realismo fantástico’, dizem outros. Eu vejo nisso uma contradição, principalmente na expressão “realismo fantástico”, porque se é real, como é que pode ser fantástico? Por outro lado, também há uma grande dificuldade em se caracterizar o que é que é real, não é? – um assunto até filosófico, os filósofos ainda não conseguiram definir o que é realidade” (VEIGA apud PRADO, 1989, p. 28).

Observamos, ainda, existir na narrativa veiguiana uma forte presença de acontecimentos e comportamentos que aludem a uma época marcada pela repressão, pela falta de liberdade e pela arbitrariedade do poder político vivenciado no país com o golpe militar de 1964, perpetuado pelas décadas de 1970 e 80 com a ditadura militar. Nas palavras de Irene Severina Rezende, em sua tese de doutorado intitulada “O fantástico no contexto sociocultural do século XX: José J. Veiga (Brasil) e Mia Couto (Moçambique)”, a relação entre absurdo e ordinário é histórica:

Na década de 70, na arte, mais especificamente na literatura, inventou-se mundos por meio do uso de diversos gêneros literários, entre eles o gênero fantástico, ou o realismo-mágico, para fugir à opressão e à repressão a que o país e as pessoas estavam expostos naquele momento” (REZENDE, 2008, p.136).

Todavia, ao observamos nos textos veiguianos elementos pertencentes à literatura fantástica, não subtraímos dela características outras ligadas ao regionalismo, ou à crítica social e a história nacional do nosso país, principalmente relacionadas ao período da ditadura militar vivida no Brasil, pois é justamente da confluência desse material – histórico, somado ao cotidiano e ainda ao insólito – que

nasce o caráter questionador e, por que não dizer, inovador da escrita de José J. Veiga:

Esperei muito tempo e nada mais aconteceu. Se alguém tinha passado ali voando não tencionava voltar tão cedo. O sol descambava depressa, as sombras já cobriam grande parte dos campos além do rio, em pouco tempo as cobras e outros bichos venenosos estariam saindo de seus esconderijos. De repente senti urgência de descer para ver o que estava acontecendo nas ruas, alguém mais devia ter visto o homem voando e a cidade na certa estava em alvoroço. (VEIGA, 1998, p. 123)

Observe-se na citação destacada que a linguagem coloquial marca a escrita do romance *SRB*, muito próxima da oralidade; o discurso do narrador faz contrastar uma situação cotidiana, em que se encontra o personagem Lu (um passeio nos arredores da cidade), e um acontecimento insólito (o voo de humanos), aspectos díspares que se interligam na narrativa, estabelecendo elos entre o realismo ordinário e o realismo fantástico. À medida que são construídos, esses elos tornam-se reveladores do contexto vivenciado pelos personagens e dos caminhos possíveis para transcender o peso da opressão ali instalado, gerando na narrativa o caráter inovador, do qual anteriormente falamos, tão próprio de J. Veiga. Aliás, a imaginação (que voa, como as personagens) parece ser a única forma de lucidez naquele mundo interdito, a única forma de superar as fronteiras:

Ali fora, na claridade do sol da tarde, veio-me a dúvida. Teria eu visto mesmo tamanho absurdo? Se não era homem, o que seria – com pernas, braços, cabeça, nariz e dedos? Mas anjo vestido e calçado como gente, e fumando? Fumo não é vício? (VEIGA, 1998, p. 123)

O crítico da Universidade de São Paulo, Luiz Roncari, no prefácio de *SRB*, publicado pela Companhia das Letras em 2015, fala sobre a relação do romance com o momento histórico em que foi escrito:

Como esse romance foi publicado em 1972, muitos quiseram vê-lo como uma alegoria do que eram para o Brasil as sombras do poder militar durante a ditadura, desde 1964 a 1985. Nesse tempo, início dos anos 1970, devido à censura, as alegorias políticas estavam em voga – só como exemplo, o livro de Érico Veríssimo, *Incidente em Antares*, é de 1971. Vivia-se no cotidiano das pessoas o pavor provocado pelo clima de terror criado por um poder autoritário e arbitrário. Era um momento de golpes dentro do golpe e de um endurecimento cada vez maior do regime, que atingia as mais diferentes esferas da vida e com o qual todos sofriam, sentindo-se impotentes diante dele. Tinham razão, o livro tenta captar também essa atmosfera opressiva

do tempo vivida por todos; porém ele vai além disso, senão, passados os fatos, o romance perderia sua validade (RONCARI, 2015, p.16).

Concordamos com o crítico ao dizer que a obra tenta mimetizar a atmosfera que se instalou no país no período da ditadura militar, mas que ela vai além de uma alusão esgotada nesse momento histórico (cuja retomada, no ano de defesa desta dissertação é gesto político importante), atingindo patamares de universalidade, pois acreditamos que os temas nela abordados são de interesse ético permanente, principalmente no que diz respeito ao direito de liberdade: seja de pensamento, comportamento, escolhas, etc. e sobre o nosso papel na composição de um novo cenário, que desafia temas como os de justiça e de liberdade. De certo modo, *SRB* advertia os leitores dos anos 1970, como adverte os dos anos 2020 sobre o que diz Mikhail Bakhtin em seu sucinto texto “Arte e responsabilidade”, de 1919: “arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se singular em mim, na unidade da minha responsabilidade” (BAKHTIN, 2006, p. xxxiv). Ora, o romance, com seus homens-pássaros, certamente não é a vida ela mesma. Contudo, inequivocamente, torna-se algo singular para seus leitores, criando neles (em nós) a responsabilidade por um mundo com ou sem muros, com ou sem fiscais, com ou sem Companhias de Melhoramentos que destroem as cidades, as pessoas e a própria arte.

Segundo Marcos Napolitano (2014), os movimentos artísticos dialogam com a reconstrução social, influenciando e sendo influenciadas pelo contexto histórico. Dessa forma, para o estado ditatorial, a arte, em suas diversas manifestações, passa a representar um empecilho às suas ideologias, daí a perseguição aos artistas e a todos os que se opusessem aos meios opressores utilizados para subjugar cidadãos, na tentativa de cercear a liberdade de expressão e contestação. Em certo sentido, também a escrita de Lu é vigiada, a ponto de ele escrever um “caderno proibido” (o capítulo de número sete do romance).

Vejamos a passagem abaixo:

Mamãe ia dizendo qualquer coisa, achou melhor não dizer. Meu pai percebeu o recuo e insistiu para que ela falasse.  
 – Nada não, Horácio. Ia dizer nada não.  
 – Ia. Ia e se arrependeu. Vamos, fale. Eu sou fiscal lá na rua, aqui não. Você acha que a Companhia é responsável pelos nascimentos e mortes? Acha?  
 – Por algumas mortes, é – disse mamãe.  
 Meu pai ficou vermelho, a boca tremendo, a respiração curta, parecia que ele era o acusado, ou o dono da Companhia (VEIGA, 1998, p. 57).

Observemos nesse trecho que, mesmo dentro do contexto familiar, há um forte sentimento de repressão e cerceamento da liberdade de expressão. O silenciamento se faz presente pelo medo da censura e da repreensão daquele que representa o poder institucionalizado (o pai, o esposo, o fiscal da Companhia), e que, naquele contexto, também é representante de um modelo político autoritário e castrador, visto que Horácio, o pai do narrador, com o golpe e a queda de Baltazar, passou a atuar como chefe dos fiscais da Companhia. Exercendo, durante muito tempo, com mão de ferro o seu papel.

Precisamente sobre essa questão, nos fala Veiga:

(...) tive que fazer o meu terceiro livro, que foi *Sombras de Reis Barbudos*, em que aquele clima é levado ao auge, porque na vida, cá fora, a opressão também estava no auge. Assim, a minha literatura, a partir do segundo livro, que é *A hora dos ruminantes*, sempre esteve presa à atmosfera política do país (VEIGA, 1989 apud PRADO, 1989, p. 27)

André Tessaro Pelinser e Márcio Miranda Alves, no ensaio “A permanência do Regionalismo na literatura brasileira contemporânea” (2019), afirmam que a tendência do neorealismo do Romance de 1930 mostra uma nova

face da tradição literária regionalista, que surgiu politizada e contestatória, denunciando os resultados perversos da problemática divisão de poder no Brasil e dos processos de modernização nacional sempre prontos a construir ruínas [...] (PELINSER; ALVES, 2019, p.11).

Entendemos que, no seio da prosa brasileira, as narrativas de José J. Veiga, como também de Bernardo Élis, Érico Veríssimo, Antônio Torres e, mais tarde, Milton Hatoum e Ronaldo Correia de Brito, operam com movimentos de conservação e transgressão do romance dos anos trinta, usualmente tomados pela crítica como regionalista.

Observamos, pois, na obra veiguiana uma visão intimista da violência e do medo impostos à sociedade e que careciam de uma atitude/resposta de todos os meios sociais, inclusive dos artistas. Neste caso, especificamente, dos escritores/ficcionistas; e estes, de modos diversos, responderam (ativamente, no sentido de responsividade preconizado por Bakhtin, 2006) a essa questão artisticamente, levando para a literatura as inquietações do corpo e subjetividade individual e social, transcendendo os limites do regional, com temáticas e abordagens

que significavam (significam) angústias, medos e problemas de diferente lugares e tempos da história.

Nos Encontros Internacionais de Genebra em 1967, Alejo Carpentier, ao observar a crise do romance, propunha uma solução ao recomendar cautela e ação aos escritores daquela conjuntura:

Este mundo é complexo, cheio de ciladas, de armadilhas, mundo em que o que será verdadeiro hoje deixará de o ser amanhã, mas o mundo onde o romancista deve encontrar, pela própria razão da sua mutação perpétua, (...), uma causa de reflexão, uma ponte de ação, do que eu chamaria *ação escrita* (CARPENTIER, 1969, p. 89, grifo do autor).

Por essa ótica, caberia ao escritor um papel de grande relevância no fazer literário, que seria mostrar o mundo onde lhe calhou viver e, para isso, há que se compreender a linguagem desse mundo, ou seja, a função social do escritor emerge da relação que se estabelece entre *ação escrita* e realidade histórica. Estamos, evidentemente, em um terreno que dialoga vivamente, no Brasil, com as ideias de Antonio Candido (1989).

Com a ressalva de que a literatura não constitui mero espelho da realidade, podemos afirmar que o ambiente histórico e geográfico – onde José J. Veiga encena seus textos cheios de acontecimentos mágicos, mas que ainda assim são muito ligados à terra e à história das populações retratadas – traduz e denuncia os acontecimentos perturbadores que invadem os lugarejos do interior do país, causados pelo choque com o mundo moderno que traz consigo os forasteiros e suas máquinas ruidosas fabricadas nas grandes cidades brasileiras ou de outros países, que nos impunham, especialmente à época da ditadura militar, uma nova investida colonial, eminentemente capitalista e ideológica.

Afirma Rogério Max Canedo Silva (2016), docente da Universidade Federal de Goiás, sobre o gênero romance, focalizando sua relação com a história e a formação social:

A literatura tem nos dito muito sobre o homem e sobre o mundo do homem. Existe, nessa modalidade artística, uma capacidade social e humana de representação que poucas vezes pôde ser experimentada em outros meios de produção artística. Percebe-se que o seu poder de figuração dos movimentos sociais e históricos é inegável. Sua capacidade de plasmar a vida avanta-se diante de mecanismos de reificação e, assim, a literatura foi se validando como forma artística empenhada em uma consciência esclarecedora do mundo (CANEDO SILVA, 2016, p.11).

O romance do escritor José J. Veiga se inscreve, assim, como registro das tensões socioculturais vivenciadas pelas pacatas comunidades interioranas nas décadas de 1960, 1970, e 1980: época de ditadura militar, censura e início do “milagre brasileiro” – momento de subserviência da política nacional ao modelo econômico e cultural imposto pelo *American way of life* estadunidense. É neste contexto marcado, a um só tempo, pela ascensão econômica do país (que repercutiu em inesgotável dívida externa) e pela crise sócio-política, duplo movimento que conformava o quadro dialético em desenvolvimento, que o romance *Sombras de Reis Barbudos* assume um lugar mediador entre a realidade histórica e a ação escrita. Esta dinâmica o caracteriza como narrativa de um mundo problemático. Pensamos que, como leitores de tal obra, resta o exercício da crítica dialógica, assim caracterizada por Todorov, em seu prefácio à *Estética de criação verbal*, de Bakhtin: “para a crítica dialógica, a verdade existe, mas não a possuímos” (TODOROV, 2006, p. XXXI). Essa verdade escapada de *SBR* – que voou com as pessoas pelos ares – denuncia a culpa do monologismo enquanto modo autoritário de se pensar e atuar no mundo. Portanto, uma mirada dialógica para este romance só pode indicar que seu fim inacabado (para onde foi Horácio, o pai? Lu reviu tia Dulce? Por que as pessoas voam?) sugere o inacabamento necessário da história brasileira e humana, que precisa deixar frestas a serem preenchidas pela liberdade individual, coletiva e inalienável.

Tânia Pellegrini, em seu ensaio “Milton Hatoum e o Regionalismo revisitado” (2004), afirma que em duas das obras desse autor, *Relato de um certo Oriente* (1989) e *Dois irmãos* (2000), registra-se:

(...) o tempo da história brasileira, disfarçado como tema secundário: o do processo de modernização do país, como ecos específicos na região norte, que, talvez mais do que em outros lugares, revela com crueza as marcas da convivência de progresso e atraso, de avanço e estagnação, de permanência e mudança (PELLEGRINI, 2000, p. 123).

Podemos afirmar que esse processo também ocorre na obra de José J. Veiga, visto que acontecimentos históricos do Brasil se tornaram objeto de observação e crítica da narrativa veiguiana, pois é da relação crua e cruel da modernização do país com as comunidades interioranas que nascem os conflitos que norteiam a história contada em *SRB*. Aspecto que se revela sobretudo na parte inicial que tem em tio Baltazar uma espécie de arauto da transformação:

Então começou aquela romaria de gente de fora, uns homens muito prosas no vestir e no falar. Eles se hospedavam no Hotel Síria e Líbano por conta de tio Baltazar, tratavam a gente como se fôssemos índios ou matutos (meu pai vivia encrespando com eles por causa disso) e reclamavam dos quartos, da comida, da poeira, como se fossem reis acostumados com o bom e o melhor. E quando estavam com tio Baltazar punham em dúvida os papéis que ele mostrava. Faziam perguntas que ele não sabia responder e iam embora sem resolver nada (VEIGA, 1998, p. 16).

Sempre em um movimento dialógico entre o regional/local e o urbano/universal, Veiga vai costurando as ideologias que perpassam esses dois mundos, revelando a dinâmica conflituosa de convivência que se estabelece entre eles, ao mesmo tempo em que recupera criticamente um determinado lugar e período da história nacional.

Para Agostinho Potenciano de Souza (1990):

A concepção de linguagem de J. Veiga é iniciada no mundo circundante, mas não se prende a ele e levanta voos capazes de construir universos paralelos, transtornando os limites habituais do leitor. Um pouco de magia desses procedimentos é feito do tom narrativo. Uma entonação que sobrepõe autor e leitor na busca de si mesmo no outro. Isso em vários sentidos: psicológico, existencial, estético, filosófico e social (SOUZA, 1990, p. 21).

*SRB* traz em si uma poderosa representação de valores sociais, culturais e pessoais que corroboram com o sentimento, tão típico do romance realista, de “estar no mundo”, ainda que este seja marcado pelo mal-estar: “sofrida de perto a desgraça não foi tão feia, acho que por já estarmos mais ou menos preparados” (VEIGA, 1998, p. 112), pondera o narrador adolescente após ver seu pai ser levado de casa, sem destino informado, pelos homens da Companhia.

## 2. MAL-ESTAR CONTRA LEVEZA EM *SOMBRAS DE REIS BARBUDOS*

De vez em quando a Companhia acorda e organiza desfiles de funcionários com banda de música e foguetes, carros com alto-falantes rodam por aí fazendo barulho como antigamente em época de eleição, e isso em vez de animar, como parece ser o objetivo, entristece mais porque traz saudade. Os próprios funcionários sopram os instrumentos e malham as zabumbas com aquela moleza de quem trabalha a contragosto, pensando em outra coisa. Passado o desfile, o silêncio volta com mais peso (VEIGA, 1998, p. 140).

A constatação, pela voz narrativa, de que havia sofrimento e mesmo uma experiência de desgraça leva-nos a pensar com Freud, especialmente em seu celebrado ensaio “O mal-estar na cultura” (2020). Neste trabalho, o psicanalista chama atenção para o fato de que o desenvolvimento cultural efetua mudanças nas disposições instintuais das pessoas, almejando regular o comportamento do indivíduo para que este possa, tendo dominado (ainda que parcial ou momentaneamente) seu instinto, comungar com os demais da mesma espécie dos benefícios da vida em uma sociedade civilizada. Contudo, a privação da satisfação das pulsões não se dá impunemente, há de haver uma compensação, pois, não havendo, poderá gerar sérios distúrbios psíquicos ao indivíduo, como ao seu meio social. Abrindo mão do princípio do prazer, que reside e que é instintivo em todos nós, em favor do princípio da realidade, o sujeito se submete às regras da vida em sociedade, se colocando em uma posição de constante vigilância reguladora tanto interna como externa. Freud (2020), aponta três fontes de sofrimento para o ser humano: o poder devastador das forças da natureza, a deterioração e decadência do próprio corpo e o sofrimento que vem das relações entre si. Neste último, residiria o sofrimento mais penoso que qualquer outro. Nos termos do pensador:

(...) o que há de realidade negada de bom grado é que o ser humano não tem uma natureza pacata, ávida de amor, e que no máximo até consegue defender-se quando atacado, mas que, ao contrário, a ele é dado o direito de também incluir entre as suas habilidades pulsionais uma poderosa parcela de inclinação para a agressão. Em consequência disso, o próximo não é, para ele, apenas um possível colaborador e um objeto sexual, mas é também uma tentação, de com ele satisfazer a sua tendência à agressão, de explorar a sua força de trabalho sem uma compensação, de usá-lo sexualmente sem o seu consentimento, de se apropriar de seus bens, de humilhá-lo, de lhe causar dores, de martirizá-lo e de matá-lo. Homo homini lúpus [o homem é o lobo do homem] (FREUD, 2020, n.p)<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Freud, Sigmund. *Cultura, sociedade, religião: O mal-estar na cultura e outros escritos*. São Paulo: Autêntica Editora, 2020. Disponível em: <https://ebooks.grupoautentica.com.br/reader/cultura-sociedade-religiao-o-mal-estar-na-cultura-e->

É nas relações interpessoais que se instaura o maior esforço psíquico da humanidade:

A cultura precisa tudo mobilizar para colocar barreiras às pulsões de agressão dos seres humanos, para suprimir as suas manifestações através de formações reativas. Daí, portanto, o recurso a métodos que devem estimular os seres humanos a identificações e a ligações amorosas inibidas quanto à meta, daí a restrição à vida sexual, e daí também o mandamento ideal de amar o próximo como se ama a si mesmo, que realmente se justifica pelo fato de nada ser tão contrário à natureza humana originária (FREUD, 2020, n.p).

Dito muito sinteticamente, pode-se entender que o homem abriu mão da felicidade, princípio do prazer, pela segurança de viver em sociedade. Todavia, ao passo que esta se moderniza, o conflito e a angústia geradores de sofrimento se repetem por fazerem parte do convívio organizado e serem naturais à condição humana. Dentro desse contexto, a arte, especialmente a literatura, surge como um meio de realização imaginária do desejo, em que não há espaço para a vergonha ou a auto culpa, pois ela teria um acesso privilegiado à realidade psíquica, e proporcionaria ao sujeito social a possibilidade de vivenciar as pulsões refreadas e reprimidas em meio aos imperativos impostos pela dinâmica da vida cultural.

No romance, o mal-estar, condição existencial de todo ser humano, também é experimentado pelo jovem narrador (que vivia a transição entre a infância e a adolescência, não sabendo explicar com clareza as suas sensações), ao perceber que o desejo que havia sido despertado pela esposa de seu tio Baltazar, tia Dulce, não teria lugar seguro na sociedade – pois que era condenado pelas regras sociais e culturais que impediam a satisfação de seus impulsos – assim ele reage:

Não tendo nenhuma vontade de dar nenhuma volta, fui curtir o desapontamento no quintal, escondido entre moitas e bananeiras. E o desapontamento não era o que mais me pesava. Havia também remorso, vergonha, acusação de burrice contra mim mesmo. Por que tive de fazer o comentário idiota? E tendo feito, que ideia foi aquela de me levantar com estouvamento, mostrando que estava enciumado? Ciúme por quê? O que era que eu queria? Tomar o lugar de tio Baltazar em tudo? Tinha cabimento isso? Ela, minha tia, podendo ser minha mãe na idade? Mas se fosse tão absurdo, por que ela também fazia aquelas coisas comigo? Estava tudo muito confuso e perigoso, a solução era eu ir embora depressa, antes que tio Baltazar morresse para aumentar o meu remorso. (VEIGA, 1998, p. 96)

---

[outrosescritos?location=eyJjaGFwdGVySHJIZil6IiNIY3Rpb24wMDEyLnhodG1sliwi%20Y2ZpljoiLzRbTUIPTE9fTWFsX2VzdGFyX25hX2N1bHR1cmFfMDgwNF0vMltfaWRDb250YWluZlwiOTBdLzE0OC8xOC8xOjI0MCJ9](https://www.abnt.org.br/abnt/abnt-n-p). A versão digital da obra mencionada não apresenta paginação, portanto usamos, conforme norma da ABNT, as iniciais “n.p” (não paginado).

Observe-se no fragmento acima que o narrador trava uma luta interna entre o seu desejo por tia Dulce e a anulação deste em prol da adaptação às regras sociais e culturais que dominam e sufocam o Princípio do Prazer, mas que o capacitam a viver em sociedade. Em meio ao caos que toma conta de Taitara, Lucas vive a transição entre a infância e a fase adulta, quando é atravessado pelo desejo de uma mulher proibida. Parece, assim, que, mesmo distante de Taitara (a tia e o tio residiam já em outra pequenina cidade) o desejo e a liberdade estavam igualmente proibidos.

Outra leitura possível sobre *SRB* chama a atenção para o excesso de regras impostas arbitrariamente e que admoestam a população sobre um novo padrão cultural que deve ser seguido por todos, gerando desconforto nos cidadãos de Taitara que sentem-se aprisionados por esse novo modelo, pois a Companhia elevou as regras e os castigos a um grau quase insuportável: nas punições aplicadas; na presença de muros que dificultam a passagem dos moradores e das informações, dividindo a pequena cidade e limitando o horizonte, separando amigos e vizinhos, como adverte o narrador: “Com tanto muro por toda parte, cansando e desanimando, era difícil saber o que acontecia na cidade, o que o povo estava pensando e dizendo” (VEIGA, 1998, p. 37); ou na figura dos fiscais, sempre espiando a vida de todos, prontos para delatar àqueles que tentassem burlar de alguma forma as regras baixadas pelo poder tirano que se instalou em Taitara sob a égide de Companhia de Melhoramentos, como observa-se nos trechos abaixo:

Com tanto muro para encarar quando estávamos parados e rodear quando tínhamos que andar, a vida estava ficando cada dia mais difícil para todos (...). Além de não ser dispensado, meu pai ainda foi promovido a fiscal não sei de que (...). Agora ele andava para cima e para baixo vestido com uma farda azul que mamãe penava para manter impecável, se descobrisse nela uma ruga ou mancha meu pai não a vestia enquanto o defeito não fosse corrigido (...). A lembrança que tenho de mamãe naquele tempo é a de um fantasma despenteado em pé ao lado da mesa de passar, esfregando, esticando, engomando e suspirando (VEIGA, 1998, p. 31).

Note que não são apenas os muros que dificultavam a vida das pessoas, mas também o autoritarismo daqueles que representam a Companhia, no caso, o pai de Lucas, que, investido da função de fiscal, passou a oprimir vizinhos, amigos e a própria esposa. Porém, ao se demitir da empresa, tornou-se vítima das mesmas investigações e punições que direcionava aos outros cidadãos, sendo perseguido, interrogado e levado de dentro de seu lar para algum lugar desconhecido. Flagrado

em um ato “ilegal”, comprar madeira na cidade vizinha, é “denunciado como contrabandista” (VEIGA, 1998):

Quase todo dia meu pai era chamado para explicar uma coisa e outra no processo, se apresentava de manhã e voltava de tardinha, e com isso ficava sem tempo para cuidar de mais nada.

Fazia dó vê-lo quando chegava dos depoimentos. De cabeça baixa, ombros caídos, ora se assustando com qualquer barulho, ora olhando para longe, esquecido do mundo, não parecia o mesmo homem que dias antes falava com tanto entusiasmo em sua futura vida de comerciante. Eu estava perdendo meu pai justamente quando começava a ganhá-lo (VEIGA, 1998, p. 111).

O pai de Lu, antes um fiscal exemplar e “linha dura”, ao tentar retornar à sua antiga vida civil e resgatar uma vida minimamente feliz no seio familiar com o filho e a esposa, assim como retomar suas relações de amizade com a comunidade, acaba tornando-se mais uma vítima da perseguição da Companhia, que enxerga sua mudança de atitude como um ato de “insubordinação”, submetendo-o a longas horas de interrogatório e, posteriormente, prisão e desaparecimento. O processo de investigação e ameaças punitivas o leva a extenuação psíquica, colocando-o em estado de desespero:

Um dia ele voltou dos depoimentos mais arrasado do que nunca. Entrou em casa como sonâmbulo, sentou-se no sofá e ficou olhando para o chão, curvado para frente. De repente, cobriu os olhos com as mãos e começou a chorar. (VEIGA, 1998, p. 111)

A indecibilidade de Horácio quanto ao seu papel na instalação e na manutenção da Companhia e suas ações nos acontecimentos narrativos – ora a favor, ora contra os ditames da Companhia; ora apoiador de Baltazar, ora não – acaba por colocá-lo em uma zona de perigo, pois como aliado de seu cunhado Baltazar é bem-visto pela população, mas como apoiador e fiscal da Companhia é temido e malvisto pelo povo de Taitara. Ao abdicar de seu posto de chefe dos fiscais, torna-se uma incógnita: afinal, ele está contra ou a favor da Companhia? E de Baltazar? E da população? O que o levou a tomar essa atitude? Uma coisa é certa, a sua decisão não ficou impune: ele passou a ser fiscalizado pela Companhia que, posteriormente, prendeu-o; mas não sem antes sofrer com o desdém e a vingança velada de seus antigos vizinhos e amigos:

Depois ele passou a falar do caieiro com raiva, era um sem-vergonha, um tratante, um mentiroso, quando meu pai era fiscal ele só faltava se deitar no chão para meu pai passar por cima; agora aquela molecagem, aquele nhenhênhem, vai hoje, vai amanhã, desculpe o mau jeito, estou cheio de encomendas; parecia que retardava de propósito para se vingar das baixezas de antes. (VEIGA, 1998, p. 106)

A desconfiança e o autoritarismo tornam as perseguições inevitáveis, até um simples divertimento torna-se alvo de investigação: “É que dentro de alguns dias não vai ter ninguém andando por aí de lunetinha e binoculinho na mão. Já estamos de olho neles” (VEIGA, 1998, p. 40). A vigilância exercida pela Companhia, coercitivamente, sufoca o cidadão de Taitara: “(...) eles agora estavam com a mania de fazer inquérito para tudo” (VEIGA, 1998, p. 43), nada deve escapar ao seu controle. Todos esses cerceamentos marcam o clima de opressão em Taitara e na leitura do romance, caracterizando-o como um romance em mal-estar.

Nesse contexto ditatorial, não há espaço para a liberdade (seja a de expressão, a de ir e vir, etc.), qualquer ação que seja entendida como de livre escolha deve ser duramente reprimida, cerceada. O combate aos que não se encaixam no que é esperado de um “cidadão de bem” vem travestido de cuidado social, mas é expressão do mal-estar: feito de dor, angústia e desespero, destruindo sonhos e alimentando o desejo de fuga ou o sentimento de incapacidade perante o sistema. “Não tenho mais forças. Eu fiz o que pude por você e por Lu, mas eles puderam mais” (VEIGA, 1998, p. 112), diz o pai de Lucas ao se ver sem saída, oprimido e subjugado pelos ditames da empresa que um dia havia sido festejada pelo povo com sua chegada na cidade.

Observa-se que a Companhia de Melhoramentos, metaforicamente, atuou junto àquela comunidade de modo muito similar à do aparelho militar durante ditadura no Brasil, utilizando-se de todos os aparatos repressivos necessários para subjugar o povo de Taitara, tais como: a presença de fiscais que agem perseguindo e policiando a população civil, bem como censurando e coibindo as manifestações socioculturais; as prisões arbitrárias e os desaparecimentos de cidadãos sem explicações, que nos fazem lembrar os inúmeros casos vivenciados pela sociedade civil brasileira no período em que a ditadura militar se fez presente no país.

Neste trabalho, cumpre frisar, escolhemos a denominação ditadura militar em detrimento do termo ditadura “civil-militar”, por acolher o pensamento do professor de história da UFRJ, Demian Bezerra de Melo (2012), em seu texto: “Ditadura civil-militar? Controvérsias historiográficas sobre o processo político brasileiro no pós-1964

e os desafios do tempo presente”. Neste ensaio, o historiador defende a utilização do termo “ditadura militar”, em detrimento de “ditadura civil-militar”, por acreditar que a grande massa da população brasileira das décadas de 1960, 70 e 80, se viu coagida em vários momentos, dentro do contexto que vivenciava, a se calar sobre o sistema vigente diante da possibilidade de sofrer perseguições, prisões, torturas, chegando ao desaparecimento ou morte. O povo, em momentos de maior violência, sentiu-se obrigado, até mesmo, a elogiar publicamente o regime ditatorial que fora instaurado no país pelas forças militares, de alguns segmentos de grande porte empresarial que visavam ganhos e lucros exorbitantes com a implantação do capitalismo global e de políticos apoiadores do golpe de 1964.

Melo (2012) adverte que muitos que defendem o uso de “ditadura civil-militar” esquecem a frente ampla que se colocou contra o Golpe: artistas, população civil, políticos, pessoas comuns em geral. Para aqueles que defendem que o golpe se deu com a participação e o apoio da sociedade e, por esse motivo, o termo mais adequado para falar sobre aquele período seria “ditadura civil-militar”, o autor esclarece que, naquele momento de grande repressão e cerceamento de direitos, ficou inviável para as esquerdas brasileiras promoverem atos públicos contra o golpe ou realizarem comícios em prol das reformas de base; acrescenta que o termo “ditadura civil-militar” não leva em conta “que a parte não desprezível da oposição ao regime pregou o voto nulo como forma de denunciar a farsa da oposição entre o “sim” (ARENA) e o “sim senhor” (MDB)”; finalmente, o pesquisador indica que qualquer opositor do regime que se manifestasse poderia ser assassinado ou ver fenecer seus entes amados, o que faz das pesquisas de opinião da época, sobre o regime, bastante falaciosas e rasteiras em relação à real posição da grande massa populacional brasileira.

José J. Veiga captou com argúcia esse clima de medo e repressão em *SRB*, levando-o ao extremo ao citar uma das proibições mais absurdas que a Companhia havia baixado, a de “rir em público” (VEIGA, 1998, p. 50), fato que, em dias tão “sombrios”, só ocorria quando um dos fiscais da Companhia era flagrado tentando capturar um urubu na rua.

Porém:

Um meio que encontramos para segurar o riso foi levar sempre uma pelota de pano ou algodão no bolso, quando víamos um fiscal perseguindo um urubu metíamos depressa a rolha na boca. Às vezes não dava tempo, e o remédio então era tapar os olhos ou virar as costas” (VEIGA, 1998, p. 51).

Observe-se que a imposição do medo como método para reprimir ações tidas como subversivas eram intensificadas pela experiência da violência e do autoritarismo, pois quem fosse pego (re)agindo às situações que envolviam os fiscais “podia perder para sempre a vontade de rir” (VEIGA, 1990, p. 51), a Companhia não perdoava quem a desafiasse. Nesse contexto, os costumes, hábitos e atividades, antes tidas como normais e corriqueiras (o trabalho, as brincadeiras, as relações comunitárias), passam a ser vistas com desconfiança ou insubordinação e desrespeito às ordens ditadas pela Companhia que, de maneira tirânica, tentava readequar o modo de vida dos moradores de Taitara.

Embora haja em *SRB* características da literatura regionalista, o romance desvencilha-se do localismo, do bairrismo e do elemento puramente pitoresco para assumir um novo patamar dentro da literatura regionalista, onde o tempo e o lugar se universalizam, pois os conflitos apresentados em *SRB*, para além da crítica social e da história, incorporam a angústia existencial, o mal-estar na cultura, abrindo espaço para uma reflexão sobre a absurda condição humana no seu contexto real.

O Regionalismo, a partir do surgimento das vanguardas artísticas brasileiras nos primeiros anos do século XX, sofreu inúmeras críticas, pois, em um dado momento, a partir do modernismo no século XX, passou a ser visto como um movimento ligado ao conservadorismo e ao atraso estético. Transformando-se em objeto de estudo da crítica especializada que, nos últimos tempos, tem promovido um debate acerca da qualidade literária dos textos relacionados ao movimento. Sobre a crítica consolidada, André Tessaro Pelinser e Márcio Miranda Alves, no ensaio “A permanência do Regionalismo na literatura brasileira contemporânea” (2019), observa que essa visão do Regionalismo “(...) paulatinamente associou a ideia de região à pecha de tacanho, pequeno e culturalmente inferior, contaminando tudo o que a ela se vincula” (PELINSER; ALVES, 2019, p. 2).

O escritor e ensaísta Luís Augusto Fischer corrobora com o pensamento crítico de Pelinser e Alves (2019) acerca desse posicionamento da crítica tradicional ao comentar em seu texto “Sobre a vigência do Regionalismo no Brasil” (2008), que:

Se por um momento ampliarmos o foco, de modo a abranger, num vistazo o conjunto da história da literatura (...) de língua portuguesa aqui na América, quer dizer, aquilo que chamamos de literatura brasileira, veremos algumas constantes reveladoras. A primeira delas é que desde o Segundo Império, o que nos termos da história da literatura equivale ao Romantismo, até agora,

sem exceção, a cada novo bloco histórico e a cada correspondente alteração importante da moda em matéria de composição literária aparecem romances, poemas, dramas e contos tanto versando sobre a cidade grande e/ou sobre o Centro (o Rio, depois São Paulo), quanto versando sobre a província, a cidade pequena e/ou o mundo rural; no entanto, nos manuais de história da literatura aparecerão quase que apenas os que operam no primeiro termo, a cidade grande, o Centro, ficando o restante relegado a condição de – aqui está o termo, de novo, agora em sua versão completa – regionalismo, quer dizer, de coisa vista liminarmente como menor, de alcance acanhado, sem totalidade que, na visão do Centro, está apenas na grande cidade ou no Centro mesmo, tudo isso pensando a partir da noção de que a totalidade é que confere estatuto superior à obra de arte (FISCHER, 2008, p. 110).

Essa visão reducionista do regionalismo, esconde o fato de que grandes escritores da literatura universal (a exemplo de Walter Scott, Stendhal, Toistói, Eça de Queiroz, e posteriormente James Joyce, Guimarães Rosa, Juan Rulfo...) usaram o que convencionalmente se chamou de “cor local” – região, modos de falar, elementos culturais, etc. – como recurso para a construção da própria estrutura narrativa em suas obras, abordando concomitantemente os mais diversos assuntos – como exemplo os de cunhos psicológicos, existenciais, sociais, históricos, entre outros. Independentemente de localização, língua, raça, classe social ou gênero, são temas que discutem questões universais: pela voz ou pelo silenciamento de seus narradores e personagens; pela ascensão ou pela ruína de espaços e/ou valores; pela ação ou pelo o acomodamento e apatia que se instala, estrategicamente, dentro do ambiente da narrativa.

Ao olhar limitado gerador de discriminação em relação ao Regionalismo, Fischer (2019) explica que esse modo de representação, seja por qual lado se tome, “merece ser submetido a uma leitura mais histórica, a uma leitura rigorosamente materialista, para além dessas idealidades que tantas vezes têm impedido sua mera visibilidade” (FISCHER, 2019, p. 115). De modo lento, mas gradual, parece-nos que a crítica literária do século XXI vem assumindo uma nova atitude diante dos textos com temáticas regionais, temos assistido a uma “virada de chave” da visão limitadora da chamada literatura regionalista, segundo Pozenato (2003, p. 1, apud PELINSER; ALVES, 2019, p. 2), “hoje, a percepção das relações regionais é vista como um modo adequado de entender como funciona, ou pode funcionar, o processo de mundialização de todas as relações humanas”.

Sob essa ótica, em referência à obra de José J. Veiga, Agostinho Potenciano (1990) observa ainda que:

Sua obra não se restringiu a reproduzir uma realidade imediata, mas dela tirou o material que, elaborado em arte, tornou-se bem mais que um retrato do interior goiano.

Sua linguagem e seus temas são contemporâneos, tratados num universo que pode estar em qualquer tempo e em qualquer lugar [...] (SOUZA, 1990, p. 28).

Em *SRB*, o cronotopo (no sentido preconizado por Mikhail Bakhtin, 2006) se torna um lugar de trânsito, revestido da subjetividade dos personagens, oferecendo ao leitor uma visão mais ampla dos acontecimentos, num contínuo diálogo entre o rural e o urbano, o presente e o passado, o antigo e o moderno, o local e o universal, o infantil e o adulto. Não obstante, para além do explícito diálogo com os elementos regionais, existem também, na obra veiguiana, características da chamada literatura realista. Por meio de uma linguagem familiar, que tece o romance e o mundo circundante dela, Veiga “chama seu interlocutor para um lugar social criticamente posicionado. O conceito de realidade sofre o efeito estético dos limites oscilantes e o conceito de seriedade dos sistemas de poder social é abalado por uma visão carnavalizada do mundo administrado” (SOUZA, 1990, p. 21)

Para Douglas Rodrigues de Souza (2019), intérprete do teórico Gyorgy Lukács entre nós, o crítico húngaro, busca nas relações sociais, históricas e de classes, entendimento para as produções artísticas, vinculando a arte a uma práxis social contra a degradação ideológica:

Trata-se de uma dupla luta: por um lado, de uma luta para superar os preconceitos no exame e na avaliação da própria realidade, e, por outro, de uma luta para superá-los na própria alma, no ponto de vista que o escritor assume diante de suas próprias experiências interiores, dos processos psíquicos que se desenvolvem nele (LUKÁCS, 2010, p. 78 apud SOUZA, 2019, p. 3).

Especificamente, na literatura – dentro da problemática entre narrar e descrever – Souza (2019) adverte que para Lukács:

Um escritor que seja capaz de unir em sua obra as unidades da essência e da aparência, a realidade autônoma, um enraizamento na vida cotidiana, de elevar os sujeitos à autoconsciência, capaz de refletir as contradições de seu tempo, revelando a verdadeira poesia da essência das relações humanas, que, inclusive, ultrapassa seus próprios projetos ideológicos e idiossincráticos no seu processo criativo, configura-se como um artista realista, produtor de uma arte autêntica e realista, grandiosa aos sentidos humanos e à vida (SOUZA, 2019, p. 6).

Em adição, agora sobre as narrativas do escritor goiano, Potenciano Souza (1990) indica que:

A obra de José J. Veiga – em que pese a valorização da crítica formal, classificadora, técnica – não deixou de ser, nessas décadas, o registro artístico-literário de um olhar crítico sobre o nosso tempo. Some-se às qualidades retóricas de J. Veiga a sua sensibilidade política e social. Para essa direção, predominantemente, voltou-se o seu “ângulo de visão”, querendo enxergar fundo o mistério da submissão das massas à opressão dos poderosos (SOUZA, 1990, p. 49).

Antonio Candido, em “Literatura e subdesenvolvimento” (1989), observa que “desprovido da euforia”, típica do imperialismo, face as “grandiosas condições naturais (na América tudo é grande, só o homem é pequeno)”, o novo ponto de vista passa a ser:

(...) agônico e leva à decisão de lutar, pois o traumatismo causado na consciência pela verificação do quanto o atraso é catastrófico suscita reformulações políticas. (...) tornando a ideia de subdesenvolvimento uma força propulsora, que dá novo cunho ao tradicional empenho político dos nossos intelectuais (CANDIDO, 1989, p. 141).

José J. Veiga incorpora em sua obra essa consciência histórica-social da realidade do país, revelando as relações de poder, as arbitrariedades e contradições da modernização das regiões periféricas do Brasil. É o mundo conhecido, com suas regras de convivência e relações sociais, sendo desestabilizado pela invasão de uma nova lógica, que impõe métodos que subjagam e oprimem seus personagens dentro de um novo sistema de hierarquia.

Para Candido (1989, p. 210), os contos de Veiga são “marcados por uma espécie de tranquilidade catastrófica”, ou seja, a literatura volta-se para si mesma como representação da própria vida cotidiana, envolta na desesperança, no medo, na violência e no autoritarismo vindos do contexto histórico e social ao qual está inserida, o que, para nós, caracteriza-a como uma narrativa crítica de seu tempo, banhada de memórias sobre as quais o narrador-protagonista vai, com o seu contar e suas indagações, lançando luz sobre acontecimentos que também marcaram a história brasileira. Tal procedimento (estético, mas também histórico) vai permitindo ao leitor descortinar e refletir sobre um determinado período, época de ditadura militar no Brasil, marcadamente, feito de retrocessos e violentas imposições e de um conturbado processo de instauração das ideologias, predominantemente, capitalista e tecnicista.

As memórias, inseridas na construção ficcional, resgatam concepções históricas de lutas ideológicas e de classes, provocando revisitações narrativas em SRB sobre cultura, sobre o local/universal, sobre política e relações pessoais. No romance, a memória é transmitida e presentificada pela escrita veiguiana e nas reminiscências de Lucas, o menino narrador do romance, que caminha pela tênue linha divisória entre o real e o imaginário:

Será que eu estou enganado? Será que o Grande Uzk não fez mágicas aqui? É verdade que muitas mágicas que eu dizia aqui em casa que ele tinha feito eram mágicas que eu inventava porque desejava fazer eu mesmo se tivesse poder; e agora já não estou conseguindo separar umas das outras. Se continuarem me contestando e me confundindo, eu também vou terminar convencido de que não vimos mágico nenhum. (VEIGA, 1998, p. 69)

Para Régine Robin, em *Memória Saturada* (2016), os “discursos sobre a memória produzem uma imensa cacofonia, cheia de barulho, de furor, de clamores, de polêmicas e de controvérsias, de argumentações simétricas ou congruentes a propósito das quais ninguém fica indiferente” (p. 20). A memória é necessária, é a partir dela que nos debruçamos sobre o passado; que revisitamos lugares e acontecimentos; que refletimos sobre pontos de vista e reformulamos decisões, redirecionando nossos olhares. É pelo discurso da memória que o narrador conta a história de Taitara, de sua família e a própria história, estabelecendo relações de causalidade entre o real e o fictício.

Feitas essas considerações sobre a fortuna crítica de Veiga, bem como sobre o regionalismo e a narrativa realista que enuncia o mal-estar na cultura capitalista, passamos à investigação pormenorizada do romance *Sombras de Reis Barbudos*, matéria principal de nosso estudo. Avançando para tal propósito, “é curioso como certas coisas vão acontecendo em volta da gente sem a gente perceber, e quando vê já estão aí firmes e antigas. Depois mudam, do mesmo jeito manso (VEIGA, 1998, p. 10).

*Sombras de Reis Barbudos* é uma história, marcadamente, tecida de medo e tensão narrada sob o ponto de vista de Lu, uma criança, narrador-protagonista, que busca, via recordações advindas de um passado (não sabemos quão) distante, relatar os vários acontecimentos absurdos e enigmáticos que ocorreram em Taitara. Trata-se de uma cidade pacata que, embora não tenha sua localização geográfica explicitada no decorrer da narrativa, é facilmente reconhecida como uma das inúmeras e modestas localidades do interior do Brasil, guardiã de costumes rurais,

orais e tradicionais que foram, abruptamente, invadidos pela modernidade e a tecnologia das grandes cidades.

Toda a história começa com a chegada de Baltazar, tio do personagem-narrador, que resolve instalar em Taitara a *Companhia de Melhoramentos*. Porém, um dia, de forma inexplicável e não investigada no seio do romance, ele sofre um golpe e é destituído de seu cargo de comando. Com o tempo, a Companhia começou a exercer seu poder de forma tirânica, limitando espaços de convivência, cerceando o direito de ir e vir impondo normas abusivas, ameaçando e punindo cidadãos. Assim como no golpe militar de 1964, progressivamente, as regras vão se tornando mais castradoras, sufocantes e brutais:

O decênio de 1960 foi primeiro turbulento e depois terrível. A princípio, a radicalização generosa, mas desorganizada do populismo, no governo João Goulart. Em seguida, graças ao pavor da burguesia e à atuação do imperialismo, o golpe militar de 1964, que se transformou em 1968 de brutalmente opressivo em ferozmente repressivo (CANDIDO, 1989, p. 207).

De modo alegórico, Veiga denuncia essa fase da história com seus personagens, seu enredo e sua linguagem. Contudo, faz-se necessário ler o encoberto pelas palavras, é preciso identificar nas malhas do texto aquele sentimento que só o silêncio sabe falar, o da perplexidade, o do medo, das indagações para onde os sentidos em alerta convergem. Em entrevista a Edla van Steen (2008), José J. Veiga deixa claro que o simbólico é fruto de uma escolha consciente e o meio escolhido para discutir questões políticas, ainda acrescenta que o papel do escritor é dar a esses temas uma “dimensão mais profunda do que a simples condenação ou denúncia” (VEIGA, 2008, p. 81).

A história contada em *SRB* sugere ecos de um passado distante que reverbera até o presente da narrativa, atingindo, mesmo após anos, o viver do personagem e de sua comunidade. Ao tomar a frente da escrita – atendendo ao pedido de sua mãe – Lucas, o menino, transmite credibilidade aos fatos narrados, seu testemunho é subjetivo, sua história é pessoal, mas é também coletiva, posto que todos tiveram seus direitos, em algum grau, negados e/ou violentados naquela pequena cidade, neste grande país. Assim, a memória torna-se espaço de análise sobre os processos de violência sofridos pelos habitantes de Taitara e sobre o caminho que seus impositores trilharam até atingirem o auge dos desmandos, sem, contudo, atingirem totalmente seus objetivos, pois o povo, sabiamente, aprendeu a voar:

Lá no alto os três homens-pássaros continuavam suas evoluções, mas se deslocando lentamente no rumo contrário de rio, de onde pareciam que tinham vindo. Desinteressei-me dos fiscais e fiquei olhando, eu queria observar bem os movimentos para ver se descobria o truque; se eles podiam voar, quem sabe se eu também não podia? (VEIGA, 1998, p. 134).

Seguindo o pensamento de Halbwachs (1990 apud NAPOLITANO, 2020, p. 23.), que nos diz que “a memória é uma construção social que vai além dos polos ‘indivíduo *versus* coletivo’, posto que ambos interagem, via família, crenças e classes sociais”, observamos, pois, que o tecido ficcional veigiano segue uma composição de fatos, lembranças e memórias que envolvem esses três elementos em uma reflexão sobre os acontecimentos e as experiências que marcaram a nossa história após a instalação do regime militar em nosso país. Como o fio de Ariadne, as lembranças de Lucas vão conduzindo o leitor pelo labirinto da memória dos anos da ditadura, revelando, de modo figurado, o passo a passo dos acontecimentos que compuseram e marcaram esse período, utilizando-se mesmo de palavras como “golpe”, “fiscais”, “inquérito”, “depoimentos”, “proibições”, “castigo”, “cadeia” e fazendo referência a ações de tortura e/ou perseguição política: “Logo nos primeiros dias do golpe muita gente ligada a tio Baltazar foi demitida em duas ou três penas, e não havia motivo para meu pai ser poupado” (VEIGA, 1998, p. 29).

De acordo com Campedelli (1982), a escolha da primeira pessoa na narração, técnica ricamente empregada por José J. Veiga, faz com que haja uma aparente aproximação entre quem conta a história e quem a lê, fato que garante às suas narrativas um tom de despojamento e espontaneidade, por parte do narrador, que relembra as narrativas orais (os causos), transmitindo um alto grau de dialogismo em relação ao contador, os leitores e o fato narrado. O aspecto ainda propicia ao texto o tom de contemporaneidade da ação, pois, não havendo intermediários, tem-se a impressão de que o personagem-narrador fala diretamente ao leitor. A crítica complementa:

Na maioria das histórias de J. J. Veiga o foco narrativo é a primeira pessoa, isto é, o personagem principal conta a sua história ou então relata, de seu ponto de vista, o acontecido a outrem. Aspecto muito significativo: há um grande envolvimento do “eu”, que pode ser visto como quem **vive** ou **viveu** o fato (CAMPEDELLI, 1982, p. 102).

Para o crítico e filósofo alemão Theodor Adorno, em seu ensaio *Posição do narrador no romance contemporâneo* (2003, p. 60), pode-se entender que “O narrador ergue uma cortina. O leitor deve participar de coisas acontecidas, como se estivesse de corpo presente em carne e osso”. Ou seja, o papel do narrador não é mais meramente narrar uma história, mas permitir que o leitor faça a sua própria leitura dos acontecimentos, participe daquela história como se ali estivesse presente e – impregnado de palavras, pensamentos, silêncios e sentimentos – consiga apreender e elaborar os fatos narrados à luz daquele contexto e de seu próprio, de leitor. À medida que é puxado para dentro da narrativa, ele perde o distanciamento e a tranquilidade contemplativa de um mero observador do que é lido, mergulhando no absurdo da própria realidade fictícia – nem tão fictícia assim, no caso de *SRB*.

Para dar prosseguimento à nossa investigação, vamos ao primeiro capítulo do romance, em que nos deparamos com o narrador anteriormente descrito:

Pensei que ia ser fácil escrever a nossa história, estando os acontecimentos ainda vivos na minha lembrança. Mas foi só eu me sentar aqui, pegar o lápis e o caderno, e ficar parado sem saber como começar. Mamãe diz que não vai ler os meus escritos porque não tem cabeça para leitura e também porque já sabe tudo melhor do que eu. Está claro que é mais um truque para me deixar à vontade. Ela é esperta, pensa em tudo. Preciso ter muito cuidado para não deixar o caderno esquecido por aí, principalmente se eu resolver falar no meu procedimento em casa do tio Baltazar (VEIGA, 1998, p. 7).

O narrador fala diretamente ao leitor, contando as próprias experiências, sentimentos e percepções. Assim, plantando as sementes do seu relato no imaginário de quem o lê/(escuta?), faz com que elas, voluntariamente, germinem e se reproduzam, permitindo que essa história, assim, permaneça na memória do sujeito ou da coletividade e seja elemento propulsor de novas consciências críticas. Recorre-se aqui ao mesmo pensamento que Tânia Pellegrini desenvolveu em seu ensaio “Milton Hatoum e o Regionalismo revisitado” (2004), sobre o autor amazonense:

É o fluxo da memória, criando uma cadeia de efeitos, elaborando a realidade por meio de um processo mental, fecundando-a com um fermento de fantasia e, assim, reconstituindo o cerne do indivíduo que narra (PELLEGRINI, 2004, p. 3).

Vamos em busca do “cerne do indivíduo que narra” em *SRB*:

Está bem, mãe. Vou fazer a sua vontade. Vou escrever a história do que aconteceu aqui desde a chegada de tio Baltazar. Sei que esse pedido

insistente é um truque para me prender em casa, a senhora acha perigoso eu ficar andando por aí mesmo hoje, quando os fiscais já não fiscalizam com tanto rigor (VEIGA, 1998, p. 7).

Vale recordar a distinção feita por Walter Benjamin (no já mencionado texto “O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, de 1987), acerca dos dois tipos ideais de narradores, a saber: camponês sedentário e marinheiro comerciante. Classificaremos, inicialmente – pois acreditamos que o narrador do romance em estudo não cabe rigorosamente em uma única classificação – o narrador protagonista da obra na categoria de “camponês sedentário”, pois este relata histórias passadas na sua própria terra, através de recordações que buscam, no tempo presente, remontar a sua história, de modo que o leitor possa, fazendo uso de sua imaginação, reviver as ações contadas com a nítida impressão de que tudo ocorreu num tempo muito próximo ao tempo vivido no momento da narração.

Seguindo com o pensamento de Benjamin, ele observa que a narrativa

(...) não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. Os narradores gostam de começar sua história com a descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica (BENJAMIM, 1987, p. 205)

Porém, mesmo narrando a própria história, esse narrador mais indaga do que afirma. Ele não aconselha, pois é um adolescente contando as histórias vividas na sua infância, com seus equívocos e desinformações, não detendo a sabedoria e o conhecimento profundo dos fatos ocorridos e de suas causas, embora tenha consciência de seus efeitos.

Observe-se no trecho a seguir a sutil ironia do narrador ao relutar contra a interferência da linguagem tipicamente urbana no contexto sociocultural de sua comunidade: “Felipe falava engraçado. Para ele o que era bom demais era ímpar, o que era ruim era abominável, o feio era hediondo, o bonito era refinado, essas palavras que a gente só encontra em livro de escritor importante [...]” (VEIGA, 1998, p. 11).

O personagem Felipe, um menino “estrangeiro” em Taitara, utiliza-se de forma excessiva de vocábulos advindos de um contexto essencialmente urbano, linguagem que evidencia nitidamente a forte oposição entre o tido como “civilizado” e o rústico

do “interior” e de como uma comunidade originalmente rural acaba sequestrada ante o fascínio pela cultura e pela língua dos “civilizados”, por vezes, sucumbindo a esta de forma ingênua e passiva, assimilando-a sem exercer sobre ela nenhuma posição/ação crítica. Nesse sentido, “em pouco tempo a meninada aqui estava falando como ele, as pessoas mais velhas achavam graça e diziam que antes aprender isso do que outras coisas” (VEIGA, 1998. p. 11).

Entretanto, a fina ironia do narrador faz surgir no texto um “quê” de resistência pessoal, um protesto, algo escondido no não-dito para onde convergem, na realidade, os nossos olhares. O narrador denuncia, desta forma, alguma passividade com a qual a cultura é recebida e incorporada no seio da comunidade rural, mudando seus hábitos orais e transformando sua cultura em uma representação mimética da realidade cultural de outros povos e/ou outras regiões.

Luiz Roncari (2015), adverte que Lucas, o narrador,

[...] ao mesmo tempo que resgata da memória os acontecimentos recentes vividos, fala também de seu processo formativo, pois no início da história ele só tinha onze anos. Assim, veremos que ele se desenvolvia também à medida que vivenciava esses fatos, mas nem sempre em harmonia e no mesmo sentido que tomavam. A formação de Lucas [...], se dava no sentido inverso do desenrolar da história: ele se formava, mas o seu mundo caminhava de um “tempo de alegria e festa” para outro de ruína e desolação (RONCARI, 2015, p. 10).

A voz narrativa, que ecoa de dentro da comunidade local do romance, deixa transparecer sua insatisfação e sua crítica às imposições abusivas da ditadora Companhia de Melhoramentos de Taitara:

Nem cartas recebíamos porque os carteiros agora trabalhavam na fiscalização, e ninguém era bobo de ir buscar correspondência no correio: esperta como era, a Companhia na certa estava vigiando a agência; as cartas que ficassem lá mofando, coisas muito mais importantes tínhamos perdido e estávamos perdendo todo dia (VEIGA, 1998, p. 119).

O narrador veiguiano se movimenta, sutilmente, no espaço do anonimato, por entre as sombras de “Reis Barbudos” – reis personagens de um sonho (sonhado por Lu) de festa e fartura associado ao Tio Baltazar e retomados pelo professor na última página do romance. A festa dos reis barbudos, data do retorno daqueles que voaram – segundo ensinamentos do professor que explica a “alucinação coletiva” –, insurge-se como uma festa do sonho, como que o momento de realização da coisa sonhada.

Quando esse dia chegar, adverte a figura do professor, os homens-pássaro poderão retornar ao solo.

Retomando o discurso do narrador em formação, cumpre dizer que ele tenta burlar o sistema opressivo, que se instaurou em sua comunidade, através de um ponto de vista subjetivo sobre os acontecimentos que “roubaram” a paz de sua comunidade. É nesse lugar de descrição e observação que ele reconstrói sua história ao mesmo tempo em que ergue o seu protesto contra as arbitrariedades da Companhia, da invasão do discurso urbano imperialista e do autoritarismo militar. Acompanhe-se mais um trecho do romance, agora no capítulo “Das profundezas do céu”:

Eu e uns colegas descobrimos um lugar ótimo para olhar os campos escondidos dos fiscais. Quase todas as tardes reuníamos na torre do convento velho, cercada de mato e carrapicho, lugar de muita cobra, lagartixa e calango e dizem que também de assombração, e onde nenhum fiscal se lembraria de procurar gente.

[...]

Não achando o que ver fora da torre, passei a me distrair com os desenhos e inscrições das paredes escalavradas. (...) Tudo isso devia ter sido feito há muito tempo porque nada constava contra a Companhia. Pensei em corrigir a falta, mas desisti por não ter levado carvão nem nada pontudo.

Quando esgotei as inscrições e desenhos e olhei novamente para fora, mais para descansar a vista do que esperando ver alguma coisa, levei aquele bruto susto e fiquei sem ação por algum tempo. Pois se o homem passava voando bem na minha frente, justamente diante da parte aberta da torre! Foi rápido, mas deu para ver. Ia deitadinho como nadando, só que não dava braçadas, apenas mexia discretamente com os braços, e me pareceu que tinha um cigarro aceso na boca, se não era cigarro era um canudinho outro que também soltava fumaça (VEIGA, 1998, p. 121-122).

A inserção do elemento fantástico, o voo de pessoas sem qualquer ajuda tecnológica ou explicação lógica, comunica uma fuga das situações dolorosas – de violência física e moral impostas pela Companhia de Melhoramentos de Taitara – e o desejo latente pela liberdade. O que parece, inicialmente, ser absurdo, por não pertencer à ordem natural das coisas, com o tempo torna-se, segundo o narrador, um acontecimento corriqueiro: “Hoje ninguém estranha, todo mundo está voando apesar da proibição, só não voa quem não quer ou não pode ou tem medo” (VEIGA, 1998, p. 137). É o narrador que vê pela primeira vez e nos comunica sobre as pessoas voadoras, homens-pássaros; é ele, Lucas, quem nos conta como esse fato afetou a vida da população, os mecanismos de vigilância da Companhia e a reação inicial de seus funcionários; bem como as consequências para aqueles que, por algum motivo, não voaram, mas ousaram olhar para o céu:

Para convencer o povo de que nada de bom pode vir lá de cima, a Companhia deu para nos fazer advertências práticas. Frequentemente caem coisas esquisitas sobre a cidade, um dia são pedaços de uma matéria pegajosa em forma de orelhas, caem em lugares muito frequentados, grudam onde batem e ficam exalando uma catanga horrível, de repente pegam fogo e somem, deixando no lugar uma mancha vermelha; outro dia são uns objetos difíceis de serem descritos porque caem a grande velocidade e quando tocam o chão saem pulando em ziguezague guinchando, roncando, gargalhando, e ainda têm um ferrão serrilhado que corta esgarçando; outro dia baixam enxames de mutucas mecânicas que picam a torto e a direito, injetando uma substância que produz inflamação e febre alta, e desaparecem com a mesma rapidez (VEIGA, 1998, p. 139).

No trecho acima, observa-se que o que é bom para a Companhia não é tido como bom para o povo, assim as “advertências práticas”, recurso usado para impor o medo e evitar o “voo” de todos os cidadãos, tornam-se constantes e cruéis, castigando a população com “seres” estranhos jogados do “céu” e, até mesmo, com armas biológicas que adoecem os habitantes de Taitara. Note-se, ainda, que esses eventos, diferentemente do voo das pessoas, são planejados e executados pela Companhia com o intuito de refrear o impulso de fuga causado pelo desejo de liberdade do ambiente castrador, limitador e autoritário que tomou conta daquela pequena comunidade.

Para Agostinho Potenciano de Souza (1990), o narrador dos livros de Veiga é um leitor de mundo, a partir de um lugar social definido, o da oposição a toda imposição arbitrária. Sua obra externaliza uma confrontação indagativa sobre o sentido do poder e da ordem construída à revelia dos subordinados.

Cabe ao narrador comunicar-nos uma interpretação profunda de sua realidade dentro da ficção, às vezes trágica, polêmica ou satírica, mas isso sempre em termos de experiência vivida no contexto em que está inserido. Este, composto por uma tal densidade imaginária, é capaz de criar um mundo fictício, autônomo e feito de palavras – mas embebido de experiências históricas que contam o Brasil. Sua narrativa reescreve as tradições de sua comunidade, ao mesmo tempo em que registra a experiência da ação vivenciada por aqueles personagens e por inúmeros leitores para quem o século XX foi um presente pouco prenhe de futuro.

Os urubus ainda não estavam em nossos telhados, mas as sobras deles estavam. Os primeiros chegavam logo depois do sol, e pelo meio-dia o céu ficava coalhado deles, as sombras caindo vertical nas ruas, nos muros, nos gramados, em toda parte aquelas cruces negras volteando sobre nossas cabeças. (VEIGA, 1998, p. 38)

Lemos a versão do narrador (menino? Adulto?), sob sua ótica tecemos juntamente com ele os meandros que constroem o seu (o nosso?) mundo dos absurdos, do dia a dia sufocado pelas imposições sociais, pelo cerceamento da liberdade e pelos mecanismos burocráticos. Eduardo Guimarães (apud PRADO, 1989), sobre o narrador em J. J. Veiga, agrega:

Acho interessante esse lugar de onde ele olha. E isso, às vezes, traz uma coisa curiosa: interpreta atitudes do pai, da mãe, de não sei quem mais... e quando faz a interpretação dele mesmo, há um não-dito, um lugar indefinido, ingênuo e puro. E tudo aquilo que ele não disse fica absolutamente dito, quer dizer, o lugar do olhar do narrador, que é um lugar muito específico, faz com que fique contido tudo aquilo que não está visto do lugar do narrador que na realidade são todos os nossos olhares (PRADO, 1989, p. 45).

Seu discurso narrativo se desenvolve na dialética rarefeita entre o dito e não-dito. O narrador consolida-se como um leitor de mundo, daquele mundo do texto e também nosso:

Este ponto de vista, que é uma forma de fazer interrogações sobre as normas e os valores que formam o caminho do homem contemporâneo, faz do herói veigiano uma figura emblemática da tomada de consciência da estrutura social: a massa alienada, os governos tiranos, a liberdade e o desejo exilados do existir humano. Já que o acontecimento se torna inacessível a qualquer ação revolucionária, a própria atividade de narrar torna-se uma expressão da 'luta do ser revoltado e aliado aos poderes inferiores' – uma perspectiva que se abre ao narrador crítico dos nossos tempos (SOUZA, 1990, p. 44).

O narrador veigiano esconde-se sob o véu da infância, onde o imaginário e a realidade se confundem dentro de uma mente plástica e, ao mesmo tempo, aberta à observação do mundo exterior, nos levando a um terreno de aparentes arbitrariedades, onde o encantamento e a pureza típicos da imaginação infantil são sufocados e/ou distorcidos pelos golpes das atitudes adultas que se fundamentam no desejo de poder, de manipulação do ser humano, de acumulação de riquezas e de abuso do autoritarismo.

Sigmund Freud, novamente em seu ensaio *O mal-estar na cultura* (2020), indica que “uma grande parte da culpa por nossa miséria é daquilo que chamamos de nossa cultura; seríamos muito mais felizes se a abandonássemos e voltássemos a nos encontrar em condições primitivas” (FREUD, 2020, p. n.p).

Ao mostrar o mundo distorcido pela ditadura, concretizado pela construção de muros, pela proliferação de fiscais e pela perseguição, seguida da prisão do pai de

Lucas, o narrador denuncia os processos cruéis e angustiantes, através dos quais as regiões rurais são arrastadas à expropriação cultural e à perda de sua identidade original, sofrendo com o desenraizamento, que se instaura nestas localidades por meio da mecanização e da imposição dos valores tidos como universais, tais como a industrialização.

Observamos um elo entre o romance em análise e o pensamento freudiano no que diz respeito ao processo civilizatório, pois este age arbitrariamente, quando em rigor, seu objetivo primeiro seria o bem-estar social. Contudo, ao longo da história, a civilização tem imposto inúmeras regras e limitações para a convivência harmônica entre os seres humanos, generalizando comportamentos e impondo aquilo que deve ser tido como certo e aceitável. Criando, assim, desconforto e mal-estar entre os membros de uma mesma sociedade, que se veem obrigados a rejeitar modos de viver, produzir e se relacionar tidos como “arcaicos” a partir do desenvolvimento técnico e científico assistido no século XX, bem como prescindir de seus valores culturais em prol da sobrevivência da grande massa.

É pela voz do narrador que José J. Veiga também revela a capacidade crítica da criança e do adolescente, pois, embora ainda infantis, os narradores veiguianos demonstram sempre uma visão crítica de mundo, olhando para este em perspectiva polifônica, não se satisfazendo com a aparência das coisas que as circundam, sempre curiosos, numa atitude indagativa, como quem procura resposta para um mundo posto ao avesso. Avesso civilizatório, posto que se apresenta como cidade sitiada – sem paz, sem liberdade, sem direitos.

Esses narradores, porém, não esquecem as investidas típicas do imaginário infantil e criam soluções fantásticas para fugir deste ambiente sufocante que os cerca, como, por exemplo, voar:

Olhei no rumo que ele apontava no céu e vi. Não um, mas três sujeitos voando. Voavam dando voltas, subindo e descendo, ora abrindo e fechando os braços como asas, ora planando com os braços unidos ao corpo, se perseguido, se esquivando, crianças entretidas com uma brincadeira nova (VEIGA, 1998, p. 133).

O narrador se envolve, se entenece, se abate, se exalta, deseja e luta por uma solução para os problemas que afetam sua comunidade, este narrador revela um posicionamento crítico vindo do seio de seu grupo social, que apenas almeja preservar

suas características culturais, sua liberdade e seu modo de ser socialmente construído – sem tantos muros, sem tantas palavras difíceis, Atos Institucionais e fardas...

Porém, ao se apropriar da palavra, o narrador cria um jogo de aproximação e distanciamento da situação, mudando seu ângulo de observação quantas vezes forem necessárias na pretensão de reproduzir no texto sua história, que surge através de fragmentos de lembranças de um passado não muito distante, mas tampouco muito preciso. Ele evoca imagens, fazendo uma descrição minuciosa da ambientação e das ações, que juntas corroboram para a construção da paisagem: o universo rural, com sua rotina e seus valores e os problemas que a mesma enfrenta no contexto da globalização da cultura. Esta imagem, em consonância com a oralidade impressa na narrativa, característica da escrita veigiana, cria um despojamento tal que chama o leitor a interagir com o texto e a participar da contação numa perspectiva de ouvinte, pois têm-se a nítida impressão de que a história é narrada para ser ouvida, tamanha é a força da “voz” que salta do texto em direção aos nossos sentidos.

O importante crítico Fábio Lucas, pensador da tradição regionalista no romance brasileiro, especificamente no livro *O caráter social da literatura brasileira* (1976), observa que:

O ficcionista social, (...), será aquele capaz de representar nos seus tipos e heróis a perda unidade do homem, isto é, fixa aquele ser a quem roubaram horizontes, mas que aspira ser íntegro numa sociedade que o mutila. Ao desvendar mecanismos ocultos, a personagem pode tanto estar encontrando a gênese de sua mutilação e denunciando-a, quanto se agregando a todos em igual situação para a superação do sistema que os coisifica e esmaga. Trata-se de instaurar uma consciência crítica (FÁBIO LUCAS, 1976, p. 51).

Na linha do que menciona o crítico brasileiro, entendemos que o narrador de *SRB* atua ora como um participante ativo, ora como uma testemunha dos acontecimentos “extraordinários” que tomam conta de sua comunidade. Uma testemunha que se interessa pelo destino de seus familiares, vizinhos, colegas e amigos:

Um menino gaguinho que sentava perto de mim na escola teve os dedos da mão direita costurados um no outro no hospital da Companhia e passara o tempo todo olhando para a mão como abobalhado. (Quem pensar que isso não incomoda experimente agüentar meia hora que seja com os dedos colados ou amarrados) (VEIGA, 1998, p. 50).

A experiência dolorosa do personagem descrito no excerto, vítima de tortura física e psicológica, deve ser vivenciada e sentida pelo leitor, que, apenas desta forma, será capaz de perscrutar o interior do não-dito (“do olhar abobalhado”), adivinhando a dor da humilhação e do medo causado pela falta de explicação para os abusos de poder da “Companhia de Melhoramentos de Taitara” que resultam em acontecimentos absurdos. Com um olhar similar ao de câmera fotográfica, o narrador tenta enquadrar na lente (texto) a imagem analítica que revela seu próprio mundo exterior, ao mesmo tempo em que deixa refletir sobre a narrativa seu próprio ponto de vista, seu mundo interior que se coleta pela ação literária.

Lucas, contador e personagem da saga de uma Companhia de Melhoramentos que destruiu tudo, tem um caráter particular, individual e por assim dizer nominal; é o mundo das personagens e das coisas individualmente conhecidas. Porém, esta visão individual parte de dentro da coletividade e é marcada por esta. Ao narrar o sofrimento e a angústia que afligia sua pequena cidade, Lucas também relata o peso esmagador das situações absurdas vivenciadas pelos moradores daquele lugar, e de como estes resolveram esse problema, buscando não o embate, o enfrentamento bélico ou a guerra, mas como resposta ao peso dos acontecimentos narrativos a leveza, o voo das pessoas (e das palavras), que, naquele contexto, talvez fosse o único remédio contra a loucura:

Lá no alto os três homens-pássaros continuavam suas evoluções, mas se deslocando lentamente no rumo contrário ao do rio, de onde pareciam que tinham vindo. [...] se eles podiam voar, quem sabe se eu não podia? (VEIGA, 1998, p. 134).

A leitura de *SRB* permite afirmar que a obra reflete uma analogia de um período sombrio da história nacional, a ditadura militar instalada no país na década de 1960, chegando ao máximo de suas proibições com o Ato Institucional nº 5 (AI-5), que serviu para fortalecer os mecanismos de repressão. Desta forma, o voo dos homens que pairam sobre a cidade fictícia de Taitara pode ser entendido como o “voo” que muitos precisaram fazer para fora do país em busca de segurança em lugares menos opressivos. Ou o voo que muitos intentaram realizar (seja pela organização em partidos políticos, seja pela participação na luta armada ou na participação ativa nas manifestações que clamavam pela Democracia, seja pela atuação individual de escapar às proibições inúmeras do regime, etc.) com mais ou menos sucesso até a

implementação do estado democrático de direito no Brasil, já na segunda metade dos anos 1980.

Esse voo dos homens-pássaros foi o meio encontrado pelo autor, transmutado em narrador, para conferir leveza ao seu romance, que trata de um período tenso, duro e cruel da história brasileira. Ao falar sobre a *Insustentável leveza do ser*, de Milan Kundera, Ítalo Calvino, em seu ensaio sobre a “Leveza”, diz que: “O peso da vida está em toda forma de opressão, a intrincada rede de constrições públicas e privadas acaba por aprisionar cada existência em suas malhas cada vez mais cerradas” (CALVINO, 1990, p. 19). Pode-se dizer que essa visão se aplicaria também ao romance *SRB*. Nessa obra, observa-se que J. Veiga, mesmo ao tratar de temas tão difíceis, como a perda da liberdade, o faz conferindo alguma medida de leveza à sua narrativa por meio da linguagem que se apresenta sem rebuscamentos, próxima à coloquialidade; pelas situações capazes de causar riso dentro de um contexto fortemente repressor; pelo encantamento trazido por um mágico que “abala” as certezas em um mundo cientificamente explicável; pelo voo (que lembra o sonho de Ícaro), símbolo de leveza, liberdade e capacidade de sonhar.

Percebe-se, no entanto, que esta forma de narrar os acontecimentos ocorridos em Taitara indica uma estratégia estética, mas também ética que tem o objetivo imediato de escapar à censura, imposta principalmente com a promulgação do Ato Institucional 5 (AI-5) e à cultura da violência advinda com a ditadura militar no Brasil, regime vigente no país à época da produção e publicação de *Sombras de Reis Barbudos*.

Segundo Calvino (1990): “A leveza é algo que se cria no processo de escrever, com os meios linguísticos próprios do poeta, independente da doutrina filosófica que este pretenda seguir” (p. 22). Ora, apesar de temas tão duros como a opressão, a perseguição, o cerceamento da liberdade, o desaparecimento de indivíduos e a tortura, esta obra pode passar “desapercebida” dentro de um contexto ditatorial, como na década de 1970 (época em que o romance foi publicado), por ter como característica ser uma narrativa fantástica contada por uma criança/adolescente, o que traz para o texto ares de uma história sonhada, fruto de uma mente jovem e imaginativa. É por tal ângulo que a narrativa de algo tão pesado se torna leve: “Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle” (CALVINO, 1990, p. 19).

Por se tratar de um texto literário, *SRB* pode representar uma fuga, mas também um enfrentamento, ou um meio de lidar com novas e dolorosas situações. Segundo Freud (2020, n.p): "As satisfações substitutivas, como as oferecidas pela arte, são ilusões, em relação com a realidade, e por isso não menos eficazes psiquicamente, graças ao papel que a fantasia conquistou na vida anímica". A fantasia do voo reside entre os limites da ilusão e da arte de viver, ou sobreviver, é a criação literária trazendo conforto e meios compensatórios para lidarmos com a violência institucionalizada.

O voo, tomado pelo mundo objetivo, invade o campo do insólito. A despeito disso, é possível inferir, pela leitura da prosa veiguiana, seu comprometimento com a história brasileira, aspectos que ele mesmo corrobora em entrevista:

Comecei a escrever mesmo aos 46 anos de idade. Todos os meus livros, a partir do segundo, tiveram de estar muito amarrados à atmosfera política depois de 1964. *Cavalinhos*, de 1958, não trata disso, mas de problemas pessoais, do mundo da criança, com grande dose de lirismo – por esse motivo me agrada até hoje. Do segundo em diante, não pude mais fazer isso, porque o ambiente não permitia que ninguém fosse lírico (José J. Veiga, 1985).

Contudo, em *Sombras de Reis Barbudos*, J. Veiga buscou subtrair o peso dos traços do autoritarismo que persiste no modo como o ser humano lida individual ou coletivamente com o mal-estar, sem negar o real, mas escapando do convencional, levando o leitor a refletir sobre a história (real e fictícia) e elevando o seu olhar para novas possibilidades e perspectivas – para as quais é preciso que as pessoas saltem.

### 3. UM ROMANCE SOBRE TRANSCULTURAÇÃO E CULTURA POPULAR: ENTRE O SÍMBOLO E A HISTÓRIA

Em qualquer lugar só se via muro, a menos que se olhasse para cima, mas o que era que a gente podia ver no céu a não ser nuvens e urubus? (VEIGA, 1998, p.37)

É muito difícil falar sobre as relações, fricções ou choques culturais, sem nos envolvermos diretamente com a problemática questão da desculturação e da aculturação. Há de se considerar que essa temática vem, passo a passo, se alargando nas sociedades contemporâneas: à medida que as relações sociais se estreitam, os intercâmbios culturais se alargam. Isso não seria um problema para as muitas e díspares civilizações se nesse “encontrar” de culturas houvesse o respeito recíproco às alteridades, conciliador das relações conflituosas que caracterizam (ou deveriam caracterizar) a fricção entre diferentes culturas. Porém, em uma sociedade como a nossa, o choque cultural determina a sobrevivência de uma cultura em detrimento da outra.

André Bueno, em seu livro *As formas da crise: estudos de literatura, cultura e sociedade* (2002), nos diz que são os:

Contatos constantes entre civilizações e culturas diversas, que dão a forma e o sentido do mundo moderno, mas que nunca se ausentaram muito da violência, do encontro brusco e aguerrido, da intolerância e da recusa em aceitar o outro (BUENO, 2002, p. 236).

Avançando para o pensamento com Angel Rama (1975), o pensador adverte que a cultura modernizada das cidades transporta para o interior do país um sistema de dominação – que, por sua vez, depende de sistemas culturais mundiais – se utilizando dos instrumentos de que a dota a tecnologia recente. Com as comunidades rurais não tem sido diferente, vítimas de um longo processo de desenraizamento cultural, a alternativa imposta a estas é aculturar-se ou aculturar-se, em processo absolutamente monológico, no sentido preconizado por Mikhail Bakhtin (2006).

Nestes povoados – que têm perdido ao longo dos anos, especialmente a partir das três últimas décadas do século XX no Brasil, a sua paisagem e *modus vivendi* tradicional: animais, vestimentas, terras, rituais, crenças, cultura popular e, até mesmo, na sua linguagem – percebem-se profundas transformações linguísticas. Aos poucos, as pessoas vão sendo desenraizadas culturalmente, vão sendo despojadas

de sua cultura para vestir a cultura do “outro” que se reveste de autoridade máxima dentro de um universo constituído por uma cultura tecnicista, voltada para o efeito imediato e para pasteurização geral.

“Aculturar um povo se traduziria, afinal, em sujeitá-lo ou, no melhor dos casos, adaptá-lo tecnologicamente a um certo padrão tido como superior” (BOSI, 1992, p. 17). Ou seja, este deve progressivamente adquirir, sob pena de ser dizimado, uma nova cultura: moderna, capitalista e universal. Este processo, progressivamente, descaracterizou as culturas primordialmente rurais do nosso país, notadamente a partir da ditadura militar brasileira, com seu ímpeto de modernização e globalização.

No contexto literário latino-americano, observa-se, a partir da década de trinta do último século, o surgimento de propostas intelectuais que têm como principal objetivo manter a preservação da conformação cultural adquirida, entre elas a *transculturação* – aquisição de uma nova cultura sem que a antiga tenha se perdido – talvez seja, até os dias atuais, a resposta mais viável para a solução do desenraizamento e perda da identidade cultural de um povo.

No campo da literatura, a transculturação ficaria sob a responsabilidade do escritor, caberia a este a arte de elaborar seus textos de forma a resgatar aspectos autóctones de sua cultura – mantendo vivas as características deixadas, na alma e no corpo, por sua religião, comunidade, língua e família – ao mesmo tempo em que absorvesse novos elementos culturais às suas narrativas.

Rama (1975) amplia a concepção de texto ao incorporar as performances, os testemunhos, a música popular, os causos, as lendas à dimensão simbólica do texto literário. Para o crítico, o literato transculturador traz para sua narrativa fontes que “não estão apenas na literatura clássica, mas também nas do narrar espontâneo; (...) vozes sussurrantes, também transpostas das fontes orais” (RAMA, 1975, p 76), viabilizando o diálogo entre as culturas regionais e as fontes da criação mítica.

Na área da linguística, por exemplo, os transculturadores amplificaram, de forma evidente, o campo semântico regional e a ordem sintática. Para Angel Rama (1975):

Nesse nível, a contribuição original dos transculturadores consiste na unificação linguística do texto literário, respondendo aos princípios de unificação artística, mas utilizando, em substituição a uma língua literária composta e aprendida, a sua própria (RAMA, 1975, p. 75).

Ou seja, o sistema narrativo é concebido da própria cultura, como um recurso que pertence à narração oral e “como um repertório quase fabuloso de materiais que não tinham sido explorados nem utilizados livremente pela literatura narrativa do regionalismo [...]” (RAMA, 1975, p. 77).

Segundo Adonias Filho (1972, p. 148), a oralidade, decorrente do complexo cultural brasileiro, fornece os tecidos para a criação do romance nacional através do fabulário popular, engendrando a epopeia, os contos e os abecedários, bem como crenças e mitos originais da inter-relação entre as culturas indígena, negra e ibéricas.

Tomando como referência o que acima foi evocado, podemos constatar a presença de crenças e ditados populares – comumente utilizados em contextos culturais onde predominam a oralidade – que foram, através de uma estilização, incorporados ao enredo de *Sombras de Reis Barbudos*:

[...] E urubu não sendo bicho que tenha ficado famoso por levar alegria aos lugares que escolhe para se reunir, as pessoas forçosamente se lembravam das muitas lendas que os acompanham e ficavam apreensivas com a preferência. Por que acharam eles de se concentrar logo aqui? Estariam prevendo algum acontecimento proveitoso para eles e naturalmente prejudicial para nós? Urubu de vigília, luto na família; urubu no telhado, choro dobrado-diziam com a careta correspondente os que se guiavam por ditados (VEIGA, 1998, p. 38).

Vale ressaltar que, ao incorporar a oralidade ao nível do narrador, o autor assume sua comunidade linguística e cultural falando de dentro dela. Transportando para o texto impresso aspectos da cultura popular (oral, ancestral). Observe-se a quantidade de manifestações populares citadas no trecho abaixo, registro cultural de alguma região brasileira que não fica evidente no texto, mas que traduz um comportamento ancestral e “ingênuo” ainda presentes nas pequenas cidades do interior do país:

[...] Não me custava nada ter inventado uma história mais fácil de ser acreditada, de assombração, por exemplo, alma de preto, escravo chorando debaixo de uma figueira, quase todo dia tinha gente vendo isso [...] (VEIGA, 1998, p. 127).

Afirma Alfredo Bosi (2000), sobre a relação que se estabelece entre artista e povo:

Para entrar no cerne do problema, só há uma relação válida e fecunda entre o artista culto e a vida popular: a relação amorosa. Sem um enraizamento

profundo, sem uma empatia sincera e prolongada, o escritor, homem de cultura universitária, que pertence à linguagem redutora dominante, se enredará nas malhas do preconceito, ou mitigará irracionalmente tudo o que lhe pareça popular ou ainda projetará pesadamente as suas próprias angústias e inibições na cultura do outro, ou, enfim, interpretará de modo factualmente etnocêntrico e colonizador os modos de viver do primitivo, do rústico, do suburbano (BOSI, 2000, p. 331).

Em *Sombras dos Reis Barbudos*, pode-se observar um constante clima de tensão representado pela violência que se dá no encontro de duas culturas tão díspares – característica que percorre com frequência a obra de José J. Veiga – por meio de situações “fantásticas” e oníricas que descortinam uma estranha realidade de um mundo feito de situações aparentemente absurdas, mas que guardam em si o conflitante jogo das oposições, que rege a relação entre cultura urbana, que carrega a marca da tecnologia e da modernização, e cultura rural, pautada nas crenças populares, no tradicional e no *modus vivendi* do campo:

(...) Primeiro meu pai comprou um ferro elétrico para mamãe passar a farda sem perigo de queimá-la com faíscas de carvão; depois comprou a geladeira; depois vieram os móveis novos, para a sala, esse conjunto de armário, mesa e cadeiras em estilo mexicano que está aí, (...) (VEIGA, 1998, p. 33).

No romance, a problematização do choque entre a cultura interiorana brasileira, vivenciada pelos povoados provincianos, e o progresso (industrialização) serve como cenário para a tematização de conflitos universais, tais como as relações sociopolíticas, as visões ideológicas que balizam os choques culturais e o cerceamento da liberdade humana em contextos de enfrentamentos.

Segundo Agostinho Potenciano (1990):

Desse conflito faz parte uma temática de rejeição da modernização tecnológica acompanhada de uma forma administrativa desagregadora da estrutura coletiva familiar. Modalidades diversas de normas e fiscalizações saltam do espaço de empresa ou fábrica, para burocratizar a vida habitual dos cidadãos. Sem dúvidas, essa ficção é uma figura do embate sofrido pelos povos subdesenvolvidos frente à tecnologia industrial massificante do nosso século (SOUZA, 1990, p. 30).

José J. Veiga abordou com requintada maestria essa relação que se estabelece entre opressor e oprimido via representação das situações vividas pelos seus personagens, levando-nos a crer que é no embate das divergentes forças

socioculturais que reside a construção ou a descaracterização da identidade cultural de um povo.

O jogo dialético que se estabelece entre a ordem – o sistema preestabelecido de valores e costumes entre os indivíduos de um mesmo grupo social – e a desordem – tudo o que se opõe a este sistema, que reside no íntimo da estrutura sociocultural brasileira, e é transportada “para o ilusório por meio de uma estilização formal” – interfere, diretamente, no processo de dissociação e reformulação dos valores socioculturais apresentados na obra em análise.

Faz-se necessário ressaltar que José J. Veiga trabalhou com concisão as múltiplas questões sociais marginalizadoras e excludentes que cerceiam os atos de “rebeldia” e renovação caracterizados pelo fazer humano. Partindo de uma visão do geral, este escritor caracteriza uma situação particular na qual o confronto entre as reações preconceituosas, a hostilidade e as imposições do poder opressor contra a classe dominada, assim como a passividade desta última, marcam a profunda desigualdade de condições socioculturais de uma mesma sociedade.

Para Rama (1975), a relação vivenciada pela cultura urbana e pela cultura rural (regional) parte de um processo de aculturação que não corresponde a um mero intercâmbio civilizado entre culturas, mas é a única opção que se impõe para poder solucionar uma colisão de forças culturais muito díspares, uma das quais acabaria, previsivelmente, destruída na oposição frontal, ficando simplesmente vencida em termos de um impacto.

A desvalorização dos aspectos culturais de um determinado grupo social, neste caso imposta pelo uso excessivo do poder pela “Companhia de Melhoramentos”, intenta remeter à mecanização do processo de socialização do indivíduo, colocando-o como ser subjugado ao capitalismo industrial, que de maneira opressora vai imprimindo suas marcas no espírito humano:

O capitalismo industrial fomenta várias características negativas do homem: ganância, astúcia, engodo, prepotência, etc. [...] Não se acreditando na possibilidade de melhor organização social, tem-se então solo propício ao niilismo, que constitui o que se tem chamado de “visão alegórica da modernidade” (KOTHE, 1989, p. 14).

Ora, as analogias presentes em *SRB*, que remetem a um período sombrio de nossa história – época do regime político ditatorial brasileiro (e que tem paralelos com os difíceis anos de 2019-2022) – e os elementos do realismo maravilhoso

apresentados pelo autor nesta obra, põem à mostra, adversamente, uma realidade feita de interstícios e obscuridade muito mais complexa do que a sutil aparência das coisas nos deixa crer. Para Alejo Carpentier (s/d), o “maravilhoso” pode ser observado nas coisas comuns e diárias que formam a realidade, em qualquer tempo e espaço, para isso basta que o sujeito que observa tenha “fé” no “milagre” que nasce da realidade cotidiana, pois, para o crítico, o maravilhoso invocado na descrença não passa de uma “artimanha literária bastante aborrecida”:

... o maravilhoso começa a ser, de modo inequívoco, sempre que surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação pouco habitual ou singularmente favorecedora das inadvertidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e das categorias da realidade, percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito, capaz de nos conduzir a um «estado limite (CARPENTIER, s/d, p. 13).

É da analogia entre os acontecimentos fictícios e da realidade circundante à época da escritura do romance que brota o caráter maravilhoso de *SRB* – representando determinadas situações para dar ideia de outras – a narrativa nos fornece sinais que alertam para as muitas possibilidades realistas que encerram: “Dar uma volta com tio Baltazar pela cidade era como andar na companhia de um deus ou de um santo, as pessoas só faltavam ajoelhar quando passávamos” (VEIGA, 1998, p. 20).

Ao relatar os acontecimentos que ocorreram na pacata cidade de Taitara com a chegada de tio Baltazar e a implementação da Companhia de Melhoramentos o narrador-personagem, Lucas, transmite ao leitor uma visão privilegiada da situação, mostrando como o povo, inicialmente eufórico com a possibilidade de mudanças, reverenciava seu tio; mas também de como, após tio Baltazar ser deposto pelo golpe, se inicia uma nova fase marcada pela repressão e pelo autoritarismo:

Logo nos primeiros dias do golpe muita gente ligada a tio Baltazar foi demitida em duas ou três penadas, e não havia motivo para meu pai ser poupado. Com certeza a demora era porque os novos chefes estavam futucando lá a ficha dele para ver se rendia algum outro castigo a mais, só demissão podia ser pouco para o cunhado do chefe antigo. (VEIGA, 1998, p. 29)

As analogias, escamoteadas pelas situações “maravilhosas” vividas em *Sombras de Reis Barbudos*, bem como as consequências do choque sociocultural no *modus vivendi* do narrador e dos demais personagens, pertencentes ao mesmo grupo

social, está intrinsecamente ligada à problemática do sentido do texto pretendida pelo autor. Todavia, nos diz Hirsch (apud EAGLETON, 1994):

O fato de o significado de uma obra ser idêntico ao que o Autor entendeu por ela no momento de escrever, não implica uma única interpretação do texto. Pode haver várias interpretações diferentes e válidas, mas todas elas devem se situar dentro de um sistema de expectativas e probabilidades ‘típicas’ que o sentido do autor permitir (HIRSCH, 1967, apud EAGLETON, 1994, p. 72).

O quarto capítulo do romance, intitulado “Muros Muros Muros”, revela a construção de um labirinto de muros que tomam conta de toda a pequena cidade. O fato literário pode ser entendido como a representação figurada de uma realidade que se apresenta dividida, ou mesmo cercada, pela mão ditadora da “Companhia” – representação da repressão e do mundo industrializado – que criava uma verdadeira “cortina de ferro”:

De repente os muros, esses muros. Da noite para o dia eles brotaram assim retos, quebrados, descendo, subindo, dividindo as ruas ao meio conforme o traçado, separando amigos, tapando vistas, escurecendo, abafando. Até hoje não sabemos se eles foram construídos aí mesmo nos lugares ou trazidos de longe já prontos e fincados aí (VEIGA, 1998, p. 30).

A hiperbólica invasão dos muros – acompanhada do elemento maravilhoso, pois que os muros “brotam” sem explicação “Da noite para o dia” (VEIGA, 1998, p. 30), o que leva para a população taitarense a sensação de impotência diante do inexplicável – torna-se, continuamente, um elemento desagregador do universo das relações de vizinhança vivenciadas pelas pessoas (personagens) de Taitara, bem como um modificador de seus costumes – estes, antes, guardados sob a égide da oralidade:

Com tanto muro por toda parte cansando e desanimando, era difícil saber o que acontecia na cidade, o que o povo estava pensando e dizendo. Antigamente eu chegava da escola cheio de novidades para mamãe, agora ia e vinha a bem dizer no escuro, as poucas pessoas que encontrava também não sabiam de nada nem tinham disposição para falar (VEIGA, 1998, p. 37).

No bojo desse novo contexto, ainda mais sufocante por causa da fiscalização – “os fiscais trabalhavam com carta branca e não podiam ser contestados” (VEIGA, 1998, p. 31) – as pessoas simples da pacata cidade de Taitara tornam-se vítimas da violência, da solidão e do terror imposto pela, ironicamente chamada Companhia de

Melhoramentos – visto que esta, durante todo o desenrolar da narrativa, servia apenas como representação da opressão e da burocratização dos processos de urbanização e mecanização dos meios de trabalho e, conseqüentemente, do *modus vivendi* das interioranas comunidades rurais, não admitindo contestações e adotando castigos para aqueles que tentavam burlar de alguma forma suas arbitrárias imposições:

E não confiando na proibição só, nem na força dos castigos, que eram rigorosos, a Companhia não podia admitir nenhuma brecha em suas ordens; se alguém desobedecesse a proibição podia se cortar nos cacos; se alguém conseguisse pular um muro quebrando o corte de alguns cacos, ou jogando um couro por cima, em apanhado pela proibição, nhoc - e fez o gesto de quem torce o pescoço de um frango (VEIGA, 1998, p. 49-50).

A Companhia que segue molestando e sufocando o pacato povoado de Taitara com os seus descasos, sua monstruosa intolerância e sua grotesca fiscalização, representa um sistema arbitrário de imposições socioculturais que envolvem e enredam o homem do interior, aprisionando e embaçando a liberdade individual e a alma coletiva.

Todavia, a abordagem de temas tão sérios e controversos, como a opressão, o cerceamento da liberdade e o autoritarismo imposto pela ideologia de massificação universalista não é feita de forma “pesada” e hermética, mas numa linguagem fluida, com ironia e sarcasmo, que conferem a leveza (preconizada por Italo Calvino, como já salientamos) ao romance. É o não-dito que assume um lugar de predominância, deixando ao leitor o sabor de desvendar os mistérios, às vezes translúcidos, às vezes opacos, contidos no insólito “causo” sobre Taitara.

Irreverente e crítico, Veiga traça um verdadeiro processo de desmonte dos sentidos subjacentes ao capitalismo, à industrialização e à certas instituições, mecanismos “predadores” da vida simples do campo, da cultura rústica e original típica das cidades do interior. Misturando o ordinário à fantasia, a questão do poder e das hierarquias é posta em pauta pelas situações aparentemente sem lógica ou razão de ser, pois dentro do ambiente opressor que se instaura em Taitara nada precisa de explicação:

Para que você precisa de luneta? – ele perguntou sem me olhar.  
 – Para olhar urubu – eu disse já desanimado.  
 [...]
   
 – Olhar urubu, é? Era só o que faltava.  
 – É divertido, pai. Todo mundo está olhando.

- Mas não por muito tempo – ele disse esticando um lado do rosto para passar a navalha.  
Pensando que ele queria dizer que luneta não dura muito, estraga à-toa, enguiça, acaba, expliquei mais animado:
- Dura a vida inteira, pai, se a gente não deixar cair do alto.
- Não é por isso. É que dentro de alguns dias não vai ter ninguém andando por aí de lunetinha e binoculinho na mão. Já estamos de olho neles.

Em consonância com Bakhtin (1987), que nos diz que: “O exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso são, segundo opinião geral, os sinais característicos mais marcantes do *estilo grotesco*” (p. 254), podemos afirmar que, no texto em análise, é a grande quantidade de proibições que marcam o caráter desmedido, ridículo e, ao mesmo tempo, autoritário da Companhia:

A Companhia baixou novas proibições, umas inteiramente bobocas, só pelo prazer de proibir (ninguém podia mais cuspir para cima, nem carregar água em jacá, nem tapar o sol com a peneira, como se todo mundo estivesse abusando dessas esquisitices); mas outras bem irritantes, como a de pular muro para cortar caminho (...) (VEIGA, 1998, p. 49).

Aos poucos, as proibições, quase sempre insólitas e ridículas, vão imprimindo seus marcos em todas as manifestações culturais do povo de Taitara, chegando a interferir nos hábitos religiosos e crenças contidas no espírito popular, que carregam em si uma parte significativa dos teores e valores do cotidiano físico, simbólico e imaginário do povo. Segundo Bosi (1994):

(...) na cultura popular não há uma separação entre uma esfera puramente material da existência e uma esfera espiritual ou simbólica. Cultura popular implica modos de viver: o alimento, o vestuário, a relação homem- mulher, a habitação, os hábitos de limpeza, as práticas de cura, as relações de parentesco, a divisão das tarefas durante a jornada e, simultaneamente, as crenças, os cantos, as danças, os jogos, a caça, a pesca, o fumo, a bebida, os provérbios, os modos de cumprimentar, as palavras tabus, os eufemismos, o modo de olhar, o modo de sentar, o modo de andar, o modo de visitar e ser visitado, as romarias, as promessas, as festas de padroeiro, o modo de criar galinha e porco, os modos de plantar feijão, milho e mandioca, o conhecimento do tempo, o modo de rir e de chorar, de agredir e de consolar... A enumeração é acintosamente caótica passando do material ao simbólico e voltando do simbólico para o material, pois o intento é deixar bem clara a indivisibilidade, no cotidiano do homem rústico, de corpo e alma, necessidades orgânicas e necessidades morais. Essa indivisibilidade é difícil de ser apreendida pelo observador letrado que, por não vivê-la subjetivamente, procura recortar em partes ou tópicos a experiência popular, fazendo dela um elenco de itens separados, dos quais alguns seriam materiais, outros não. Mas a vida do corpo, a vida do grupo, o trabalho manual e as crenças religiosas confundem-se no cotidiano pobre de tal modo que quase se poderia falar em materialismo animista como a filosofia subjacente a toda a cultura radicalmente popular (BOSI, 1994, p. 316).

O imperativo categórico da cultura de massa, organizada em torno da ideologia da universalização e unificação das culturas, tem propiciado a fabricação ininterrupta (movimento dialético) de signos tecnológicos que se sobrepõem autoritariamente aos populares, desmistificando os mitos e as crenças inscritas no imaginário e na tradução da cultura popular, em especial as rurais.

Não apenas em *Sombras de Reis Barbudos*, mas na prosa de José J. Veiga de um modo geral, acessamos um espaço (discursivo, ficcional e por isso mesmo também material) em que a “filosofia subjacente a toda a cultura popular” (como quer Alfredo Bosi), a do “materialismo animista”, persiste viva como rastro de um tempo não-pasteurizado, em que culturas tradicionais, saberes ancestrais e modos fantásticos de compreender a existência tinham lugar nas sociedades humanas. A rotina dos personagens do romance aqui analisado, seu modo de falar, seu trabalho, seu ócio e suas leituras de mundo criam uma esfera simbólica de tensão – evidentemente que entre o mundo urbano e o mundo rural, mas também observamos uma outra tensão, ainda mais importante. Esta última diz respeito ao lugar da liberdade: os homens-pássaro, as pessoas que sobrelevam pela leveza do voo os muros e os atos normativos infindos da Companhia que aparecem em uma pequena cidade interiorana onde, no começo da narrativa, sequer havia geladeira. Note-se, portanto, que se torna possível inferir que uma saída resolutiva para a repressão, a perseguição e a tortura, surge justamente em um pequeno recôndito, quase alheio às transformações capitalistas e tecnicistas do Brasil dominado pelo imperialismo estadunidense. Exímio construtor de metáforas, J. Veiga nos lega Taitara, que até poderia se chamar Pasárgada, um lugar simbólico que desenvolve um método assertivo para se escapar do mal-estar: o voo. Se voar, para humanos é só um sonho, também ficam alentados os leitores deste romance, enfim quites com a necessidade humana de cada dia de sonhar e construir mundos, outros, possíveis (ainda que travestidos da impossibilidade de ser).

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS: A INVASÃO NARRATIVA PARA SONHAR LIBERDADE**

Cabe, nestas páginas derradeiras, retomarmos a proposta inicial deste trabalho: a invasão narrativa e o aspecto fantástico que confere lugar ao sonho, presente na obra *Sombras de Reis Barbudos*, do escritor José J. Veiga. Resta-nos evidenciar como esse romance dialoga com seu contexto de produção a partir da inserção do insólito nos acontecimentos narrativos; da crítica social apontada pelo autor ao abordar, alegoricamente, temas que fazem parte da nossa história; e ao mostrar o embate entre a realidade urbana e a cultura rural que, verdadeiramente, subsiste no espaço interiorano do Brasil.

Observamos nos capítulos anteriores que a abordagem temática presente no texto ficcional veiguiano não está atada apenas a um único recurso estético na composição de suas narrativas. São obras que, geralmente, versam sobre determinados períodos da realidade histórica do país e que partem sempre de contextos interioranos banhados por costumes e culturas que são brutalmente atacadas por suas características peculiares. Essas regiões, que conservam desde suas formações, uma visão não-subserviente à apreensão científica e teleológica do real, não são compreendidas e aceitas pelo outro urbano/globalizado/industrializado, tendo, muitas vezes, sua cultura e crenças tomadas como absurdas pelas verdades científicas e cartesianas, que se colocam em patamares de universalidade, muitas vezes, desconsiderando a diversidade de visões que formam e permeiam a realidade do povo que habita os interiores do Sul global. Contudo, vale ressaltar que a alusão a determinadas situações do real e seu diálogo explícito com elas não anula ou limita ou localiza de modo estreito as características e a riqueza literária veiguiana, haja vista que é a pluralidade de costumes, falares, modos de viver e o modo especial de interagir com a realidade que compõem a fonte de onde nascem as narrativas desse autor. Para Antonio Candido (1989):

A criação literária traz como condição necessária uma carga de liberdade que a torna independente sob muitos aspectos, de tal maneira que a explicação dos seus produtos é encontrada sobretudo neles mesmos. Como conjunto de obras de arte a literatura se caracteriza por essa liberdade extraordinária que transcende as nossas servidões. Mas na medida em que é um sistema de produtos que são também instrumentos de comunicação entre homens, possui tantas ligações com a vida social, que vale a pena estudar a correspondência e a interação entre ambas (CANDIDO, 1989, p. 163).

Tomando as palavras de Candido como parâmetro neste momento de nossa análise, afirmamos que de *Sombras de Reis Barbudos* emergem elementos como cultura, espaço geográfico e paisagens, contextos históricos, políticos, econômicos, etc. que emulam criativamente o contexto social à época de sua produção, nos permitindo relacioná-lo à crítica sócio-política daquele momento histórico:

É claro que *Sombras*, *Os pecados*, *Vasabarro*s foram contaminados pelo clima político contemporâneo deles, e a coincidência entre o clima interno desses livros e o clima externo facilitou a leitura política. Mas meu projeto ao escrevê-lo não era ficar na mera denúncia de um regime de opressão: se fosse, os livros ficariam datados quando o regime se exaurisse, como se exauriu (...) (VEIGA, 2017, p. 17).

Recorrendo a características estéticas literárias que remetem ao Regionalismo, ao Realismo-maravilhoso e a realidade histórica vivida no Brasil dos anos 1960, 1970 e 1980, José J. Veiga traça um percurso sobre a história nacional, mostrando seus imbricamentos e consequências, como a exemplo da violência institucionalizada, que se estabilizou no país, gerando mal-estar não apenas no indivíduo, mas também na cultura e no meio social desse sujeito. Taitara, uma cidade invisível (porque não existe na cartografia brasileira extraliterária), pode ser sinônimo de mal-estar.

No seguinte trecho, o narrador descreve alguns dos castigos (torturas) sofridos por aqueles que eram flagrados tentando burlar as proibições da Companhia, como, por exemplo, a de tentar pular os muros para cortar caminho:

(...) Outros voltaram do hospital com um aparelho de ferro atarraxado nas pernas para impedi-la de se dobrarem, outros voltaram com a mão metida numa espécie de sacola de couro presa no punho com um peso de muitos quilos dentro” (VEIGA, 1998, p. 50).

Vemos nessa citação que a tortura e a humilhação, que advém desses castigos, faziam parte das regras da Companhia para impor o medo e forçar os cidadãos à obediência, numa tentativa de subjugar e calar o povo de Taitara: “A tortura não é apenas uma técnica de extrair informações, mas também uma forma de destruir a subjetividade do inimigo, reduzir sua moral, humilhá-lo” (NAPOLITANO, 2021, p. 140). Taitara, cidade do mal-estar, torna-se uma espécie de campo de tortura de seus cidadãos – em que não são poupados sequer mulheres e crianças, lembremos que a narrativa é escrita por um adolescente estimulado por sua mãe.

Observe-se a quantidade de proibições impostas pela Companhia de Melhoramento de Taitara:

A Companhia ainda mandou fincar cacos de garrafa nos muros (VEIGA, 1998, p. 49).

A Companhia não podia admitir nenhuma brecha em suas ordens (VEIGA, 1998, p. 50).

De repente, a Companhia resolveu apertar a rosca contra os urubus. (VEIGA, 1998, p. 51).

Enquanto o povo se divertia o dia inteiro olhando para o céu agora coalhado de gente voando, e ia para a cama contando as horas que faltavam para o reinício do espetáculo, a Companhia preparava seus planos (VEIGA, 1998, p. 138).

Para convencer o povo de que nada de bom pode vir lá de cima, a Companhia deu para nos fazer advertências práticas (VEIGA, 1998, p. 139).

Todavia, o excesso de regras e punições impostas na tentativa de “limitar os movimentos” e cercear a liberdade da comunidade não poderia ficar sem uma resposta, pois causava desconforto social, o que levava a população, incomodada e oprimida, a criar formas de resistência opostas aos anseios de controle da Companhia. Revoltados pela frustração de perspectivas, adiamentos ou cancelamentos de sonhos, os jovens se viram impulsionados a atos de rebeldia e insubordinação:

(...) a nossa frustração se voltava contra a Companhia. Uma noite eu e alguns colegas saímos com umas bagas de tucum no bolso desabafando a nossa raiva nos muros, enquanto dois vigiavam as pontas da rua outras escreviam ABAIXO A CIA raspando o tucum no muro (VEIGA, 1998, p. 56).

Tânia Pellegrine, em *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70* (1996), ao analisar *Incidente em Antares*, do escritor Érico Veríssimo (1971), afirma que a preocupação do escritor em questionar a realidade deixa “patente a existência de uma tensão entre o autor e o seu mundo referencial, traduzido no universo estético que constrói” (PELLEGRINI, 1996, p. 72). Em *SRB*, tomando como referência a problemática realidade daquele contexto da história nacional, Veiga expressa seu ponto de vista, se utilizando dos recursos ficcionais, tais como o real maravilhoso e a presença de um narrador-crítico para revelar as tensões políticas e sociais da época. A elaboração da linguagem, pautada na simplicidade do vocabulário na utilização da analepse e das metáforas também são recursos estilísticos presentes em toda a obra e que se tornam essenciais na construção do diálogo entre o romance *SRB* e a história nacional.

A forma particular como Veiga constrói o seu texto já representa em si mesma uma resistência ao modelo do mundo repressivamente organizado, proporcionando não apenas um efeito emocional ao seu leitor, mas também causando uma ampla e profunda reflexão sobre os acontecimentos que envolvem a sua realidade. Se alimentando do real e transmutando-o em maravilhoso, o autor vai questionando os interditos da opressão que se estabelece no seio social e que tenta se impor como parâmetro das relações de convivência, seja individual ou coletiva.

Segundo Leila Dias Pereira do Amaral (2019):

Muitos são esses sentidos e significados sociais que a obra de José J. Veiga desvela. Isto porque sua imaginação literária não parte de outro lugar a não ser deste em que o ser humano trava as suas lutas, constrói os seus sonhos e anseia por suas utopias; em que busca o sentido para si, para os outros, para o mundo em que vive (AMARAL, 2019, p. 98).

A combinação entre o elemento cultural, o realismo mágico e a motivação social dão o tom da narrativa veiguiana, estabelecendo um diálogo entre o real e o fictício. O tratamento dado pelo autor aos recursos estilísticos e aos elementos da narrativa – linguagem, enredo, espaço e personagens e, principalmente, narrador – transbordam os limites do imaginário em direção ao “estranho” mundo real, fazendo da obra em análise um texto de difícil classificação quanto o movimento literário ao qual possa estar vinculado, pois ao retratar situações ordinárias ou extraordinárias da vida, individual ou comunitária, Veiga recorre a elementos estéticos, tradicionalmente estudados pela crítica como pertencentes ao Realismo maravilhoso e ao Regionalismo, para criar um diálogo com o contexto histórico do Brasil da década de 1970, quando tais movimentos, em rigor, já se tinham exaurido.

Sua forma prosaica de contar cria elos com as figuras comuns de seus personagens (parentes, amigos, vizinhos, ou simplesmente pessoas que passam), comunicando um entrelaçamento de experiências individuais e coletivas – que envolvem sua cultura, crenças, organização social, história, espaço geográfico, etc. – que transborda os limites do fictício em direção à realidade externa, dando um caráter inovador para sua escrita, de modo a permitir ao leitor construir elos de empatia pelos fatos narrados e refletir sobre o seu próprio momento histórico:

A obra de J. Veiga – em que pese a valorização crítica formal, classificadora, técnica – não deixou de ser, nessas décadas o registro artístico-literário de um olhar crítico sobre o nosso tempo. Some-se às qualidades retóricas de J.

Veiga a sua sensibilidade política e social. Para essa direção, predominantemente, voltou-se o seu “ângulo de visão”, querendo enxergar fundo o mistério da submissão das massas à opressão dos poderosos (SOUZA, 1990, p. 49).

Em *SRB*, os pontos que se cruzam entre as abordagens regionalista, fantástica e histórica criam um diálogo possível para a compreensão dos acontecimentos narrados, interagindo com o real e o momento histórico à época da escritura do romance, deixando nas malhas do texto uma reflexão sobre os processos de tomada de poder, sobre os regimes ditatoriais, sobre a cultura da violência, sobre o cerceamento da liberdade e sobre a responsabilidade de todo cidadão:

Naqueles dias de aperto descobri que a pessoa, qualquer pessoa, é responsável única pelo que faz e pelo que não faz nessa vida; não adianta querer fugir ou se fazer de desentendido (VEIGA, 1998, p. 41).

O mal-estar gerado pela violência tirânica instaurada naquela localidade afeta a vida dos cidadãos em vários níveis e aspectos, criando um ambiente de convivência socialmente desconfortável e que afligia toda a comunidade, pois não se sabendo mais em quem confiar, restavam a desconfiança, o medo e o outro sempre assumindo a condição de inimigo:

Tínhamos caído em um desvio onde a ideia de tempo não entrava, a vida era uma estrada comprida sem margens nem marcos, estar aqui era o mesmo que estar ali, o hoje se confundia com o ontem e o amanhã não existia nem em sonhos; esperávamos qualquer coisa, mas já não sabíamos se era para adiante ou para trás (VEIGA, 1998, p. 54).

As manifestações de violência surgem representadas no texto literário pelas situações inusitadas e absurdas que evocam lembranças de momentos reais vivenciados no país na época da ditadura militar, sendo transpostas para a linguagem literária pela voz do narrador que, por um narrar memorialístico, vai revelando em *flashbacks* os estranhos acontecimentos que tomaram conta de Taitara com a chegada da Companhia de Melhoramentos, “a posição do narrador, mesmo quando sitiado, é a de resistência ao que fere a liberdade. Talvez seja esse o herói dos livros de Veiga: a necessidade de liberdade” (SOUZA, 1990, p. 140).

Portanto, de forma consciente sobre o seu papel enquanto cidadão e escritor, José J. Veiga buscou, com os temas abordados em *Sombras de Reis Barbudos*, atrair e convidar o público leitor para uma profunda reflexão sobre os acontecimentos que

acometeram as pequenas comunidades do interior do país, que atraídas pela esperança de que a modernidade e as transformações do mundo globalizado pudessem incluí-las de modo efetivo, autoritário e democrático, afinal se viram sequestradas por um poder tirânico e ditatorial que as reprimia, exercendo um rígido controle de suas atividades sociais, laborais e intelectuais, suprimindo os direitos de seus cidadãos, perseguindo-os e sufocando-os com uma avalanche de proibições que visava o controle de todas as suas áreas de atuação e convivência (cultural, social, trabalhista, intelectual ,etc.).

Veiga traçou um percurso insólito para a sua narrativa, tomada por analogias e situações surreais que pouco a pouco descortinam e colocam em situação vexatória aqueles que autoritariamente tomam de assalto a paz, a confiança e a simplicidade daquela “vida besta”, da qual nos fala Drummond<sup>8</sup>. Com elementos do realismo fantástico e de um regionalismo que foge à classificação tradicional, José J. Veiga estabelece um diálogo entre o real e o imaginário, articulando uma narrativa crítica e de resistência, pois está sempre forjando meios para denunciar e burlar os ditames da autoritária Companhia de Melhoramentos de Taitara, simulacro tão fiel do aparato militar da ditadura experimentada no Brasil da segunda metade do século XX.

Segundo Eleone Ferraz de Assis, em sua dissertação de mestrado (2008), para além de uma simples representação do período histórico ligado à ditadura militar, José J. Veiga: “[...] conseguiu formular outras referências políticas mais complexas – como é o caso dos regimes totalitários surgidos no século XX – por concatenar um quadro dramático e sombrio da violência humana” (p. 98).

O imaginário aliado às situações fantásticas apresentadas em *Sombras de Reis Barbudos* ao mesmo tempo em que traçam um perfil de um determinado momento da história nacional e do contexto sócio-político vigente, tornam-se um mecanismo de compreensão das problemáticas relações de poder em suas expressões coletivas (a cidade) e subjetiva (a intimidade do menino Lu).

Os narradores veiguanos, quase sempre crianças ou adolescentes, criam fórmulas excepcionais de resistência, de fuga e de contestação da violência institucionalizada. Em *SRB*, somos lançados ao fantástico sem “asas”, como no voo dos homens-pássaros que burlam todos os mecanismos repressores e violentos

---

<sup>8</sup> ANDRADE, Carlos Drummond. Cidadizinha qualquer. In: *Alguma poesia*. Disponível em: <https://kupdf.net/download/carlos-drummond-de-andrade-alguma-poesia59d8209908bbc5b766435035pdf> Acesso em: 20 dez. 2022.

utilizados pela Companhia para (re)encontrar sua liberdade, desafiando, assim, o poder antidemocrático ali instaurado.

Concluimos, ao final desta análise, que o romance *Sombras de Reis Barbudos* narra a história de uma cidade fictícia para contar e elaborar também a realidade histórica vigente no Brasil nas décadas de 1960, 70 e 80 com o regime militar e a ditadura instalada no país, sem, contudo, perder a propriedade de universalismo literário, não estando circunscrito a uma única época ou localidade, visto que tematiza um mal-estar na cultura, de expressão tirânica, ainda não superado na história humana. A narrativa é dinâmica e movediça e à medida que se desenvolve colocamos em um lugar de “insegurança” e incerteza, enquanto atravessa a história e é atravessada por essa.

Finalmente, assim como *Sombras de Reis Barbudos*, este estudo não pretende findar-se de modo acabado e definitivo, posto que não existe um único ponto de vista nem uma única interpretação sobre os acontecimentos que permeiam a narrativa veiguiana, tão preta de sentidos éticos e estéticos. Seguramente, porém, somos convictas ao afirmar que esse romance assinala a necessidade de voar, como alternativa urgente e coletiva, quando a comum experiência humana se empareda na condição de muro – muros, muros, muros.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Posição do Narrador no Romance Contemporâneo. Trad. Jorge de Almeida. *In: \_\_\_\_\_* (Org.). **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2003.

AMARAL, Leila Dias Pereira. Trabalho, afeto e cultura: uma leitura sociológica da obra *A hora dos ruminantes*, de José J. Veiga. **Revista Humanidades e Inovação**, v. 6, n. 1, p. 97-111, 2019. Disponível em: [file:///C:/Users/Melry/Downloads/1131-Texto%20do%20artigo-4068-2-10-20190226%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/Melry/Downloads/1131-Texto%20do%20artigo-4068-2-10-20190226%20(3).pdf). Acesso em: 20 ago. 2022.

ASSIS, Eleone Ferraz. **A poética de J. J. Veiga em Sombras de Reis Barbudos**. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas). Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2008.

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. ASSIS, Machado de. *Todos os romances e contos consagrados*. 1. vol. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016a, p. 17-205.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. ASSIS, Machado de. *Todos os romances e contos consagrados*. 1. Vol. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016b, p. 441-638.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rebelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BENJAMIM, Walter. O Narrador. *In: Obras escolhidas*: magia e técnica, arte e política. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. Disponível em: <[http://www.usp.br/cje/depaula/wp-content/uploads/2017/03/O-Narrador\\_Walter-Benjamin-1.pdf](http://www.usp.br/cje/depaula/wp-content/uploads/2017/03/O-Narrador_Walter-Benjamin-1.pdf)> Acesso em: 01 fev. 2022.

\_\_\_\_\_, Walter. Experiência e pobreza. *In: Obras escolhidas*: magia e técnica, arte e política. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. Disponível em: <[http://www.usp.br/cje/depaula/wp-content/uploads/2017/03/O-Narrador\\_Walter-Benjamin-1.pdf](http://www.usp.br/cje/depaula/wp-content/uploads/2017/03/O-Narrador_Walter-Benjamin-1.pdf)> Acesso em: 22 out. 2022.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRASIL, R. F. do. Ato Institucional n. 5 (AI-5). Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ait/ait-05-68.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm)>. Acesso em: 22 out. 2022.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. **José J. Veiga**. São Paulo: Abril Educação, 1982.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. *In: \_\_\_\_\_*. (Org.). **Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989, p. 140 -161.

\_\_\_\_\_. A nova narrativa. In \_\_\_\_\_. (Org). **Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo, Ática, 1989, p. 199-214

CARPENTIER, Alejo. **Literatura e consciência política na América Latina**. São Paulo: Global Editora, s/d.

\_\_\_\_\_. Prólogo. In: **O reino deste mundo**. Lisboa: Saída de Emergência, 2011. Disponível: <http://www.saidadeemergencia.com/files/products/Reinodestemundo.pdf>. Acesso em: 15 set. 2022.

EAGLETON, Terry. Fenomenologia, hermenêutica, teoria da recepção. In: **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

FICHER, Luís Augusto. Sobre a vigência do Regionalismo no Brasil. **Terceira Margem**. Rio de Janeiro, n. 19, p. 103-117, ago./dez. 2008. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/11058/8076>. Acesso em: 10 fev. 2022.

FREUD, Sigmund. **Cultura, sociedade, religião: O mal-estar na cultura e outros escritos**. Trad. Maria Rita Salzano Moraes. São Paulo: Autêntica, 2020. Disponível em: <https://ebooks.grupoautentica.com.br/reader/cultura-sociedade-religiao-o-mal-estar-na-cultura-e-outrosescritos?location=eyJjaGFwdGVySHJIZil6IINIY3Rpb24wMDEyLnhodG1sliwi%20Y2ZpIjoilZrBtUIPTE9fTWFsX2VzdGFyX25hX2N1bHR1cmFfMDgwNF0vMltfaWRDb250YWluZlZlOTBdLzE0OC8xOC8xOjI0MCJ9>.

LINHARES, Temístocles. Cap. 13. In: **Diálogo sobre o conto brasileiro atual**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

FONSECA, P. C. apud CORRÊA, Rafael Vinícius Costa; Ricardo Gaiotto de MORAES. **A estranha máquina do real: recepção crítica e contemporaneidade de José J. Veiga**. PUC-Campinas, 2017.

LUCAS, Fábio. **O caráter social da literatura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Quíron, 1976.

MELO, Demian Bezerra. **Ditadura “civil-militar”?: controvérsias historiográficas sobre o processo político brasileiro no pós-1964 e os desafios do tempo presente**. **Espaço Plural**, [s./l.], vol. 13, Ano XIII, n. 27, 2012, p. 39-53. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/espacoplural/article/view/8574/6324> Acesso em: 28 de nov. de 2022.

MELO, Valdirene Rosa da Silva. **As personagens em Sombras de Reis Barbudos, de José J. Veiga: uma perspectiva alegórica**. Interdisciplinar, Itabaiana/SE, vol. 19, n. 2, p. 129-140, jul./dez. 2013.

NAPOLITANO, Marcos. 1964: **História do regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

\_\_\_\_\_. Desafios para a história nas encruzilhadas da memória: entre traumas e tabus. **História: Questões & Debates**, Curitiba, v 68, n. 01, p. 18-56, 2020. Disponível

em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/67794/40072>. Acesso em: 15 de agosto de 2022.

PELINSER, André Tessaro; ALVES, Márcio Miranda. A permanência do Regionalismo na literatura brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 59, p. 1-12, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/Zh6d4tsH8prmNkxn9KfDfHy/?lang=pt>. Acesso em: 10 fev. 2022.

PELLEGRINI, Tania. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. **Luso Brazilian Review**, v. 41, n. 1, p. 121-138, 2004a. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/173647/pdf>> Acesso em: 10 fev. 2022.

PRADO, Antonio Arnoni. **Atrás do mágico relance**: uma conversa com J. J. Veiga. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.

QUINTELA, Antón Corbacho. Do Sertão ao Cerrado do Planalto Central: uma questão de nomenclatura. **Revista UFG**, Goiás, ano XII, n 9, dez. 2010. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48342/23681>> Acesso em: 22 out. 2022.

RAMA, Angel. **Transculturação na narrativa latino-americana**. Caderno de Opinião, 2. Rio de Janeiro: 1975.

\_\_\_\_\_. **El Boom em Perspectiva**. La critica de la cultura em America Latina. Trad. Susana Kerschner. Biblioteca Ayacucho, s/d.

RAMOS, Graciliano. **Angústia**. Rio de Janeiro: Record, 2019.

\_\_\_\_\_. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 2016.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

ROBIN, Régine. **Memória saturada**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2016.

ROSA, Guimarães. **Grande sertão: veredas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SCHÜLER, Donaldo. **Teoria do Romance**. S. Paulo: Ática, 1989.

SILVA, Rogério Max Canedo. **O romance histórico da colonização**: a figuração artística transgressiva do passado em *O tetraneto del-rei*, de Haroldo Maranhão, *A gloriosa família*, de Pepetela, e *As naus*, de António Lobo Antunes. 2016. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/20766>. Acesso em: 03 de fev. 2022.

SOUZA, Agostinho Potenciano. **Um olhar crítico sobre o nosso tempo**: uma leitura da obra de José J. Veiga. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1990.

SOUZA, Douglas Rodrigues de. O realismo em Lukàcs – sua visão e concepção de arte: breves considerações. **Signótica**, v. 31, 2019. Disponível em: <file:///C:/Users/Melry/Downloads/coordenador,+O+realismo.pdf> Acesso em: 11 out. 2022.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VEIGA, José J. **Sombras de Reis Barbudos**. 23. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

VEIGA, José J. A estranheza doméstica – uma conversa com José J. Veiga. Entrevista concedida a Sérgio Cohn, Fábio Weintraub e Ruy Proença. **Folha de São Paulo: Caderno Mais**. São Paulo. 25 de junho de 2000. Disponível em: <https://www.portalentretextos.com.br/post/a-ultima-entrevista-de-j-j-veiga>. Acesso em: 12 jan. 2022.

VEIGA POR ELE MESMO. *In*: PRADO, Antonio Arnoni (Org.). **Atrás do mágico relance**: uma conversa com J. J. Veiga. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989, p. 27-28.