

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

ANALICE DE SOUSA GOMES

A CRIANÇA, O JOVEM, A MULHER E A VOZ NARRATIVA EM ROMANCES DE
JOSÉ J. VEIGA

GOIÂNIA
2017

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

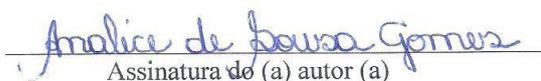
Nome completo do autor: Analice de Sousa Gomes

Título do trabalho: A criança, o jovem, a mulher e a voz narrativa em romances de José J. Veiga

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do (a) autor (a)

Data: 23 /01 /2017

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

ANALICE DE SOUSA GOMES

A CRIANÇA, O JOVEM, A MULHER E A VOZ NARRATIVA EM ROMANCES DE
JOSÉ J. VEIGA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás para obtenção do título de mestre em Letras e Linguística.

Área de Concentração: Estudos Literários.

L. P. 2: Estudos culturais, comparativismo e tradução.

Orientadora: Profa. Dra. Renata Rocha Ribeiro

GOIÂNIA
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Gomes, Analice de Sousa

A criança, o jovem, a mulher e a voz narrativa em romances de José J. Veiga [manuscrito] / Analice de Sousa Gomes. - 2017. 151 f.

Orientador: Profa. Dra. Renata Rocha Ribeiro.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2017.
Bibliografia.

1. Criança, jovem. 2. Mulher. 3. Voz narrativa. 4. Romances. 5. José J. Veiga. I. Ribeiro, Renata Rocha, orient. II. Título.

CDU 821.134.3



ATA Nº 02/2017

**ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DA
ALUNA ANALICE DE SOUSA GOMES**

Aos vinte e três dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e dezessete, a partir das dez horas no Miniauditório Professor Egídio Turchi da Faculdade de Letras, realizou-se a sessão pública da Defesa de Dissertação intitulada “A criança, o jovem, a mulher e a voz narrativa em romances de José J. Veiga”. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Renata Rocha Ribeiro com a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Agostinho Potenciano de Souza (Faculdade de Letras/UFG) e Professora Doutora Albetina Vicentini Assumpção (Pontifícia Universidade Católica de Goiás). A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata aprovada pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Renata Rocha Ribeiro, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora e visada pela Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Goiânia, aos vinte e três do mês de fevereiro do ano de dois mil e dezessete.

Renata Rocha Ribeiro

Profa. Dra. Renata Rocha Ribeiro – Presidente

Agostinho Potenciano de Souza
Prof. Dr. Agostinho Potenciano de Souza

Albetina Vicentini Assumpção
Profa. Dra. Albetina Vicentini Assumpção

Visto:

Profa. Dra. Joana Plaza Pinto

Para as pessoas que me motivam a persistir na busca pelo crescimento necessário para me tornar um ser humano melhor: meu filho, Felipe Augusto de Sousa Gomes; minha mãe, Maria Aparecida de Sousa Gomes, e meu pai, José Tadeu Gomes das Neves.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me conceder vida, saúde e por abrir os caminhos e permitir que eu os percorresse.

A meu filho Felipe Augusto, por compreender minha ausência e pela capacidade de, junto comigo, sonhar com uma vida melhor. A minha mãe e meu pai, Maria e José, por me mostrar o quanto é valioso construir nossas vidas em bases e princípios sólidos. Aos meus irmãos, Wilson de Sousa Gomes por me incentivar e orientar, e William de Sousa Gomes, por ser companheiro e me auxiliar sem medidas. Ao meu sobrinho Miguel Gomes Caetano pela alegria que sua existência traz.

À professora Dra. Renata Rocha Ribeiro pela paciência, competência nas orientações e sabedoria para direcionar os melhores caminhos a serem percorridos no decorrer da pesquisa. Agradeço por compartilhar comigo seus conhecimentos, pela humildade nas correções e pela assiduidade no compromisso acadêmico. Aprendi o que, de fato, se constitui como pesquisa científica e cresci, de forma imensurável, na compreensão do que se concebe o campo de investigação e produção crítica/interpretativa da teoria literária contemporânea por meio de suas orientações e aulas. Muito obrigada pelo privilégio de tê-la como minha professora. Sinto-me abençoada por esta oportunidade de conhecer e desenvolver laços, para além do campo acadêmico, com uma pessoa tão humana, integra e autêntica como você!

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística e da Faculdade de Letras – UFG, Dr. Antônio Corbacho Quintela, Dr. Heleno Godói de Sousa, Dr. Jamesson Buarque de Souza, Dra. Suzana Yolanda L. M. Cánovas e Dr. Agostinho Potenciano de Souza. Todos esses contribuíram, significativamente, na obtenção e ampliação dos meus conhecimentos acerca da pesquisa no campo literário e os últimos, em especial, por compor a banca de qualificação e contribuir quanto ao (re) direcionamento da pesquisa contida nesta dissertação. E à professora Dr. Larissa Warzocha Fernandes Cruvinel, pelas discussões e conhecimentos compartilhados no grupo de pesquisa sobre literatura Infanto-juvenil (NENJUC).

À professora Dra. Albertina Vicentini Assumpção e ao prof. Dr. Agostinho Potenciano de Souza por comporem a banca de defesa.

Aos amigos que compuseram o dedicado e animado grupo de alunos da Pós-graduação nos anos de 2015-2016: Cloves da Silva Junior, Maiara Moreira Andraschko, Ana Érica Reis da Silva Kühn, Claudine Faleiro Gill, Cristyane Batista, Gilson Vedoin, Ivy Gobeti, Letícia Alcântara, Marcos Nunes Carreiro e Poliana Queiroz.

Às primas/amigas que me acolheram, motivaram e me auxiliaram em todos os momentos desse percurso: Mara Reis Veiga, Jaciara Reis Veiga, Vera Ilma Porto e família e Fernanda Rocha Bomfim Carvalho. Obrigada por tudo!

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Que a liberdade é essencial ao ser humano é uma premissa tão óbvia que chega a estar implícita no comportamento dos meus personagens. Mesmo aqueles deles que a denegam a outros sabem que estão denegando um bem fundamental. Considerar a liberdade um bem implícito na composição do ser humano é o primeiro passo para chocar os que a denegam.

(José J. Veiga)

Hablo de cosas que existen, ¡Dios me libre de inventar cosas cuando estoy cantando!

(Pablo Neruda)

RESUMO

O presente estudo, de natureza analítico-interpretativa, tem como objetivo tecer considerações sobre a representação do homem ex-cêntrico imerso num contexto de medo e dominação nos romances de J. J. Veiga, produzidos e publicados entre 1964 e 1982, estabelecendo relações entre os acontecimentos sociopolíticos ocorridos no Brasil nesse período e a construção ficcional do autor. Essa representação do homem marginalizado, nesta pesquisa, é analisada a partir das figuras da criança, do jovem, da mulher e do discurso da voz narrativa que constrói ambientes de contestação e designa voz à personagens que constantemente questionam sobre o sentido da existência humana em um mundo de relações e valores cunhados pela busca do poder e de sua manutenção. O foco na criança está na sua capacidade de superação dos obstáculos apontando para o amadurecimento e o desenvolvimento de um olhar crítico da realidade em que está inserida. O jovem, por sua vez, mais próximo das relações do mundo adulto, mostra-se frágil diante das frustrações e vê-se desiludido ao pensar em seu futuro. A mulher é vista sob dupla perspectiva: a da dominação e a da libertação. De um lado, é dominada por preceitos patriarcais, acreditando que deve cumprir seu “papel de mulher”; encerra-se ao ambiente interno do lar e dedica-se aos afazeres da casa. De outro, um pouco mais liberta da dominação do patriarcado, avança os limites domésticos e insere-se na luta política e social, que mostram-se como os principais elementos de opressão e segregação. Essas mulheres trazem, em suas ações e vozes, o ressoar das conquistas dos movimentos feministas. Já a voz narrativa tem um papel denunciativo. Os narradores veigueanos desvelam os conflitos existenciais provocados nos indivíduos em tempos de opressão, mas, sobretudo, destaca a esperança como motivação para a transformação da realidade e a (re)apropriação da liberdade e da identidade do ser. Nesse contexto, a análise gira em torno de personagens e sua busca de sentido para a existência, bem como o questionamento sobre a realidade que oprime, controla e censura. Assim, para este estudo, pretende-se compreender a história da opressão sob o ponto de vista do oprimido e observar o homem como cerne nas narrativas *A hora dos ruminantes*, de 1966; *Sombras de reis barbudos*, de 1972; *Os pecados da tribo*, de 1976 e *Aquele mundo de Vasabarro*, de 1982. A análise é pautada por pressupostos que destacam a representação de personagens ex-cêntricas e apoiando-se na crítica já produzida sobre a ficção de José J. Veiga. Para isso, o trabalho é direcionado pelas reflexões de autores como Linda Hutcheon (1991), José Fernandes (1986), Simone de Beauvoir (1970), Agostinho Potenciano de Souza (1990), Tiek Miyazaki (1988), Maria Zaira Turchi (2003/2005), Flávio Kothe (1986), Tânia Pellegrini (1996), Vânia Maria Resende (1988), Pierre Bourdieu (2002), entre outros.

PALAVRAS-CHAVES: Criança. Jovem. Mulher. Voz narrativa. Romance. José J. Veiga.

ABSTRACT

The present study, of an analytic-interpretative nature, aims to make considerations about the representation of the ex-centric man immersed in a context of fear and domination in the novels by J.J. Veiga, produced and published between 1964 and 1982, establishing relations between the sociopolitical events that occurred in Brazil during this period and the fictional construction of the author. This representation of the marginalized man, in this research, it is analyzed from the figures of the child, the young, the woman and the speech of the narrative voice that builds environments of contestation and designates voice to the characters that constantly question about the meaning of the human existence in a world of relations and values coined by the search for power and its maintenance. The focus on the child it is in its ability to overcome obstacles pointing to the maturation and development of a critical reality view in which it is inserted. The young, however, closer to the relationships of the adult world, shows that it is fragile in the face of frustrations, and finds itself disillusioned thinking of its future. The woman it is seen from a double perspective: domination and freedom. On the one hand, it is dominated by patriarchal precepts, believing that it must fulfill the "woman's role"; closes to the indoor environment of the house and it is dedicated to the housework. On the other hand, a little more liberated from the domination of patriarchy, domestic boundaries are advanced and inserted into the political and social contest, which seen the main elements of oppression and segregation. These women bring, in their actions and voices, the resonance of the achievements of the feminist movements. The narrative voice has a denunciative role. The *veiguanos* narrators, reveal the existential conflicts caused in the people times of oppression, but, therefore, it highlights hope as a motivation for the transformation of reality and the (re) appropriation of freedom and the identity of being. In this context, the analysis revolves around characters and their search for the existence meaning, as well as the questioning about the reality that oppresses controls and censors. So, for this study, we intend to understand the history of oppression from viewing of the oppressed and to observe the man as the core in the narratives. *A hora dos ruminantes*, 1966; *Sombras de reis barbudos*, 1972; *Os pecados da tribo*, 1976 and *Aquele mundo de Vasabarro*, 1982 based on assumptions that emphasize the representation of ex-centric characters and on the criticism already produced on the fiction of José J. Veiga. For this, the work is guided by the authors' reflections like Linda Hutcheon (1991), José Fernandes (1986), Simone de Beauvoir (1970), Agostinho Potenciano de Souza (1990), Tiekko Miyazaki (1988), Maria Zaira Turchi (2003/2005), Flávio Kothe (1986), Tânia Pellegrini (1996), Vânia Maria Resende (1988), Pierre Bourdieu (2002), between others.

KEYWORDS: Child. Young. Woman. Narrative voice. Novel. José J. Veiga.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. A ALEGORIA DA OPRESSÃO E A REPRESENTAÇÃO DA CRIANÇA E DO JOVEM	23
<i>1.1 Poder e opressão: a realidade sociopolítica nos romances de José J. Veiga</i>	26
<i>1.2 A representação da criança e do jovem em tempos de opressão: experiências de coragem, amor e frustração</i>	38
2. A MULHER E A DESCONSTRUÇÃO DA SUBMISSÃO FEMININA	66
<i>2.1 Preceitos patriarcais na ficção de J. J. Veiga e a construção da identidade da mulher na modernidade</i>	70
<i>2.2 As personagens femininas nos romances de J. J. Veiga e a subversão do poder</i>	90
3. A VOZ NARRATIVA E O DISCURSO DO EX-CÊNTRICO	110
<i>3.1 Voz narrativa na construção do espaço e das personagens: contestação e denúncia</i>	115
<i>3.2 Voz narrativa e memória: imagens da lembrança e a busca da esperança</i>	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS	144
REFERÊNCIAS	148

INTRODUÇÃO

José J. Veiga inicia sua trajetória na ficção com a publicação do volume *Os cavalinhos de Platiplanto*, em 1959, cujos contos ressaltam o universo da fantasia e do onírico como características próprias do universo infantil. Por meio dos sonhos, as personagens resgatam e até mesmo realizam o que não lhes é possível no plano da realidade. Nesta obra, vê-se claramente a exposição de mundos de faz-de-conta, um lirismo característico da fuga da criança quanto às imposições do complexo mundo adulto. Contudo, é importante ressaltar que, para além dos conflitos entre o mundo adulto e infantil, dentre esses contos, “A usina atrás do morro” traz uma temática bastante explorada pelo autor em obras posteriores. Essa narrativa retrata a condição do homem frente à opressão gerada pelo progresso, como destacado na análise de Priscila Finger do Prado em “O absurdo no limiar do cotidiano: melhores contos de J. J. Veiga” (2009), sendo possível, a partir desta visão, considerar o referido conto como o embrião para a temática de cunho sociopolítico existente em romances e outros contos publicados posteriormente.

Assim, na sequência de produções e publicações de José J. Veiga, dada a contextualização sociopolítica do momento de criação e do desejo do autor de inseri-la em sua ficção, as vontades das personagens são, diversas vezes, sufocadas pelo sentimento de medo. Influenciado por esse contexto, embora ainda haja alguns lampejos de esperança apontando para o futuro, o enredo de sua ficção exhibe predominantemente as angústias de personagens dominadas por um poder opressor. Essas personagens têm sua liberdade vetada, podendo ser verificado, nas narrativas, um pretense controle e vigilância das ações e, até mesmo, da imaginação das pessoas pelo grupo dominador. Desse modo, sobre a temática de suas obras, em entrevista, o autor declara:

Fora o primeiro livro, *Os cavalinhos de Platiplanto*, que foi escrito entre 1957 e 1958, os outros têm muito a ver com o clima político do momento que estamos vivendo. O primeiro não: o Brasil estava numa fase muito boa. [...] Então esse livro reflete nada do mundo em volta; trata, sim, do mundo infantil, da passagem da infância para a juventude. Já o segundo, *A hora dos ruminantes*, é uma alegoria daquilo que estava acontecendo politicamente no Brasil e que eu pensava que não ia durar muito. (VEIGA in RICCIARDI, 1991, *apud* SILVA, 2013, p. 39).

Ao pensar sobre o autoritarismo imposto ao Brasil desde o Estado Novo (agravado durante o governo militar pós-1964, presenciado por José J. Veiga) e a relação entre realidade e ficção, torna-se evidente a influência do contexto político e social, declaradamente utilizado pelo autor como matéria de ficção em suas narrativas. Assim, *A hora dos ruminantes*, de 1966; *A máquina extraviada*, de 1967; *Sombras de reis barbudos*, de 1972; *Os pecados da tribo*, de 1976; *O professor Burrim e as quatro calamidades*, de 1978; *De jogos e festas*, de 1980 e *Aquele mundo de Vasabarro*, de 1982¹, trazem ressonâncias da censura e da opressão, configurando essas narrativas com um caráter distópico.

Conforme apresenta Russell Jacoby, em *Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica* (2007), a palavra distopia nasceu no século XX por meio de J. Max Patrick, quando este, ao editar uma antologia de obras utópicas, utiliza o termo distopia como contrário ao conceito de utopia². Nessa linha, a distopia seria, portanto, o oposto à idealização de uma sociedade perfeita, prevalecendo uma visão pessimista quanto às condições de vida do sujeito que estaria entregue à miséria, à violência e, como consequência, resta para o indivíduo somente o temor e a infelicidade. Para Leomir Cardoso Hilário, no artigo “Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade” (2013, p. 202), a narrativa distópica pode ser compreendida “enquanto aviso de incêndio, o qual, como todo recurso de emergência, busca chamar a atenção para que o acontecimento perigoso seja controlado, e seus efeitos, embora já em curso, sejam inibidos”. Em outras palavras, esse tipo de narrativa expõe a decadência dos sistemas e sociedades burocráticas e totalitárias, narrando a experiência do sujeito submisso a um modo de dominação que requer o controle de sua subjetividade, em alguns casos, regulando seus pensamentos e comportamentos. Em seu estudo, Hilário conclui que “a narrativa distópica busca chamar nossa atenção para as relações heterônomas entre subjetividade, sociedade, cultura e poder” (HILÁRIO, 2013, p.203).

¹ Daqui em diante, opta-se pelo uso de siglas para designar os títulos das obras estudadas nas citações. Por serem do mesmo autor e para localizar melhor cada romance, indica-se: sigla, ano da edição consultada e paginação. *A hora dos ruminantes* (HR); *Sombras de reis barbudos* (SRB); *Os pecados da tribo* (PT); *Aquele mundo de Vasabarro* (AMV).

² A concepção de utopia, que contrasta com o conceito de distopia apresentado por Russell Jacoby, é baseada na obra *Utopia* do filósofo inglês Thomas More, lançada em 1516, que narra uma sociedade ideal e perfeita.

Por esse viés, é possível observar nas obras de Veiga que as personagens estão localizadas em ambientes que constantemente são “invadidos por forças tirânicas e incontroláveis, que tornam a vida insuportável” como destacado por Celso Sisto (2010, p. 153) em “Um outro lugar para estar: o espaço mágico dos meninos de J. J. Veiga”. Além de Sisto, outros estudiosos da ficção veigueana como Fernando Albuquerque Miranda (2011)³ e Marcelo José Fernandes (2004)⁴, para citar alguns, afirmam que esse é o pano de fundo das histórias de Veiga, ou seja, uma atmosfera sombria e opressora que retrata as angústias dos indivíduos cerceados e privados de sua liberdade física e ideológica, dominados apenas pelo medo e pelo sentimento de desesperança. Isso torna possível, diante deste cenário, a identificação de características próprias às narrativas distópicas.

Já em *Torvelinho dia e noite*, que veio a público em 1985, começa-se a notar uma atmosfera ficcional distinta daquelas que compunham as obras anteriores. O romance traz em seu enredo a representação das relações sociais comuns a qualquer comunidade. Há momentos de apreensão, mas os bons ventos espalham otimismo. Nesse romance destacam-se as oportunidades e opções propiciadas às personagens não sendo mais submetidas a um grupo opressor, mas sim desfrutando de sua liberdade. Para Agostinho Pontenciano de Souza, em *Um olhar crítico sobre o nosso tempo: uma leitura da obra de José J. Veiga* (1990, p. 72), *Torvelinho* “vive um novo tipo de invasão [...], são dois bons fantasmas: Cynara e Abreuciano, que ali aparecem com seus bons fluidos”. O clima dessa narrativa converge com aquele que o Brasil começava a experimentar, isto é, apesar de ainda estar em meio a tempestades, os brasileiros já começavam a sonhar com o fim do militarismo político e com a redemocratização do país, resultando no desabrochar de dias mais amenos.

Além dos aspectos que marcam a temática das obras de Veiga, o próprio autor afirma, como evidenciado acima, o caráter alegórico de sua produção ficcional a partir de *A hora dos ruminantes*. Esse posicionamento e a composição de suas narrativas remetem a uma longa discussão, que há muito ocorre, sobre a classificação de suas obras nas categorias da narrativa fantástica.

³ C. f. MIRANDA, Fernando Albuquerque. Aspectos do mágico e do maravilhoso no conto “A espingarda do rei da Síria”, de José J. Veiga. In: *Darandina Revisteletrônica*. Anais do Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura V: Literatura e Política, UFJF, 2011.

⁴ C. f. FERNANDES, Marcelo José. As metáforas da opressão em *A hora dos ruminantes* de José J. Veiga. *Jornal Poiésis - Literatura, Pensamento & Arte*, Rio de Janeiro, p. 10 - 11, 03 out. 2004.

Paulo Otavio Barreiros Gravina, em *Leituras do fantástico: um estudo de caso de J. J. Veiga* (2009), propõe uma leitura de Veiga como autor fantástico baseando-se nos conceitos de Tzvetan Todorov expostos na *Introdução à literatura fantástica* (2014), cujos preceitos revelam que o gênero fantástico se serve da irrupção de fatos e seres que fogem às explicações de leis naturais. Segundo Gravina, elementos sem explicação e sem propósitos definidos surgem nas narrativas, como cães, bois, uiua, urubus, homens que voam, e interferem na realidade cotidiana das personagens, mas logo desaparecem sem deixar nenhuma pista de onde vieram ou para onde foram. Esses fatos provocam a hesitação das personagens e do leitor quanto à natureza “real” ou “irreal” de tais figuras. No entanto, em sua proposta de leitura, Gravina (2009), assim como uma significativa parcela da crítica voltada para ficção deste autor, destaca que não é possível esgotar as narrativas de Veiga ao fantástico de Todorov, pois as limitações estruturais definidas em sua teoria excluiriam os diversos matizes de leitura que possui.

Maria Zaira Turchi, em seu artigo “As variações do insólito em José J. Veiga” (2005, p. 3), observa que nos romances e contos do autor “o fantástico é construído em meio à burocracia, fruto das próprias ações humanas”. Turchi cita a perspectiva de Irene Bessière (2009), que opõe-se à hesitação do leitor como princípio do fantástico, como defendido na sistematização do gênero apresentada por Todorov (2014). Para a autora, o texto e as construções que favorecem a ambiguidade estão em primeiro lugar, acima da atitude do leitor. Assim, Bessière (2009) concebe o fantástico como uma construção discursiva modal, que não exclui as categorias do maravilhoso, do estranho, nem coloca sobre o leitor a imposição da escolha de leitura (alegórica ou poética, por exemplo), pois, segundo ela, a simples manifestação do insólito e a incerteza diante de sua irrupção garantem a realização do fantástico. Esse entendimento alcançaria, segundo Turchi (2005), a composição híbrida das obras de José J. Veiga: avança os limites do fantástico tradicional e representa contextos sócio-políticos. Faz do insólito a manifestação de alegorias do homem numa sociedade que oprime e propaga o medo, ou seja, “a burocracia é o principal tema em muitas obras de Veiga que é elevada à esfera de fatos e acontecimentos insólitos criando o fantástico como uma consciência gritante da falta de sentido nas ações provenientes do antropocentrismo” (TURCHI, 2005, p. 3). Assim Veiga cria um estilo próprio de fantástico tendo como objetivo refletir a imagem

do homem simples, comum. Desvincula-se de personagens típicos do fantástico como fantasmas, almas-do-outro-mundo, vampiros, lobisomens (TODOROV, 2014, p. 108) e descreve as inquietações dos indivíduos que não compreendem sua própria realidade.

Por vezes, na ficção de Veiga, há um entrelaçamento entre as categorizações do fantástico e do maravilhoso, acentuando a linha tênue entre suas distinções e conceitos. Em *Aquele mundo de Vasabarro*s, por exemplo, o distanciamento proposto ao leitor na descrição inicial daquele “castelo aberrante” (AMV, 1985, p. 1) sinaliza um universo localizado espacial e temporalmente desvinculado da realidade do leitor, que é transportado para um outro universo situado “fora dos caminhos e cogitações do mundo” (AMV, 1985, p. 1), com suas leis, nomes e realidade particulares. Como pontua Tieko Yamaguchi Miyazaki em *José J. Veiga: de Platiplanto a Torvelinho* (1988, p. 109), a ruptura espaço-temporal que situa Vasabarro justificaría o discurso de introdução do romance, sendo uma “versão modernizada dos contos de fada”.

Josué Marcilio, em seu ensaio “José J. Veiga: *Os pecados da tribo* – realismo maravilhoso à brasileira” (2010), aponta características do realismo maravilhoso na obra de Veiga, fundamentando-se nos estudos de Irlemar Chiampi (2008), sobre as manifestações desse gênero:

Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de duas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem. Isto é, possuem probabilidade interna, têm causalidade no próprio âmbito da diegese e não apelam, portanto, à atividade de deciframento do leitor. (CHIAMPI, 2008, p. 59).

Para Chiampi (2008), o realismo maravilhoso se dá pela naturalização dos eventos extraordinários e a desnaturalização do cotidiano. Segundo a autora, no realismo maravilhoso o leitor reconhece os acontecimentos insólitos como parte integrante da narrativa, sem hesitar entre a sua existência natural ou extraordinária.

Sendo assim, Marcilio (2010) aproxima a estética veigueana à do realismo maravilhoso, primeiramente, pela intenção política que conduz suas narrativas à semelhança dos temas que integram obras da literatura hispano-americana permeadas pela poética do realismo maravilhoso. E depois, pela concepção de que a ocorrência dos acontecimentos insólitos são manifestações de camadas mais profundas de nossa

própria realidade, entendidas por vezes, como possíveis alucinações coletivas (o voo das pessoas em *Sombras de reis barbudos*, o navio na floresta em *Os pecados da tribo*). Entretanto, tais manifestações são logo compreendidas como camadas ou dimensões que fazem parte do cotidiano comum, mas geralmente não são colocadas em evidência: “a representação de uma realidade mais rica, mais funda, com camadas – ou dimensões – que não são observadas na visão ordinária do nosso cotidiano”, porém “não extrapolam os domínios do real” (MARCILIO, 2010, p. 15).

Nos séculos XX e XXI, a linha de evolução dos estudos da narrativa fantástica apresenta uma corrente que corresponderia a uma hibridização característica da literatura contemporânea identificada, por Jayme Alazraki (2001), como “neofantástico”. O crítico afirma que, diferente das delimitações impostas pelo fantástico tradicional quanto aos temas ou estruturas, além do horror ou do medo, o neofantástico tem como princípio a representação da realidade superando a barreira da razão nutrida por meio das convenções sociais e culturais, substituindo o medo pela perplexidade e a inquietação. As narrativas neofantásticas são, em sua maioria,

[...] metáforas que buscam expressar vislumbres, entrevisões ou interstícios de contrassenso que escapam ou resistem à linguagem da comunicação, que não cabem nos casulos construídos pela razão, que vão em linha oposta ao sistema conceitual ou científico com o qual lidamos diariamente. (ALAZRAKI, 2001, p. 277, tradução nossa).⁵

Para Alazraki, a metáfora é capaz de apreender a segunda realidade, aquela camada mais profunda que passa despercebida pela razão devido às convenções que a dirigem, mas quando estas camadas emergem por meio da irrupção do insólito, causam perplexidade e inquietação na personagem e no leitor por não saberem como lidar com o fato extraordinário ao cotidiano perceptível. Todavia, por estar totalmente imbricado na realidade, logo o fato inusitado vai se tornando aceitável – os urubus tornam-se animais de estimação em *Sombras de reis barbudos*, os cães são alimentados “com almôndega macia [...] servida em prato de louça” (1996, p. 37) em *A hora dos ruminantes*, o bicho de estimação disere um golpe de estado em *Os pecados da tribo*. Episódios como esses

⁵ “metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario.” (ALAZRAKI, 2001, p. 277)

causam espanto nas personagens de Veiga, mas elas rapidamente os aceitam e até se adaptam para viver uma pretensa harmonia com esses forasteiros e invasores.

Os apontamentos críticos e teóricos apresentados são apenas uma pequena parcela de inúmeros estudos que procuram enquadrar e desvendar a estética que envolve a produção ficcional de José J. Veiga. Para este estudo, porém, elas servem apenas para reforçar a concepção de “obra aberta e plural” (MARCILIO, 2010, p. 12) e o caráter próprio da construção estética das narrativas de Veiga. Ele rompe com o fantástico tradicional, explora instâncias que se aproximam do estranho, do absurdo, maravilhoso e coloca em relevo uma realidade na qual o homem é o centro: suas indagações e medos são a força motriz para o desenrolar das narrativas.

A análise aqui proposta, portanto, parte de uma leitura alegórica dos romances de José J. Veiga baseando-se, a princípio, na perspectiva de João Hansen em *A alegoria: construção e interpretação da metáfora* (2006), quando o autor cita o conceito de alegoria apresentado por Lausberg: “a alegoria é a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento” (LAUSBERG *apud* HANSEN, 2006, p. 7), complementada pelos pressupostos de Flávio Kothe em sua obra intitulada *A alegoria* (1986). A leitura alegórica, segundo Kothe, permite ao leitor, por meio de uma relação de semelhança, a ampliação do processo de interpretação, explorando no texto significações mais profundas. O autor esclarece, no vocabulário crítico de sua obra, que alegoria é a “representação concreta de uma ideia abstrata. Exposição de um pensamento sob forma figurada em que se apresenta algo para indicar outra coisa. Subjacente ao seu nível manifesto, comporta um outro conteúdo” (KOTHE, 1986, p.90) .

Partindo desses conceitos, é possível entender a leitura alegórica como um movimento no qual o significado literal do texto se desdobra em outro significado mais profundo, guardado além da realidade captada. É um recurso literário que extrapola a superfície ficcional representada, conduzindo o leitor a novas descobertas por meio de semelhanças entre fatos da realidade e a ficção. Desse modo, na leitura alegórica o leitor é conduzido a ir para além da aparência evidente, alcançando uma mensagem abstrata e não manifesta explicitamente no texto. Assim, esclarece Kothe:

Mas a tentativa de entender de modo efetivo o que está sendo dito numa alegoria – oriunda da necessidade de saltar o fosso que existe entre significado primeiro, aparente, e aquele significado outro, mais verdadeiro, que lhe é subjacente – acaba provocando um esforço exegetico capaz de arrastar a um horizonte que transcende o significado convencional. (KOTHE, 1986, p. 18)

Como uma ferramenta de interpretação, a leitura alegórica “descobre a estruturação profunda do texto, um horizonte além do horizonte do texto” (KOTHE, 1986, p.76). Seguindo esta linha, é importante citar a acepção de leitura alegórica apresentada por Luís André Nepomuceno, no ensaio “De cachorros, homens e bois: poder e violência em José J. Veiga” (2007). Nesse estudo, o autor evidencia o cuidado para o não encerramento da obra de Veiga a determinado período histórico, mais precisamente ao evento do golpe militar de 1964, período a que, geralmente, a interpretação alegórica remete a ficção de Veiga. Nepomuceno (2007) destaca que, enquanto

aqui e ali seja possível identificar referências mais explícitas e visíveis à situação política do Brasil à época do golpe militar, é preciso ler suas alegorias de modo mais amplo, não exatamente descontextualizando-as, mas possibilitando diálogos mais abertos, dimensões que alcancem percepções inclusive fora do universo político. (NEPOMUCENO, 2007, p. 99).

Nesse sentido, a análise de *A hora dos ruminantes*, de 1966, *Sombras de reis barbudos*, de 1972, *Os pecados da tribo*, de 1976 e *Aquele mundo de Vasabarro*, de 1982, a ser realizada neste trabalho, direciona-se para a recorrência temática e estética dessas obras e pelas amplas possibilidades de interpretação nelas existentes. Essas narrativas trazem em seu enredo imagens e símbolos que funcionam como alegorias de opressão e de censura; vozes narrativas que se destacam diante da inércia da maioria das personagens entregues ao silêncio; o tema da invasão; os interditos; o representativo cenário histórico do autoritarismo de governos prepotentes e da ditadura militar no Brasil a partir de 1964; a descrença do indivíduo e a frequente busca de esperança apesar das ruínas causadas no homem pelo próprio homem. Observa-se, assim, uma possibilidade de abrir outros diálogos acerca da ficção de José J. Veiga, ampliando o universo interpretativo de suas obras.

Dessa maneira, além de fazer um retorno comparativo aos eventos sociopolíticos vividos no Brasil entre os períodos de criação e publicação desses romances e a influência que aquele contexto exerceu na construção dos enredos, a análise, a partir disso, busca identificar a constituição das personagens infantis e juvenis, da mulher e da voz narrativa na perspectiva do indivíduo ex-cêntrico imbricada em dois aspectos. Primeiro, tratando os elementos insólitos como uma estratégia ficcional utilizada por José J. Veiga para expor os conflitos e dúvidas que assombravam as pessoas em um contexto de opressão, como afirma Vânia Maria Resende, em seu estudo intitulado *O menino na literatura brasileira* (1988, p. 63), que “a configuração fantástica da narrativa de José J. Veiga torna-se apenas máscara de denúncia da vivência absurda e selvagem do homem em uma estrutura social, sedimentada por valores degradantes, como: poder, egoísmo e opressão”.

O segundo aspecto é a concepção de que, nesses romances, há espaço e voz para a representação dos indivíduos ex-cêntricos, permitindo-lhes expor seus pensamentos e angústias. José J. Veiga, com sua capacidade inovadora, à frente de seu tempo, promove em suas obras a descentralização de valores e ideologias que há muito prevaleceram hegemonicamente como verdades únicas da história da humanidade. Como aponta Linda Hutcheon, em *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (1991), os detentores do poder, entendidos como centro e possuidores dos bens simbólicos, silenciavam as vozes das margens. No entanto, para a autora, como consequência da busca pela individualidade e pela autenticidade, os ex-cêntricos promovem “a descentralização do sujeito” (HUTCHEON, 1991, p. 115) e os movimentos até então marginalizados ganham espaço para verbalizar as “contestações à centralização da cultura por meio da valorização do local e do periférico” (HUTCHEON, 1991, p. 89). Esse recurso é utilizado por Veiga quando ele localiza suas personagens em espaços interioranos ou de pequenas cidades em contraste com os grandes centros e também quando as crianças, mulheres e o discurso do marginalizado ganham destaque em suas narrativas.

Tais considerações servem como base para a seguinte questão: como são representadas as figuras de personagens infantis, juvenis, femininas e como os discursos são construídos em um contexto de opressão nos romances *A hora dos ruminantes*, *Sombras de reis barbudos*, *Os pecados da tribo* e *Aquele mundo de Vasabarro*? Essas

narrativas engendram um novo tom ficcional, não mais voltado para o faz-de-conta, para o domínio da fantasia, presente no primeiro livro publicado pelo autor, mas sim para a representação de uma realidade dominada pelas angústias resultantes do estado opressor que submetia toda a sociedade em um panorama de instabilidade política e social no Brasil.

Pensando nisso, a representação do homem contemporâneo, privado de sua subjetividade por sistemas prepotentes, é apresentada neste trabalho por meio dos três tipos de personagens acima destacados e pela voz narrativa que funciona como um instrumento de denúncia e crítica social. No primeiro capítulo, com ênfase nas figuras das personagens infantis e juvenis, inicialmente, faz-se uma contextualização dos romances em estudo para destacar a influência que a situação sociopolítica no Brasil de 1964 a 1982 causou na produção ficcional de José J. Veiga. Ao seguir para a análise das personagens crianças e jovens, o questionamento sobre o sentido da existência humana torna-se latente. Essas personagens, apesar de ainda não estarem inseridas no universo adulto, sofrem os efeitos da opressão e conhecem novas sensações. Algumas delas são consideradas naturais no processo de amadurecimento, mas outras foram impostas pela ordem instituída e seus resultados estavam ligados ao sentimento de medo e infelicidade. Porém, essas crianças e esses jovens, marcados pela apatia dos adultos, diversas vezes são a única esperança de resistência e de liberdade. Como referencial teórico-crítico, serão utilizados os apontamentos de Tânia Pellegrini (1996/1997) e de Maria José Rezende (2001) quanto à relação entre a realidade e a ficção. As concepções de João Hansen (2006) e Flávio Kothe (1986), por sua vez, direcionarão os caminhos da leitura alegórica dos romances *A hora dos ruminantes*, *Sombras de reis barbudos*, *Os pecados da tribo* e *Aquele mundo de Vasabarro*. Ao partir para a análise das personagens infantis e juvenis, a posição social da criança apresentada por Regina Zilberman (1982) somada às concepções de Maria Zaira Turchi (2003/2005) e Michael Foucault (2008) contribuirão para a compreensão das configurações das personagens crianças e jovens nos romances *A hora dos ruminantes*, *Sombras de reis Barbudos* e *Aquele mundo de Vasabarro*.

Em seguida, a personagem feminina está presente como objeto central de estudo do segundo capítulo. Os romances *A hora dos ruminantes* e *Sombras de reis barbudos* são analisados a partir da ideia de que a ideologia patriarcal é predominante nas

comunidades de Manaraima e Taitara. Contudo, devido à inserção de novos valores quanto à figura da mulher como gênero na sociedade, advindas das lutas dos movimentos feministas no Brasil, mesmo encerradas no espaço privado do lar, essas narrativas mostram sutis manifestações de resistência praticadas pelas personagens femininas. Já nos romances *Os pecados da tribo* e *Aquele mundo de Vasabarro*, a visão patriarcal para a construção do perfil de mulher é branda. As mulheres, um pouco mais libertas de sua condição de submissão, deslocam-se para o espaço público e participam até mesmo do âmbito político, da mesma forma que ocorria com os grupos e alianças feministas brasileiras naquele período. As personagens femininas, nesse momento, precisam resistir à opressão decorrente não mais da figura do pai ou do marido, mas do sistema que controla e detém o poder, submetendo todos os indivíduos sem distinção. Nessa seção, serão convocadas as considerações de Simone de Beauvoir (1970), Constância Lima Duarte (2003), Pierre Bourdieu (2002) e Zygmunt Bauman (1998/2001), a fim de identificar a representação da personagem feminina na modernidade, expondo as amarras do patriarcado e sua subversão.

No terceiro capítulo será proposta uma leitura centrada nos possíveis significados que são evocados por meio da voz narrativa e da expressão do marginalizado em uma sociedade arbitrária e conflituosa. Diante disso, propõe-se uma leitura perspectivada pelas construções da voz narrativa e do discurso do ex-cêntrico nos romances *A hora dos ruminantes*, *Sombras de reis Barbudos*, *Os pecados da tribo* e *Aquele mundo de Vasabarro* partindo da ideia de que o narrador-crítico, nessas obras, é possuidor de uma voz denunciativa e, ao mesmo tempo, reafirmadora da crença no ser humano, da esperança no poder transformador que as pessoas possuem, pois apesar de as bastilhas opressoras pretenderem exterminá-los, essas narrativas mostram que o sonho e a esperança de liberdade ainda podem resistir dentro de cada um. Neste último capítulo, os pressupostos de Agostinho Potenciando de Souza (1990), Tiekko Yamaguchi Miyazaki (1988) e Vânia Maria Resende (1988) serão usados para discutir o rompimento do silêncio imposto ao marginalizado e o ressoar da voz de denúncia da personagem ex-cêntrica.

A escolha dos romances de José J. Veiga para compor o *corpus* de análise nesta pesquisa, de cunho analítico-interpretativa, se dá, em primeiro momento, pela recorrência estética e temática de *A hora dos ruminantes*, *Sombras de reis barbudos*, *Os*

pecados da tribo e *Aquele mundo de Vasabarro*s e, posteriormente, pela inovação da produção ficcional brasileira promovida pela obra de Veiga, inserindo em suas narrativas espaço para a representação de figuras marginalizadas – ex-cêntricas – pela sociedade. Nesses romances os silenciados, os oprimidos e os excluídos contam suas versões da história frente aos poderes que abafam suas vozes. Esses são os romances de José J. Veiga que possivelmente, evidenciam o ápice do trabalho do autor em promover a denúncia da opressão e da violência por meio da literatura, permitindo a abertura de espaços para reflexões sobre as lutas e os questionamentos acerca da existência daqueles indivíduos que até então não possuíam relevância na representação literária. Além disso, os romances *A hora dos ruminantes*, *Sombras de reis barbudos*, *Os pecados da tribo* e *Aquele mundo de Vasabarro*s são narrativas que integram o chamado “ciclo sombrio” da criação de Veiga. Com enredos caracterizados por uma atmosfera densa, turva, essas obras são marcadas pelo medo e incompreensão das personagens quanto ao estado da realidade representada.

1 A ALEGORIA DA OPRESSÃO E A REPRESENTAÇÃO DA CRIANÇA E DO JOVEM

Neste capítulo, busca-se situar as evocações políticas e sociais contidas nos romances de José J. Veiga publicados durante o período de 1964 a 1982. Tais romances, geralmente, são compreendidos como alegorias da realidade brasileira submetida ao regime da ditadura militar. Além disso, aqui é proposta a análise de como as personagens infantis e juvenis em *A hora dos ruminantes*, *Sombras de reis barbudos* e *Aquele mundo de Vasabarro* são representadas em contexto de opressão. Conforme dito por Selma Calasans Rodrigues em *O fantástico* (1988),

J. J. Veiga [...] situa seus personagens num espaço rural, mas que acaba por ser um espaço alegórico que quer falar sempre da relação entre opressor e oprimido ou da possibilidade de viver a liberdade apenas no sonho [...]. Seu fantástico, que começa leve, se adensa, avizinando-se do absurdo [...] e, a par das reflexões de caráter existencial, parece ser a alegoria da sociedade brasileira dos anos de ditadura e opressão. (RODRIGUES, 1988, p. 65-66).

Assim como aponta Rodrigues, na citação acima, se pretende o direcionamento da apresentação do caráter alegórico dos romances em análise, apontando, inicialmente, a convencionalizada relação dessas narrativas com o contexto da ditadura, mas não apenas limitando-se a esta perspectiva. Por conseguinte, neste trabalho, pretende-se ampliar as significações e o campo interpretativo da produção ficcional de José J. Veiga expondo a relação entre opressor e oprimido característica a qualquer sociedade regida por governos prepotentes e aniquiladores.

Sobre a leitura alegórica, Kothe (1986, p. 24) afirma que quando o leitor se desprende do convencionalismo da linguagem, a alegoria propicia a atualização de significados: ao realizar uma “leitura alegórica da própria alegoria, chega-se a um novo desabrochar de significados: aquilo que parecia velho torna-se novo, inova-se”. Isso justifica o posicionamento de Veiga sobre o projeto referente aos romances que escreveu entre 1964 e 1982: “o meu projeto ao escrevê-los 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 in SOUZA 1990, p. 154). Desse modo, torna-se possível ressignificar e até mesmo atualizar a leitura dos romances de Veiga.

Gravina (2009), embasado em Antônio Hohlfeldt, destaca que depois de 1981 Veiga passa a ser lido como autor que retrata “relações bem objetivas com realidades brasileiras” (HOHLFELDT *apud* GRAVINA, 2009, p. 20), isto é, o conjunto de metáforas que constroem suas narrativas representam a situação política e social do Brasil. Mas o caráter alegórico proposto por Kothe (1986) expande as possibilidades de leitura e significação das obras que pode estender-se e alcançar outras realidades. Por exemplo, a construção do muro na cidade de Taitara em *Sombras de reis barbudos* – uma alegoria imediata do aprisionamento, da limitação do direito de ir e vir – pode simbolizar a censura no Brasil imposta pelo governo militar, mas, também uma representação do muro de Berlim que dividia a Alemanha de 1961; divisão de classes; divergências ideológicas ou religiosas e outros tipos de segregações espalhadas pelo mundo. Ainda é possível remeter os episódios de manifestações de opressão às guerras e conflitos que buscam a manutenção do poder instaurado e resultam na existência de dominadores e dominados, opressores e oprimidos.

Tania Pellegrini (1996), em seus estudos sobre a situação da cultura e da ficção brasileira produzida em tempos de censura, mostra que a realidade de violência, opressão e imposição do avanço selvagem do capitalismo atingiu a consciência de muitos escritores da época e estes fizeram de suas obras uma espécie de resgate das forças de contestação represadas pelo regime. Para a autora, “não existe uma relação causal entre realidade e obra, mas uma relação dialética, apreendida no plano estético” (PELLEGRINI, 1996, p. 23). Ela destaca, ainda, a referencialidade imediata do contexto sócio-político de censura – que pretendia silenciadora de qualquer manifestação de resistência – como traço predominante para as várias formas de realismo: fantástico, alegórico, jornalístico.

Em *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70* (1996), Pellegrini faz uma análise de obras que se destacaram junto ao público e à crítica nessa década, apontando que, naquele contexto de censura, a ficção funcionava como um instrumento de resistência. A autora destaca ainda, por meio da análise do romance *Incidente em Antares* (1971), de Erico Verissimo, que a visão crítica presente nesta obra tem sua razão de existência pela preocupação do escritor em questionar a realidade, isso expõe de forma “patente a existência de uma tensão entre o autor e seu mundo referencial, traduzido no universo estético que constrói” (PELLEGRINI, 1996, p. 72). Em *A hora*

*dos ruminantes, Sombras de reis barbudos, Os pecados da tribo e Aquele mundo de Vasabarro*s, como em outras obras de José J. Veiga, a expressão desta tensão entre autor e realidade torna-se evidente por meio da voz do narrador-crítico, que constrói uma dimensão contestadora. Com recursos alçados nas esferas da narrativa fantástica, alegórica e a predominância deste narrador-crítico, sua ficção tem a “realidade como referência, mesmo que indireta, numa linguagem muitas vezes cheia de imagens, de figuras, de alusões ou subterfúgios ‘para enganar a censura’” (PELLEGRINI, 1996, p. 95).

Com um estilo fantástico próprio, uma vez que há uma convergência entre linguagem e matéria de ficção, Veiga parte do contexto familiar e logo se encontra no insólito, em situações inesperadas e de estranheza. A ruptura da ordem expõe camadas da realidade que traduzem o sentimento de incerteza existencial experimentada pelas personagens diante do mundo familiar em crise, dialogando relevantemente com a situação política vigente no Brasil pós 64.

A junção de diversos fatores políticos mundiais – a Guerra Fria, a intervenção militar em diversos países latino-americanos e o apoio econômico dos Estados Unidos da América, juntamente com a provável ameaça de governo comunista identificada nas ações de João Goulart⁶ – fizeram com que as Forças Armadas e o exército brasileiro aplicassem o golpe de Estado no Brasil em abril de 1964. Segundo seus líderes, a “revolução” objetivava o desenvolvimento do país, evidente no discurso de posse na Presidência da República do Marechal Humberto de Alencar Castello Branco, que

Dizia-se incumbido de cumprir plenamente os elevados objetivos do movimento vitorioso de abril, no qual se irmanaram o povo inteiro e as Forças Armadas na mesma aspiração de restaurar a legalidade, revigorar a democracia, restabelecer a paz e promover o progresso e a justiça social (REZENDE, 2001, p. 68).

Os militares prometiam uma intervenção passageira, mas o regime militar atuou por cerca de vinte anos. Segundo um estudo de Maria José de Rezende (2001), houve um grande crescimento econômico no país, em 1980 o PIB elevou-se em quase 8%. Porém, a inflação superou a barreira dos 100% e o endividamento externo ao final do

⁶ Presidente do Brasil (1961-64) deposto pelo Golpe de 64.

período atingiu seu ponto realmente crítico e insustentável, causando um grande sentimento de insatisfação nos brasileiros.

A violência, a censura e a tortura eram os mecanismos de persuasão e combate àqueles contrários ao regime: artistas e políticos exilados, civis militantes presos e mortos, controle militar assegurado por meio dos atos institucionais, principalmente o AI nº 5 de dezembro de 1968, que marcariam os “anos de chumbo”, período em que a repressão e o poder do Estado foram mais intensos.

No tópico a seguir, pensando na relação dialética entre a ficção e a realidade, como já introduzidas acima, são identificadas as possíveis representações do contexto social e político brasileiro entre as décadas de 1960 a 1980 nos romances *A hora dos ruminantes*, *Sombras de reis barbudos*, *Os pecados da tribo* e *Aquele mundo de Vasabarro*s, situando as obras cronologicamente quanto aos eventos e transformações que marcaram a sociedade nesse período.

1.1 Poder e opressão: a realidade sociopolítica nos romances de José J. Veiga

Como visto anteriormente, algumas vertentes da crítica sobre a ficção de José J. Veiga e até mesmo o próprio autor declaram que suas obras traziam muito do que ocorreu na realidade sociopolítica do Brasil no contexto da ditadura militar. Baseando-se nessa informação e nos argumentos teóricos e críticos que foram introduzidos, será exposto, no decorrer da análise proposta neste tópico, que *A hora dos ruminantes*, *Sombras de reis barbudos*, *Os pecados da tribo* e *Aquele mundo de Vasabarro*s são romances que acompanharam em seus enredos a sequência dos acontecimentos históricos ocorridos no Brasil a partir de 1964, representando por meio da linguagem e símbolos a difícil e instável realidade brasileira e como esta afetou a vida dos indivíduos no país.

O romance *A hora dos ruminantes*, publicado em 1966, destaca intrigantes invasões: homens desconhecidos chegam à pequena cidade de Manarairama à noite e “no dia seguinte a cidade amanheceu [...] com uma novidade: um grande acampamento fumegando e pulsando do outro lado do rio, coisa repentina, de se esfregar os olhos” (HR, 1996, p. 4). Os habitantes da cidade se questionam sobre quem seriam aqueles homens: “seriam ciganos?” “[...] seriam engenheiros? Mineradores? Gente do

governo?” (HR, 1996, p. 4). Sem respostas, as pessoas sabem apenas que a rotina do lugar se altera, mas “das intenções dos homens, de sua ocupação verdadeira a cidade continuava na mesma ignorância do primeiro dia.” (HR, 1996, p. 31).

Além da chegada, sem explicação, dos homens da tapera, Manarairema também é invadida por cachorros que “baixaram de repente, apanhando todo mundo de surpresa” (HR, 1996, p. 34), “[...] os cachorros eram muitos e vinham de todos os lados” (HR, 1996, p. 35). Esses cães ocupavam todos os espaços, quebravam as plantas dos quintais, perseguiram as galinhas, causavam pânico e as pessoas sem sucesso ao tentar espantá-los toleravam resignadas, tratando-os, por vezes, como “hóspedes de categoria” (HR, 1996, p. 37).

A cidade, assim, é surpreendida por invasões de homens, de cachorros e, por fim, de bois:

A ocupação foi rápida e sem atropelo e quando o povo percebeu o que estava acontecendo já não era possível fazer nada: bois deitados nos caminhos, atrapalhando a passagem, assustando as senhoras; as entradas do largo entupidas, mais bois chegando [...]. (HR, 1996, p. 83-84).

Não havia espaço para se locomover dentro dos lares tomados de bois, tudo que as pessoas decidiam fazer era impedido pela obstrução dos animais. Sair às ruas na intenção de ir à venda ou qualquer outro lugar era impossível, até que as crianças “inventaram um jeito de andar por cima dos bois” (HR, 1996, p.85). Não fosse isso, as famílias teriam ficado sitiadas em suas próprias casas.

Não há dúvida de que o tema da invasão é predominante em *A hora dos ruminantes*. Concluído em 1963, segundo Nedilson César Rodrigues dos Santos em *Adequação e impasses de uma narrativa: uma leitura de A hora dos ruminantes*, de José J. Veiga (2009), o romance foi encaminhado à Editora Civilização Brasileira pelas mãos de Carlos Heitor Cony somente no conturbado ano de 1964. No entanto, a editora aguarda algum tempo antes da publicação para evitar possíveis problemas com a ordem dominante do regime militar e também porque imaginava, assim como Veiga, que aquele contexto se solucionaria rapidamente. O livro foi lançado, então, no ano de 1966, como citado anteriormente.

Em seu enredo, as decorrências iniciais da ditadura militar e as invasões consequentes do golpe podem ser lidas por meio da metáfora da invasão dos homens, cachorros e bois, que representariam a tomada do governo do Brasil pelo exército; a invasão política e econômica dos EUA e o pouco entendimento da grande maioria da população que, sem recursos para o enfrentamento, apenas assistia e se submetia às decisões do Estado Militar.

Durante o período do governo militar, as pessoas tinham suas casas invadidas, seus espaços suprimidos e vigiados. Apesar disso, os brasileiros ainda tinham a esperança de que tudo acabaria logo. Porém, quando as pessoas perceberam que os dias passavam, nada mudava e os que protestavam eram silenciados, acabaram tolerando e aceitando a situação imposta semelhantemente aos manarairenses: no romance, as personagens inicialmente se surpreendiam com as incompreensíveis invasões, mas em pouco tempo, não vendo como resistir, lhes restava apenas aceitar, submeter-se.

O caminho da leitura alegórica imbricada no cenário da ditadura militar é seguido por diversos críticos da ficção de José J. Veiga, como Benedito Nunes, Fernando Py, Alfredo Bosi⁷, dentre outros. Regina Dalcastagnè, por exemplo, em seu livro *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro* (1996), encaixa *Sombras de reis barbudos* ao lado de outras narrativas que naquele período do governo militar traziam em seu enredo a “alegorização política e a paródia do discurso do poder” (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 111), elementos que funcionavam como estratégias de denúncia, segundo a autora, principalmente, por meio da invasão da cidade por animais, como ocorreu em Taitara: a cidade repentinamente é tomada por grande número de urubus. Vale lembrar, pois, que ao considerar a riqueza de significados que a ficção de Veiga apresenta, a leitura alegórica é apenas uma dentre as diversas possibilidades de interpretação de suas obras, como já destacado anteriormente nas palavras de Nepomuceno (2007).

O romance *Sombras de reis barbudos*, publicado em 1972, destaca em seu enredo a intensa opressão justificada pela promessa de modernização e progresso da

⁷ Cf. NUNES, Benedito. Reflexões sobre o moderno romance brasileiro. In: PROENÇA FILHO, Domício (org). *O livro do seminário*. São Paulo: L. R. Editores, 1983.
PY, Fernando. Alegoria e antiutopia em José J. Veiga. *Revista da Academia Goiana de Letras – AGL*, nº 24, novembro de 2001.
BOSI, Alfredo. Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: _____. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1975.

cidade de Taitara. Nesse período, no Brasil a dominação política militar se intensificou com a criação do AI nº 5. Além da propagação do grande crescimento econômico do país a partir de 1967 ocorre também a institucionalização da censura por meio do Decreto Lei nº 1077⁸ em 1970, grandes obras construídas com o financiamento externo são inauguradas, por exemplo, a Rodovia Transamazônica que levaria o progresso para a Região Norte, mas que apesar de ser inaugurada em 1972, ainda hoje não foi totalmente concluída. Fatos históricos e políticos que contribuem com a identificação da alegórica da opressão existente em *Sombras de reis barbudos*.

Lucas, o narrador-personagem, resolve escrever sobre os últimos acontecimentos de sua cidade desde a chegada de seu tio Baltazar, o fundador da Companhia Melhoramentos de Taitara, por sugestão de sua mãe. Assim como em *A hora dos ruminantes*, o primeiro capítulo deste romance também é intitulado de “A chegada”: o rico parente chega à pequena cidade, muito influente ele funda a Companhia, a partir de então, a pacata rotina do lugar e das pessoas se altera.

Baltazar, em pouco tempo, traz consigo uma “romaria de gente de fora, uns homens muito prosas no vestir e no falar” (SRB, 1998, p. 16). Esses estrangeiros tratavam os habitantes da cidade como “índios ou matutos” (SRB, 1998, p. 16). Eles vieram para Taitara como pretensos colaboradores para a Companhia, mas Lucas conta que quando eles “estavam com o tio Baltazar punham em dúvida os papéis que ele mostrava, faziam perguntas que ele não sabia responder e iam embora sem resolver nada” (SRB, 1998, p.16). Após algum tempo, aparece Dr. Marcondes. Como investidor, ele se interessa pelo negócio, mas, por ser de fora, precisa voltar para seu lugar de origem e consultar seus sócios. De repente, a pacata cidade torna-se cenário de um intenso movimento de pessoas e caminhões, depois de “apenas vinte e um meses” de acordo com os “assentamentos de tio Baltazar, a fábrica ficou pronta” (SRB, 1998, p.18).

Permanecendo apenas por alguns anos na direção da Companhia, Baltazar é obrigado a deixar a liderança da fábrica e sai da cidade sem nenhuma explicação, sem ao menos se despedir do sobrinho e sua de família. O narrador conta que “logo nos primeiros dias do golpe muita gente ligada a tio Baltazar foi demitida em duas ou três

⁸ C.f. Decreto-lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/1965-1988/De11077.htm>. Acesso em 31 de maio de 2016.

penadas [...]” (SRB, 1998, p. 29). As pessoas de Taitara pensavam que a fábrica iria acabar, mas pelo contrário, a Companhia mostra sua força com a construção repentina de muros: “de repente os muros, esses muros. Da noite para o dia eles brotaram assim retos, curvos, quebrados, descendo, subindo, dividindo as ruas ao meio conforme o traçado, separando amigos, tapando vistas escurecendo, abafando” (SRB, 1998, p. 30).

Os muros são o marco inicial de tempos sinistros em Taitara, tempos de apurada fiscalização. A fábrica constrói barreiras que prendem e separam as pessoas. Para garantir uma maior expansão do domínio e da vigilância, os fiscais da Companhia sabotam empreendimentos não favoráveis aos interesses da fábrica, prendem as pessoas que experimentavam desobedecê-los ou não servi-los. Na cidade havia proibições de todos os tipos:

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 peneira, como se todo mundo estivesse abusando dessas esquisitices); mas outras bem irritantes, como a de pular muro para cortar caminho, tática que quase todo que não sofria reumatismo vinha adotando ultimamente, principalmente os meninos. E não confiando na proibição só, nem na força dos castigos, que eram rigorosos, a companhia ainda mandou fincar cacos de garrafas nos muros. [...] A Companhia não podia admitir nenhuma brecha em suas ordens [...]. (SRB, 1998, p. 49-50).

Após suprimir a liberdade individual, a cada instante a Companhia acirrava sua fiscalização e censura, tanto que as pessoas desejavam refúgio, mas, dominados pelo sentimento de impotência resultante do medo, não o encontravam. Depois de tanto sofrimento e opressão, elas afirmam, sem saber ao certo se é verdade ou ilusão, ver homens voando. Rapidamente a Companhia de Melhoramentos de Taitara determina a proibição do voo de pessoas, mas desta vez a restrição se anula, como observa Lucas ao escrever sua história: “hoje ninguém estranha, todo mundo está voando apesar da proibição, só não voa quem não pode ou tem medo, [...] a companhia tentou fazer alguma coisa para conter a situação, mas acabou se encolhendo” (SRB, 1998, p. 137). Ninguém tem a permissão de olhar para cima e ver as pessoas voadoras, no entanto, os fiscais são ignorados, espalham-se pela cidade rumores que muitos deles estão voando também. No desfecho desse romance, Seu Chamun, o dono da loja, e um professor

discutem sobre a veracidade da existência de pessoas voadoras, concebendo o fato como uma alucinação coletiva:

- Então nós todos estamos malucos?
 - Malucos propriamente não. Estamos sofrendo de uma alucinação coletiva.
 - Explica isso, professor – pediu Seu Chamun apontando um lápis com o canivete, não sei se por necessidade mesmo ou se para mostrar desinteresse numa conversa tão absurda.
 - Alucinação coletiva. Todo mundo pensa que está voando ou que está vendo outros voarem. Porque todo mundo deseja muito voar, quanto mais alto e mais longe melhor.
 - Alucinação coletiva. É uma doença então?
 - Não, não. Pelo contrário. É remédio.
 - Remédio. E serve para quê?
 - Contra loucura, justamente.
- Seu Chamun ficou calado, pensando ou simplesmente caprichando na apontação do lápis. Depois perguntou:
- E quando é que vamos parar de tomar esse remédio? Quero dizer, quando é que aqueles lá em cima vão voltar? Ou não voltam nunca mais?
 - Voltam. Um dia voltam. (SRB, 1998, p. 141-142).

A explicação do voo das pessoas como alucinação coletiva indica uma possibilidade de fuga, uma fantasia que os habitantes da cidade encontraram para se defender da opressão que os consumia, pois eles desejavam ir para longe, voar bem alto e conquistar a liberdade que lhes fora tomada.

Por sua vez, o fechamento do romance *A hora dos ruminantes* traz de volta a rotina dos habitantes de Manaraiema. A descrição do compasso minucioso do funcionamento do relógio da igreja simboliza o retorno ao curso normal do tempo: “O relógio da igreja rangeu as engrenagens, bateu horas, lerdo, desregulado. Já estavam erguendo o peso, acertando os ponteiros. As horas voltavam, todas elas, as boas, as más como deve ser” (HR, 1996, p. 102). Assim, tudo voltaria a ser como era antes da chegada dos homens, dos cachorros e dos bois. Em Manaraiema tudo estava desregulado como os ponteiros do relógio, mas depois das invasões e repressões tudo voltaria ao normal, com todas as alegrias e frustrações que fazem parte da vida de todos os indivíduos. Em entrevista, Veiga reafirma: “*A hora dos ruminantes*, é uma alegoria daquilo que estava acontecendo politicamente no Brasil e que eu pensava que não ia durar muito” (VEIGA in RICCIARDI, 1991, *apud* SILVA, 2013, p. 39). A metáfora do

tempo descrita no desfecho de *A hora dos ruminantes* confirma nesta obra a perspectiva do autor quanto à rápida retomada da normalidade no Brasil.

Já em *Sombras de reis barbudos*, o utópico retorno da normalidade não possui espaço. Ainda afetadas pela opressão, as pessoas andavam desanimadas, sem motivação, sem esperança. Algumas delas se apoiavam em alucinações coletivas, em uma provável fantasia em que as pessoas imaginavam que voar seria a única saída para a libertação. Acredita-se que por meio da linguagem alegórica, o romance *Sombras de reis barbudos* representa a realidade e o sentimento compartilhado pelas pessoas num contexto que endossado pela promessa de progresso e modernização, desencadeia períodos de perseguição, autoritarismo e censura. José Fernandes em sua obra *O existencialismo na ficção brasileira* (1986, p. 85) destaca que a ficção de Veiga “mostra alegoricamente, o pesadelo proveniente do progresso, simbolizado pela Companhia. As esperanças alimentadas com a instalação da Companhia logo se transformaram em sofrimentos cruéis”.

A partir disso, é possível entrever a transição de sentimento que permeia os dois primeiros romances de Veiga, do sopro de esperança e o retorno à normalidade descritos em *A hora dos ruminantes*, romance concluído na pré-ditadura e publicado após sua instauração, ao distópico enredo de *Sombras de reis barbudos*, escrito e lançado no auge da dominação e opressão do regime. Nota-se, também, que as sensações humanas frente ao mundo caótico têm relevância no projeto de escrita e criação das obras de José J. Veiga – ele não pretendia datar suas obras, nem condicioná-las a dados históricos – mas falar do sentimento do homem e da violência a qual os indivíduos são submetidos em qualquer situação de supressão e privação de liberdade. A ficção de Veiga parte de fatos decorridos da/na realidade atual e trágica de seu contexto e por meio das manifestações do insólito promove reflexões sobre a condição humana. Como explica José Fernandes,

o

homem, minado em sua essência de ser, abalado nas bases de sua existência, abandonado e esquecido ao léu de suas contingências, angustia-se. [...] uma angústia metafísica, uma angústia cósmica que o conscientiza de sua situação insolúvel, da qual não lhe resta senão esperar o desenrolar dos fatos. (FERNANDES, 1986, p. 37).

Em *A hora dos ruminantes* ainda há angústia, mas também a esperança de que aquela situação acabaria e a noite que havia chegado mais cedo em Manarairema (HR, 1996, p. 1), como o narrador introduz o romance, logo passaria, permitindo que as nuvens pesadas fossem embora, para então, o céu se abrir e finalmente o sol aparecer (HR, 1996, p. 99), modo como finaliza a narrativa. Nesse caso, as metáforas construídas pelas imagens do céu, do sol, indicam a oportunidade de recomeço depois de momentos decadentes, de perdas e sofrimentos. Ao contrário, o sentimento que emerge por meio das personagens de *Sombras de reis barbudos* reflete o tipo de angústia apresentado na citação acima, que resulta da desesperança do ser humano que como sujeito vê-se imobilizado e impedido de resistir. Esse tem sua essência controlada, abafada e o que lhe resta, diante disso, é apenas a inércia, o sentimento de insegurança e temor. Como narrado por Lucas, mesmo depois que a Companhia abrandou seu domínio, as pessoas permaneciam apáticas, em Taitara, tudo estava em pleno abandono:

[...] estou cansando de bater pernas pelos lugares de sempre e só ver tristeza de casas vazias, janelas e portas batendo ao vento, mato crescendo nos pátios antes tão bem tratados, lagartixas passeando atrevidas até em cima dos móveis, gambás fazendo ninho nos fogões apagados [...]. (SRB, 1998, p. 1).

A partir de *Os pecados da tribo*, em 1976, abre-se uma nova fase estética nos romances de Veiga. Como aponta Miyazaki (1988), nessa obra o autor cria uma “sociedade totalmente fictícia, no sentido de que não só a provê de uma estrutura social e política própria, como ainda a localiza espacial e temporalmente desvinculada do mundo do leitor” (MIYAZAKI, 1988, p. 109). Porém, no plano da representação mantém-se invariável a temática do homem vigiado, preso e oprimido. Neste romance, diferente do medo e da passividade das personagens que compunham *A hora dos ruminantes* e *Sombras de reis barbudos*, nota-se a possibilidade da existência de pequenos feixes de resistência.

É possível relacionar o surgimento das movimentações de resistência em *Os pecados da tribo* com o que ocorria no Brasil a partir da década de 1970 – movimentos para a redemocratização começam a nascer no país, como destaca Rezende:

[...] as pressuposições em torno de uma suposta democracia dos diversos componentes do grupo de poder passavam a enfrentar a

perspectiva de democratização dos demais setores sociais, os quais traziam à tona a necessidade de democratizar as diversas esferas da sociedade, lutando para abrir espaços políticos em que prevalecessem a diversidade. (REZENDE, 2001, p. 160).

No Brasil, as lutas para a redemocratização lideradas por diversos setores sociais, como cita Rezende (2001), são intensificadas em 1975. A mobilização de organizações da sociedade civil, como OAB (Ordem dos Advogados do Brasil), CNBB (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil) e ABI (Associação Brasileira de imprensa), por exemplo, contribuem significativamente para a multiplicação das reivindicações de um poder popular, diferente daquela pseudodemocracia cunhada pelo golpe desde sua instauração. Essas são situações que dialogam diretamente com a construção ficcional de José J. Veiga nesse período.

O narrador de *Os pecados da tribo*, logo no início do romance, mostra-se hesitante quanto à duração do regime que governava o lugar. Ele sabe apenas que aquele governo permaneceria “por algum tempo, cuja duração” ele não poderia “ainda precisar” (PT, 2005, p. 7). O enredo é narrado em um espaço de uma tribo. Não há a insurgência de invasões: tudo já está posto, o autoritarismo e a hierarquia dominantes já vigoram sem que forasteiros os imponham. O narrador-personagem não nomeado faz parte de uma família simples que mora numa espécie de sítio. Com ele vive a mãe viúva, seu irmão, Rudêncio, e a irmã caçula, Zulta. O romance inicia-se com o narrador-personagem contando sobre como se deu o casamento de Rudêncio, que se tornara genro de um Caincara, oficial militar do Umahla, autoridade que governava o lugar.

O clima político opressor prevalece sobre a vida da tribo, que gradativamente vai se arruinando. Valores antigos e elementos culturais são substituídos ou abandonados. A disputa pelo poder resulta em uma sequência de golpes e novos Umahlas se apropriam do comando. O sogro de Rudêncio sobe ao poder e por isso ele se torna um Caincara. O narrador-personagem se queixa que “Rudêncio mudou muito e continua mudando” (PT, 2005, p. 45), pois dentre muitas atitudes que pretendiam apenas vantagem pessoal, o Caincara Rudêncio ainda tenta convencer seu irmão a integrar o comando dos Uxalas, sem mesmo ele saber o que era esse grupo. Nada fora divulgado sobre o departamento dos Uxalas, porque se tratava de uma organização militar secreta. Na instauração do último golpe político da narrativa, o animal de estimação do Umahla, o Uiua, torna-se o Umahla. Esse animal “é uma mistura de quadrúpede com bípede, tem rabo e pelo de

macaco. Tem orelhas grandes e unhas pontudas, mas a cara é bem de gente” (PT, 2005, p. 73). A vida dos habitantes é sufocada, constrangida, submetida a uma vigilância paranoica. As pessoas são tomadas pelo comodismo, dominadas pelo autoritarismo. Os poderosos punem sem considerar se a punição é justa ou injusta, apenas para garantir que não haja brechas para a resistência.

No capítulo “O navio na floresta”, surge uma ideia salvadora, a construção de um navio para viabilizar a libertação da tribo, um projeto que inicialmente parece absurdo diante da situação vivida por eles, porém, muitas pessoas foram atraídas, até mesmo especialistas na construção naval. Depois disso, é dado o primeiro passo para a realização deste sonho: escolheram um lugar para se reunirem e conversar. Afirma o narrador: “desses encontros informais têm surgido algumas ideias realmente revolucionárias, que são imediatamente estudadas e às vezes incluídas no plano geral” (PT, 2005, p. 129). A confraria mantém-se secreta, eles desenvolvem estratégias para ocultar os membros do esquema. Ainda assim, os opressores andam desconfiados e investigando, como relata o narrador:

Pode ser que Rudêncio ande farejando alguma coisa. Da última vez que estivemos juntos ele deixou escapar qualquer coisa a respeito de pessoas que preferem viver nas nuvens a se sacrificar pela grandeza do território; mas se não houver traição em nosso meio, ele jamais descobrirá. Estamos muito organizados e temos o nosso dispositivo de segurança em alerta permanente. Não adianta fuçarem porque não penetrarão nosso esquema. E não tem muita importância que descubram o nosso plano. Se descobrirem, o que encontrarão? Um sonho dentro de cada um de nós. (PT, 2005, p. 130).

A grandeza do território e a manutenção dos opressores no comando são os verdadeiros propósitos do grupo de poder. Todos aqueles que não se sacrificarem por estes objetivos ou o surgimento de movimentos populares com planos contrários a eles são considerados subversivos, têm os sonhos caçados e extintos por meio de investigações e punições severas. Apesar da censura e do terror, alguns daqueles que fazem parte da tribo ainda alimentam o desejo de ter sua liberdade de volta, este é o sonho que existe dentro de cada um deles, que Rudêncio e os Caincaras não podem interferir.

Com escala hierárquica também estabelecida, nomenclaturas singulares, significativas apenas para aquele universo próprio da narrativa, em 1982 publica-se

*Aquele mundo de Vasabarro*s. Este romance finaliza a representação do tenso período da ditadura do Estado Novo de 1964 até as primeiras lutas em prol da redemocratização visando as eleições diretas para governadores de Estado, em 1982. Como afirma Souza (1990), em relação à influência do momento sócio-político do país na produção de Veiga: “[...] o peso dessa atmosfera é tão forte que seus romances de 1966 a 1982 constituem o denominado ‘ciclo sombrio’ da sua obra” (SOUZA 1990, p. 57).

Um mundo singular, cercado com grandes muros, um lugar distante. Com representantes hierárquicos provindos da perpetuação das tradições, o Simpatia e a Simpateca. Ele era um homem de poucas ações, mas quando as realizava, fazia sob as determinações das rígidas leis. Ela, uma mulher extravagante, se mantinha alheia às leis e às condições de subjugo que determinava o cotidiano daquele lugar. A população, sempre temerosa, mesmo sem cometer qualquer delito, receava ser perseguida e condenada à barrica. Não há invasão de pessoas para implantar o domínio, como também não houve em *Os pecados da tribo*, isto é, o autoritarismo vigora desde tempos passados. Com vocabulário específico são nomeados os oficiais e departamentos que garantiam a vigilância e a punição daqueles que se desviassem, mesmo por um pequeno detalhe, das imposições legisladas pelos protocolos e regulamentos do lugar. Estes eram os merdecas, mijocas, coringas, senescas e outros. As personagens em destaque são: Andreu e Mognólia, filhos do Simpatia e da Simpateca; senesca Zinibaldo, senesca Gregóvio (oficial que desejava tomar o poder de Vasabarro) e Genísio.

No romance é destacada uma organização subterrânea e o fortalecimento de pessoas refugiadas que pretendiam um enfrentamento contra o senesca Gregóvio, símbolo máximo da opressão. Esse militar “não tinha ideia nenhuma, a não ser a de assumir o poder e governar a ferro e fogo” (AMV, 1985, p. 133). O movimento trabalhava na tentativa de impedir que Gregóvio assumisse o governo de Vasabarro após a morte do Simpatia e pretendia garantir a sucessão do poder por Andreu. Colocavam no jovem todas as esperanças de paz e liberdade tão sonhadas pelos habitantes do lugar. Contudo, com Andreu no poder nada muda, o jovem torna-se alheio às decisões do governo. Sem entusiasmo para efetivar as tão sonhadas reformas, Vasabarro continua um lugar triste, cinzento.

Surge um sentimento de nostalgia, pois no passado em outro lugar ou até mesmo naquele mundo em outras condições as pessoas “riam muito, passeavam no campo

colhendo pequi e gabioba, e iam cantando” (AMV, 1985, p.135). Essas são declarações vindas de memórias das personagens D. Gerusa e seu esposo senesca Zinibaldo. Essas lembranças poderiam estar guardadas também na memória de muitos brasileiros, que sentiam saudade de um Brasil onde as pessoas tinham liberdade de serem felizes, em um período anterior ao domínio militar, quando não prevalecia a imposição e o medo. Zinibaldo fala sobre um tempo diferente, no qual reinava a simplicidade, as pessoas gozavam de liberdade e usufruíam da beleza da natureza. Em contrapartida à opressão e a modernização do atual contexto da narrativa, a desesperança imbricada nos muros de Vasabarro faz Zinibaldo pensar:

[...] isso foi há tanto tempo e num lugar muito longe, tão longe, e há tanto tempo que às vezes ele achava que estava inventando, que Buritizal de Monguji nunca existiu, que o nome e o lugar foram inventados por ele só para poder pensar que ele não era produto de Vasabarro, que sua vida nem sempre fora vivida entre as gretas daquele enorme monte de pedras. (AMV, 1985, p. 135-136).

O senesca deseja não ser produto dos ideais de progresso e de modernização daquele lugar às custas da liberdade do homem, da censura, da tortura e da morte. Souza (1990) declara que as obras de Veiga são uma grande reflexão sobre o Brasil daquele tempo. O próprio Veiga afirma que elas “refletem um clima que foi muito abafado, pelo menos para as pessoas que tinham consciência do que estava acontecendo e desejavam que as coisas fossem diferentes” (VEIGA in SOUZA, 1990, p. 56). A maioria das personagens de *Aquele mundo de Vasabarro* deixam claro sua insatisfação quanto ao autoritarismo e à intensa vigilância que ocorre no lugar. Eles desejam acabar com a atmosfera sombria da cidade, se organizam em grupos para promover a resistência. Ao conseguirem impedir o golpe, percebem, porém, que a burocracia e as desigualdades ainda reinam, pois por maior que seja a resistência, ainda será insuficiente diante do sistema e o seu poder.

Os romances de Veiga produzidos e publicados entre 1964 e 1982 trazem numa enigmática construção a ambiguidade necessária para promover uma reflexão sobre a condição do homem que desconhece plenamente as estruturas de poder a que era submetido. Esses sujeitos não conhecem sua realidade a fundo e no contato com a superfície sentem-se deslocados. Não reconhecem e nem compreendem o mundo de que

participam, muito menos os mecanismos que lhes são impostos. Indivíduos temerosos perante a estranheza que chega autoritária e cerceadora, submetem-se, angustiam-se e por vezes, buscam na fantasia ou na sutil esperança a oportunidade de alcançarem dias melhores e um futuro melhor.

É possível notar, a partir do que foi exposto acima, que a alegoria do cenário sociopolítico do Brasil pós 1964 certamente se faz presente nos romances em estudo, mas conforme dito no início deste tópico, ao fazer uma leitura alegórica da própria alegoria, segundo a perspectiva de Kothe (1986), abre-se caminhos para novos direcionamentos interpretativos. Assim, as vozes narrativas de *A hora dos ruminantes*, *Sombras de reis barbudos*, *Os pecados da tribo* e *Aquele mundo de Vasabarro* destacam sua capacidade de denúncia, não apenas do contexto social e político da realidade brasileira, mas por meio de metáforas e elementos insólitos, revelam, principalmente, o sentimento do homem diante das transformações, impactos e problemas típicos da sociedade moderna, em que prevalece a corrida pelo poder e o controle inconsequente do homem pelo próprio homem.

Para uma melhor compreensão quanto ao sentimento do homem frente a poderes opressores, no tópico seguinte a análise tem como objetivo mostrar, a partir da representação de crianças e jovens, como essas personagens se constituem e reagem em um contexto dominado pelo autoritarismo, a censura e o medo.

1.2 A representação da criança e do jovem em tempos de opressão: experiências de coragem, amor e frustração

Pensar na criança e no jovem como sujeitos ex-cêntricos que ganham espaço nos romances de Veiga é a ideia que conduz a análise no decorrer deste tópico. Considerar-se-á o homem imerso num contexto de medo e dominação observando como é representada a figura da criança e do jovem em um ambiente destruído e como se manifesta o sentimento de deslocamento do indivíduo oprimido e censurado. De outra maneira, observa-se, por meio das personagens crianças e jovens, a representação do homem socialmente marginalizado que ganha voz e lugar relevantes nos romances *A hora dos ruminantes*, *Sombras de reis barbudos* e *Aquele mundo de Vasabarro*.

Hutcheon (1991) afirma que a sociedade contemporânea e o questionamento das certezas universais convencionadas pela sociedade ao longo dos tempos proporcionaram a abertura às margens, dando espaço e voz ativa àqueles que eram considerados anônimos perante o centro (detentores do poder). Em outras palavras, as várias manifestações artísticas e culturais, dentre essas a literatura, começam a registrar as histórias de grupos silenciosos “por suas diferenças de raça, sexo, preferências sexuais, identidade étnica, *status* pátrio e classe” (HUTCHEON, 1991, p.89). Os ex-cêntricos, como definido pela estudiosa, por meio da descentralização das categorias de pensamento, passam a ocupar seu espaço na representação das diferenças que compõem a sociedade por natureza heterogênea: “quando o centro começa a dar lugar às margens, quando a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma, a complexidade das contradições que existem dentro das convenções [...] começam a ficar visíveis” (HUTCHEON, 1991, p. 86).

Esses aspectos podem ser observados nas narrativas em análise, com linguagem simples e ambientação em espaços periféricos, elas representam o indivíduo comum, do interior, mas descreve dilemas característicos da vida fragmentada e caótica do homem e do mundo moderno. Os oprimidos narram suas histórias e, por meio de uma linguagem irônica, criticam e banalizam a convencional superioridade do grupo dominador. Os marginalizados expõem suas desventuras e incompreensões, ganham lugar, mostram-se ativos e, mesmo numa trajetória labiríntica, criam meios para ultrapassar os obstáculos e alcançar a liberdade.

A criança nos romances *A hora dos ruminantes*, *Sombras de reis barbudos* e *Aquele mundo de Vasabarro*, poderia ocupar o lugar definido ao grupo dos indivíduos ex-cêntricos levando em conta a importância que se é dada à história da infância. Philippe Ariès (1981) destaca que somente a partir do século XVIII a criança ganha a relevância que se acredita possuir hoje. Anteriormente eram vistas com indiferença, dependentes e nulas, totalmente submetidas ao protagonismo e determinações do mundo adulto. Mas no novo modelo familiar, que nasce com a ascensão da burguesia, a infância e a criança começam a ganhar espaço, porém, ainda sem superar a assimetria adulto/criança. Frágeis, inocentes, e marginalizadas, as crianças não alteram a ordem da sociedade. Fantasiosas, as aspirações infantis, seus medos e seus conflitos não têm lugar no ritmo acelerado do mundo adulto.

É possível ver, portanto, que a personagem criança na ficção veigueana é revestida de uma roupagem de matizes diversas, diferente da esqualida palidez que geralmente a posiciona à margem da sociedade e da representação dos sistemas que a compõem.

A criança, nessas narrativas, mostra-se forte, dona de seu próprio destino, decide enfrentar seus medos, diante da perplexidade e inação do adulto fragilizado e descrente. Ela tem papel decisivo em momentos aparentemente sem solução. Em *Sombras de reis barbudos* as personagens crianças e jovens assumem o protagonismo na voz de Lucas, o narrador-personagem, que é um menino de 11 anos. Em *Aquele Mundo de Vasabarro*, as personagens principais são os jovens Genísio e os irmãos Mognólia e Andreu. Já em *A hora dos ruminantes*, as crianças participam no plano da narrativa e colocam em relevo reflexões sobre a condição humana representando os elementos de resistência e coragem para o enfrentamento.

Apesar da grande importância que as personagens crianças e jovens possuem na ficção de José J. Veiga, somente em 1980 é lançada a primeira criação do autor considerada como infanto-juvenil, *O professor Burrim e as quatro calamidades*. Antes disso, as narrativas de Veiga, embora se aproximem de algumas características de obras infanto-juvenis, não são rotuladas como tais. Segundo os estudos de Regina Zilberman (1982) sobre a representação da criança na literatura brasileira, o gênero infantil e juvenil costuma apresentar a criança protagonista como estratégia de identificação da personagem com o público leitor a que se destina. Nas obras pertencentes ao gênero infantil, o percurso das crianças “se orientará do real para o imaginário, através do sonho e do faz-de-conta, e do seu contrário: a volta significa uma adequação à realidade, a aceitação do mundo adulto” (ZILBERMAN, 1982, p. 103). Nos romances em estudo, as experiências vividas pelas crianças não ocorrem no plano da fantasia, mas acontecem em suas respectivas realidades, não são apenas sonhos, os eventos insólitos invadem suas casas e cidades. Por mais que a ambiguidade dos fatos faça as próprias personagens hesitar sobre o que é real ou imaginário, presume-se que tudo ocorre no plano do real, na realidade da narrativa.

Diante disso, é possível verificar que mais do que a centralização num público específico, as crianças representadas por Veiga simbolizam a universalidade da existência humana: o indivíduo social que percorre trajetórias, toma decisões, aventura-

se, e assim como Zilberman (1982, p. 94) vê o processo de desenvolvimento da criança, que ao vencer seus temores “configura-se como herói ativo, cuja determinação leva a aquisição de autoconfiança e crescimento interior”, também é a criança nas narrativas do autor. Isso ocorre, principalmente, porque nas narrativas veigueanas a supremacia opressora nasce das forças sociais e não essencialmente no âmbito familiar, traço congênito à literatura infantil.

As crianças se veem perdidas entre muros, “labirintos de corredores, passadiços, galerias, vielas, ruelas, caminhamentos, pátios [...]” (AMV, 1985, p. 48). Muito além de barreiras físicas, esses espaços simbolizam a perda da liberdade: não lhes é permitido vagar pelos ambientes, não lhes é permitido ser ou agir como crianças, todas vivem aprisionadas e anseiam derrotar as barreiras causadoras de medo e achar a saída do labirinto.

Em *A hora dos ruminantes*, os homens da tapera que se colocavam como sentinelas na cidade de Manarairema insultavam as crianças, e elas “sofriam muitas provocações desses homens” (HR, 1996, p. 48). Mandovi, um garotinho que vendia cigarros numa caixinha de sapatos, cansado de ser uma vítima constante, finalmente decide reagir:

[...] O homem já tinha arreventado a linha de um lado, os cigarros aproveitaram para se livrar do arrocho, se abriram em flor, caíram por todos os lados em volta da mão do homem e se espalharam no chão.

– Agora paga. Desmanchou, paga – disse Mandovi, acreditando estar aplicando uma lei lógica que qualquer pessoas entenderia. Mas o homem soltou uma gargalhada de jogar o corpo para trás, e nisso largou a caixa, que caiu de lado e derramou as outras rodilhas no chão. [...] Mandovi parou com as duas mãozinhas no chão, olhou e viu dois homens de muitas pernas, andaimes, vigas moveis tremendo, indo embora.

Sem pensar no que fazia ele apanhou umas coisas no chão, pedras, paus, sabugos e foi jogando a esmo, com raiva, os baques fofos, os gritos, os homens correndo, as pedras não alcançando mais. (HR, 1996, p. 49).

Mandovi surpreende toda a cidade e, ao chegar a sua casa, depara-se com muitos curiosos: estavam assustados, certamente os homens da tapera revidariam, o pai devia ser rígido no castigo. Mas, ao contrário do que as pessoas pensavam, o garoto tem o apoio do pai, pois este disse que o filho fizera o que devia. O menino reagiu aos insultos, sustentou uma coragem que adultos como Geminiano, o carroceiro, e Manuel,

o carpinteiro, não conseguiram, ambos resistiram inicialmente, mas tiveram “de ceder” (HR, 1996, p. 55).

O jovem Pedrinho, também em *A hora dos ruminantes*, denuncia a violência que os misteriosos homens desferiam contra as pessoas. Enquanto toda a cidade está curiosa acerca do mistério que circunda o aparecimento daqueles homens, Pedrinho não se importava: “sabia que andavam ali uns homens de fora fazendo obras que ninguém compreendia; de vez em quando cruzava com alguns na rua, a princípio cumprimentou por delicadeza, depois deixou; aquela gente mal-educada não o interessava [...]” (HR, 1996, p. 71). A única preocupação do jovem era Nazaré, sua namorada. Após muita hesitação, o casal desenvolve uma intimidade até então inexistente e, conseqüentemente, torna-se alvo dos comentários dos mais conservadores. Os dois são impedidos de se encontrar no “Beco do Rosário”, então decidem namorar “na sombra de um bambuzal no caminho do Poço do Gado quando os homens passaram na caleche” (HR, 1996, p. 79). Os homens chamam Pedrinho e Nazaré, demonstrando saber bem quem são os jovens:

[...] Quando Pedrinho se emparelhou com a caleche o homem falou:

– Você é Pedro Afonso.

[...]

– E ela é Nazaré.

[...] O homem parece que esperava algum sinal de espanto, ou pelo menos de curiosidade diante dessa demonstração de conhecimento; não o recebendo, recolheu o sorriso e falou com autoridade. (HR, 1996, p. 79).

Nada escapa à vigilância e conhecimento dos homens da tapera, pois eles sabiam tudo que acontecia na cidade de Manaraima. O casal, mesmo desconfiado, é convencido a namorar na tapera, porém são surpreendidos com violência. Pedrinho consegue fugir, mas lá fora, encontra mais restrições: a cidade está tomada por bois. O garoto locomove-se com dificuldade e chega até a casa de D. Bitá, madrinha de Nazaré, a quem relata o horrores que sofreu pelas mãos dos opressores:

– Eles tomaram ela de mim. Levaram lá pra dentro. Eu reagi. Muitos me seguraram. Eu gritei, xinguei, mordi. Eles me amarraram. Ela ajudou. Nazaré ajudou. Entupiram minha boca com panos. Ela ajudou. Me jogaram numa grota no quintal. Olhe as marcas das cordas. Me davam comida numa gamela no chão. Eu tinha de comer enfiando a

cara, como cachorro. Ela ficava perto olhando, de vez em quando empurrava a gamela para longe com o pé, só para me ver me arrastar no chão. Hoje de madrugada manejei soltar as mãos, desamarrei as peias e fugi. (HR, 1996, p. 90).

D. Bitá expõe sua perplexidade pela traição da afilhada e então, para recompensar Pedrinho, oferece abrigo e empenha-se em animá-lo, porque depois de tanto horror, agora está livre. O jovem, porém, está desiludido. Marcado pelas torturas que sofrera, perde a esperança nas pessoas, na cidade e no seu próprio futuro:

Pedrinho também estava perdido num emaranhado de pensamentos, mata fechada, sem luz, pernas de bois, umbigos, barbelas, lamaçal de bozerras e urina, chifres, berros, mundo mau. (HR, 1996, p. 91)

[...] Como podia alguém ainda pensar no futuro, fazer planos? Futuro para Manarairêma era a morte e o apodrecimento no esterco [...] (HR, 1996, p. 91)

Quem estava ali não era ele, mas um rapaz que nunca chegaria a homem maduro, não seria marido nem pai de ninguém, não teria cabelos brancos nem sofreria de reumatismo. (HR, 1996, p. 92)

Pedrinho acordava assustado, ouvindo ainda o eco de pavores sofridos em sonhos horrendos – homens perversos praticando desatinos, bois com cara de animais medonhos arrasando o mundo em correrias desordenadas, soltando berros que pareciam gargalhadas [...]. (HR, 1996, p. 93).

Submerso no medo, o jovem torturado, que antes não se preocupava com os homens da tapera, sente a repressão. Pedrinho representa aqueles que foram coagidos, presos, oprimidos por meio de mecanismos de violência e punição. Indivíduos que perderam a esperança no futuro do país, forçados a sentir a interferência dos novos mandantes que desejavam não passar despercebidos. Pedrinho inicialmente ignora sua existência, procura viver decorrências naturais da vida, como a descoberta do amor, mas acaba sendo uma vítima direta do caos e da violência praticadas pelos homens da tapera. Mesmo após conseguir escapar, não enxerga a liberdade, ainda há os bois, que vigiam, privam, interferem no cotidiano dos manarairênses e Pedrinho, o jovem oprimido, afunda-se na desesperança e num desesperador conflito existencial. Diante disso, Silva (2013) descreve as personagens crianças e jovens na obra de Veiga:

As crianças não parecem felizes. Parecem, antes, perplexas diante de um mundo que não compreendem, dominado pelos adultos. São crianças marcadas pela incerteza, pelo temor ou pela culpa,

sentimentos que pouco têm a ver com a imagem dourada que costumamos fazer da infância. (SILVA, 2013, p. 20).

Apesar da insegurança, do medo e da fragilidade, as crianças são para os adultos o símbolo da libertação: “pensando bem, só as crianças de Manarairema é que estavam refugando as novidades trazidas pelos homens da tapera. A gente grande era cheia de prudências, de conveniências, de esperanças de vantagens, ou então de simples medo” (HR, 1996, p. 82). Os adultos sempre acabavam por recuar, submeter, temerosos perante a atmosfera de ameaça e coerção dos aliados do grupo de poder, sendo Amâncio, dono da venda, o mais expressivo sentinela dos homens em Manarairema. Além de ser o porta-voz para a garantia de que seus amigos, clientes e vizinhos fizessem a vontade dos homens, Amâncio divulgava os possíveis benefícios que eles trariam para todos, mesmo sem os de fato constatar. Em suas palavras, “eles vieram trabalhar, trazer progresso” (HR, 1996, p. 39). Assim, alimentava ilusões nas pessoas para que aceitassem totalmente o domínio daqueles homens misteriosos.

Mas o labirinto de bois – impedindo a passagem das pessoas, já quase sem água e mantimentos, incomunicáveis, sitiadas em suas próprias casas – é vencido pelos meninos:

Se não fosse a diligência dos meninos, que inventaram um jeito de andar por cima dos bois, as famílias teriam ficado sitiadas em casa, sem meios de comunicação com parentes e amigos. Descalços e munidos de uma vara tendo numa ponta uma plaquinha acolchoada, os meninos subiam numa janela, daí passavam para o lombo de um boi, e utilizando a vara como espora iam navegando por cima deles, transmitindo e recebendo recados e encomendas, apostando corridas uns com os outros. (HR, 1996, p. 85)

Aproveitando a disposição dos meninos o agente de correio organizou um serviço de recados para toda a cidade. [...] podendo também receber e entregar pequenas encomendas. Assim quem tinha um pouco mais de água em casa cedia meia garrafa ou uma xícara a quem estivesse sem nenhuma nem pra fazer chá para um doente. (HR, 1996, p. 88).

Na concepção histórica e social do papel da criança, geralmente elas devem apenas obedecer, se esconder, agir passivamente diante das determinações dos adultos. No entanto, de uma forma sutil, no desenrolar do romance *A hora dos ruminantes*, as crianças ganham importância, começam a mostrar que possuem voz e força, atitude para

combater o universo corrompido de adultos submissos, dominados, inativos. Predomina uma inversão de papéis no campo da ação: os adultos recolhem-se e as crianças avançam. Alguns adultos tentam imitá-las e, sem sucesso, reconhecem sua insuficiência: “Na Rua das Roqueiras, um homem quis andar por cima dos bois, como faziam os meninos, logo nas primeiras passadas escorregou e afundou-se” (HR, 1996, p. 89). Está na infância a esperança, nas crianças a libertação, pois elas são livres para fazer o que desejarem, até mesmo para salvar o mundo condenado e caótico.

Em *Sombra dos reis barbudos*, Lucas rememora a história de sua cidade, Taitara, e registra por escrito, obedecendo a um pedido de sua mãe, as impressões que teve dos momentos que seguem após a chegada da Companhia Melhoramentos de Taitara:

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. [...] Pensei que ia ser mais 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. (SRB, 1998, p. 7).

A introdução do romance transcrita acima indica dois aspectos importantes para o posicionamento do narrador. Primeiro, que se trata da elaboração de uma narrativa pelo viés da memória e das lembranças. Devido ao fato de o mecanismo da rememoração ser fragmentado, mesmo levando em conta também o fato de o passado rememorado por Lucas ser recente, a personagem preenche as lacunas com impressões subjetivas sobre os fatos. Isso estaria ainda condicionado pela censura presenciada e vivida pela personagem que, além de contar a história de seu lugar, por fazer parte dele, narrar sua própria história. O segundo aspecto diz respeito à propriedade metanarrativa evidenciada quando o narrador declara sua dificuldade para escrever. É possível, aí, relacionar a expressão do narrador ao sentimento de Veiga enquanto autor de obras de conteúdo alegórico que remete aos tempos sombrios de seu país, isto é, do contexto de sua vivência. Veiga sente-se impelido a narrar, por meio da ficção, a triste história de seu país e cita: “Por meu gosto, só escreveria livros alegres, líricos, otimistas. Mas não escrevemos os livros que queremos, e sim os que pedem para ser escritos” (VEIGA *in*

SOUZA, 1990, p. 158). E ainda, sobre as suas obras, o autor declara: “Acredito que seja consequência da minha maneira de encarar o mundo e a vida, e de reagir diante dos problemas. A maneira de cada um encarar o mundo e reagir diante dele não é resultado de nenhum ato volitivo. É uma questão de programação interna” (VEIGA *in* SOUZA, 1990, p. 155).

Lucas, ao escrever as páginas de seu caderno, narra os acontecimentos que estavam vivos em sua lembrança, expondo as impressões que ficaram apregoadas em sua mente. Contudo, não o faz sem comprometimento, como pode ser visto na afirmação de Souza sobre o papel do narrador na obra de Veiga:

Reduzida a ação pelo peso do acontecimento, o narrador relata o sofrimento e a infelicidade dos inferiores, no seu processo de contradizer os poderes superiores. 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 veigueano 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).

Lucas é um narrador-crítico que percorre sua narrativa questionando as ações dos homens da Companhia. Conforme Resende (1988), o garoto “se sensibiliza com a realidade degradante dos homens e do mundo em que vive, Lu é lúcido e hipersensível, acompanha todas as ocorrências da cidade, sente-se responsável por mudanças” (RESENDE, 1988, p. 61). O garoto fala sobre as proibições: “umas inteiramente bobocas, só pelo prazer de proibir”; espanta-se com as punições e comenta sobre os “castigos, que eram rigorosos” (SRB, 1998, p. 49). O menino acredita serem essas determinações desnecessárias, exageradas.

Lucas presencia ofensas verbais que seu pai, Horácio, desfere contra Vi, sua mãe. O pai de Lucas acusa a mulher de não ter capricho ao passar ferro na farda. Depois que Horácio é nomeado fiscal pela Companhia, torna-se agressivo, maltrata a esposa, vigia e pune os vizinhos, preocupa-se apenas em cumprir seu serviço, vê-se como superior diante das outras pessoas, alimenta a ilusão de que sua função o coloca numa posição de autoridade e superioridade, pois está ligado ao grupo do poder instaurado.

Lucas, apesar do medo, decide combater outras injustiças que seu pai ainda planejava cumprir. Depois que os muros foram construídos em Taitara, o único meio de descansar as vistas da imponência daqueles paredões era olhar para o céu, onde, de repente, juntava-se grande número de urubus. Para descobrir o propósito desses animais que pairavam sobre os telhados, mas principalmente com o objetivo de passar o tempo, alguns moradores de Taitara compraram lunetas para observá-los. Porém, a Companhia já “estava de olho neles” (SRB, 1998, p. 40), isto é, vigiava aqueles que olhavam para o céu com suas lunetas e, para impedi-los, ordena aos fiscais o confisco de todas elas. Horácio, em conversa com Lucas, sem perceber, passa essa informação para o filho. Então, o garoto age a favor da comunidade e contra a Companhia por entender esta censura como algo absurdo. Avisa as pessoas que passavam pela rua, no caminho até a escola. Ao chegar à escola, avisa também seus colegas. Cientes da determinação do confisco das lunetas, as pessoas demonstram sua indignação rabiscando palavras de ordem nos grandes muros construídos pela companhia:

O que me fez decidir foi o comportamento de meu pai um dia na hora do café. (SRB, 1998, p. 41)

Ainda quente da decisão, fui avisando todo mundo pelo caminho, meninos e gente grande. (SRB, 1998, p. 42)

Eu tinha feito a minha obrigação e estava de consciência tranquila. (SRB, 1998, p. 43)

No caminho vi os avisos nos muros e fiquei orgulhoso, como se eu mesmo os tivesse escrito. Por uma decisão minha ninguém ia perder sua luneta, a menos que fosse muito descrente. (SRB, 1998, p. 46).

Em sua inquietude sobre os objetivos nunca revelados das ordens impostas pela Companhia, Lucas assume a voz que protesta e questiona; ele se vê na obrigação de agir diante da passividade e da submissão dos demais habitantes de Taitara à Companhia, inclusive seu pai. Diversas vezes, o narrador-crítico abre precedente em seu enredo para fazer reflexões que justificam suas atitudes no tempo que ocorreram os fatos: “Naqueles dias de aperto descobri que a pessoa, qualquer pessoa, é responsável única pelo que faz e pelo que não faz nesta vida; não adianta querer fugir ou se fazer de desentendido” (SRB, 1998, p. 41). O jovem não podia se fazer de desentendido diante de tantas injustiças. Ele, ao entender como absurda a proibição de lunetas, que não sendo “arma, não fere ninguém” (SRB, 1998, p. 44), alerta as pessoas e proporciona a elas a oportunidade de reação.

As memórias de Lucas representam a insatisfação. O menino posiciona-se contrário ao regime imposto pela Companhia: construção de muros, confisco de lunetas, proibição e vigilância de fiscais. Estes agentes censores punem e humilham as próprias famílias; impedem as pessoas de rir, de olhar para cima e de ter urubus. Se houvesse a desconfiança de desobediência das ordens, a Companhia agarrava as pessoas e costurava seus dedos “um no outro”; colocavam um “aparelho atarraxado nas pernas”; “a mão metida numa espécie de sacola de couro presa no punho com um peso de muitos quilos dentro” (SRB, 1998, p. 50). Esses instrumentos de coação eram usados para controlar absolutamente os atos humanos.

A Companhia, em Taitara, assim como os homens da tapera, em Manarairema, chegam como símbolo da modernização externa, fato que nos remete ao financiamento do capital externo para industrialização e construções que fariam o país crescer econômica e socialmente após golpe de 64. Militares justificavam seus atos pela disseminação do pensamento de serem os únicos preparados para manter a ordem e inserir o Brasil no quadro de desenvolvimento. Contudo, ocorre a instauração da violência e a supressão da liberdade individual; homens, de um lado, se corrompendo e, de outro, fugindo, sendo silenciados, torturados e mortos. Apesar da censura, Tânia Pellegrini (1996) afirma que durante esse período houve muita produção, uma cultura de resistência que por diversas vezes ficou limitada às gavetas dos censores e até mesmo das editoras, estas pretendiam esperar o término da situação para prosseguir com as publicações. Por outro lado, os artistas, dentre eles os escritores, burlavam a censura com estratégias estilísticas singulares. Veiga, como exemplo, além do fantástico-alegórico, mostra o mundo pelo olhar infantil, posiciona o homem adulto no campo da passividade e sob total controle das ordens e ideologia do grupo dominante. Em um movimento que transita entre o real e o imaginário, emerge do discurso da personagem criança o protesto, essa voz expõe os atos da Companhia e dos homens da tapera como abusivos, absurdos e, principalmente, expressa sua incompreensão quanto aos caminhos que direcionam o existir humano:

Seja urbano ou rural, é o mundo que entra pelos olhos de personagens crianças, geralmente, que empreendem sua busca de compreensão da vida. Pode-se dizer que toda a obra de J. Veiga está marcada por esta busca: a compreensão do existir humano, nos seus limites, nas suas pretensões. (SOUZA, 1990, p. 72).

Além de reflexões sobre o sentido dos acontecimentos e pequenas manifestações de insatisfação, Lucas questiona as intenções da Companhia. O garoto, assim, anseia uma resistência:

Afinal urubu nunca foi animal doméstico, não canta, é feio, ajunta piolho, fede a carbureto e ainda carrega aquela sombra agourenta. Nós os adulamos porque a Companhia implicou com eles, só isso. (SRB, 1998, p. 53)

E sem os urubus para enfeitá-los de ponta a ponta, os muros voltaram a sua função de apenas separar, vedar, dificultar, e pareciam até mais altos e odientos. (SRB, 1998, p. 53)

E 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 outros escreviam ABAIXO A CIA raspando o tucum no muro. [...] Que direito tinha ela de decidir o que convinha e o que não convinha a gente ver? (SRB, 1998, p.56).

Em Taitara as pessoas são impedidas de desfrutar sua liberdade, aprisionadas pelas determinações da Companhia, elas desejam outro mundo, até mesmo o onírico. Nota-se, então, algumas vezes, uma oscilação entre o mundo onírico e a realidade na narrativa, perspectivada pelo ponto de vista de Lucas. Um exemplo disso se dá quando o menino assiste ao espetáculo de um mágico, “O Grande Uzk”:

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

O uso da primeira pessoa do plural para narrar as sensações despertadas em Lucas e nas demais pessoas que assistiram as mágicas de Uzk revela que o encantamento foi coletivo. Ao abordar aspectos relacionados ao capítulo “Pausa para um mágico”, Resende (1988, p. 61) cita que o real transita entre três pólos: “o real vigente, o do maravilhoso, mostrado pela mágica, e o do real por vir, aquele que poderá ser a partir de transformações que venham substituir o real imediato (insatisfatório,

massacrante) por um outro, de horizontes mais belos, presidido pela liberdade”, o que conduz à ideia de que os taitarenses descobrem, naquele momento, que o que parecia absurdo seria na verdade o único meio para suportar a opressão, já que os limites do real não são tão rígidos como propaga as imposições do poder. Todavia, os questionamentos sobre a lógica do mundo faz Lucas reconhecer que mais absurda do que aquelas mágicas, é a sua realidade.

As crianças, nas figuras de Mandovi e daqueles meninos que caminhavam sobre os bois, em *A hora dos ruminantes*, e Lucas, de *Sombras de reis barbudos*, são a representação do indivíduo que se posiciona diante da inconformidade das imposições. Elas são as margens, a minoria que ainda almeja a liberdade e acredita possuir o direito de lutar por sua emancipação, as ações dessas crianças são um questionamento sobre a vida e a invasão da existência alheia. Quanto a Pedrinho, o jovem de *A hora dos ruminantes*, desejava apenas viver seu namoro e amadurecer naturalmente, mas ao conhecer a desilusão e a maldade no ser humano, perde a esperança e parece se convencer de sua insignificante existência. Enquanto as crianças apontam para o futuro e a esperança, o jovem parece representar o homem “que desertou de sua essência [...]”, pessoas que tornaram-se “apenas seres moventes, esquecidos e condenados ao nada” (FERNANDES, 1986, p. 87), como se a vida fosse um pesadelo insuportável. Se Lucas e as pessoas de Taitara escapavam do pesadelo das absurdas imposições da Companhia por meio de alucinações coletivas, Pedrinho, porém, não tem a mesma sorte, ele vive a crua realidade e o sofrimento que vivera destruiu até mesmo seus sonhos.

Para a Companhia de Taitara, de *Sombras de reis barbudos*, qualquer indício de questionamento sobre as ações que realizava é considerado subversão de sua autoridade. Diante disso, para impedir o surgimento da menor faísca de resistência, a Companhia reforça seu pretense comando com mais proibições e punições, representando tempos de “linha-dura”. Lucas conta que até seu pai “ficou preocupado. [...] Ele disse que a situação era séria, que a Companhia estava passando o pente-fino e que a ordem aos fiscais era não terem contemplação com ninguém” (SRB, 1998, p. 70).

A perspectiva de aprisionamento no romance *A hora dos ruminantes* com a invasão dos bois, em que os adultos incapazes de agir impeliam as crianças à ação, é agravada em *Sombras de reis barbudos*, em que todos deveriam ficar “retidos em casa”, “vivendo como prisioneiros”, (SRB, 1998, p. 70). Ao contrário de *A hora dos*

ruminantes, em que as crianças, mesmo com a cidade tomada por bois, conseguiam se locomover sobre o gado, em *Sombras de reis barbudos* não lhes era permitido circular pela cidade. As ruas estavam desertas e as pessoas se escondiam em seus próprios lares, estagnadas pelo medo. Elas vivem tempos difíceis de vigilância acirrada: “depois até a porta do sonho foi fechada quando a Companhia cercou as estradas” (SRB, 1998, p. 119). Impedidos de ir embora, ilhados, lhes resta apenas a fantasia:

Tinha chegado o ponto em que o nosso único consolo era subir a um lugar alto e olhar os campos e estradas além de nossas divisas, onde não vigoram ainda os regulamentos da Companhia. Nos dias claros podíamos ver animais pastando, gente passando, e quem tinha lunetas e binóculos guardados do tempo da invasão dos urubus via até o vento balançando folhas, um vento diferente, mais solto, sem muros para detê-lo. Esse passatempo de olhar para longe estava viciando um número cada vez maior de pessoas. (SRB, 1998, p. 121).

Essa ação de olhar para longe, para um tempo e um lugar em que todos são livres, confirma o sentimento nostálgico presente nas narrativas de Veiga. Não há a projeção de um futuro, pois os opressores o detinham. Ao olhar para além dos muros da cidade as pessoas em Taitara evocam as imagens do passado, quando o simples contemplar da vida e do curso natural do mundo era permitido. O céu sem limites é o refúgio em *Sombras de reis barbudos*: voando, estariam livres. Lucas confessa à mãe, no último capítulo: “– Um homem voando. Veio do lado do rio, passou por cima da casa e sumiu. Quando cheguei lá fora não vi mais” (SRB, 1998, p.127). No princípio, essa situação inusitada, vista por Lucas e depois por todas as outras pessoas, causou agitação. Posteriormente, foi tida como algo comum, o que mostra que as pessoas se acostumam fácil ao que é estranho e como uma maneira de aliviar o sofrimento, elas foram contaminadas pela fantasia, metaforicamente representada pelo voo. Lucas escreve: “hoje ninguém estranha, todo mundo está voando apesar da proibição, só não voa quem não quer ou não pode ou tem medo” (SRB, 1998, p.137), somente assim, voando, os sonhos de liberdade poderiam ganhar asas.

Mas no presente da enunciação, Lucas é impelido a escrever sua versão sobre a opressão exercida pela Companhia à cidade de Taitara e expõe que “apesar de todas as manobras a Companhia não está conseguindo amedrontar o povo” (SRB, 1998, p.139). O narrador-personagem, em sua história, aponta uma conseqüente síntese do sentimento

geral de insatisfação: tristeza pelas ruas vazias, casas abandonadas, pessoas voando como uma espécie de alucinação coletiva (na visão de um professor que aparece no desfecho da narrativa, como referido anteriormente), remédio para combater a loucura do aprisionamento e anulação a que eram submetidos.

O romance *Aquele mundo de Vasabarro*s transporta o leitor para um universo excepcional, simulacro de um labirinto frio e escuro. Seus limites são descritos como grandes muros: “Vasabarro era feio a qualquer hora, nem a força do sol mais forte conseguia mudar a cor das paredes, paredões, muralhas, torres e contrafortes que o tempo, a chuva, a poeira, o musgo haviam decidido que seria escura e triste” (AMV, 1985, p. 1). Entretanto, mais que um ambiente triste, Vasabarro guarda nos limites de suas paredes um mundo em ruínas: a decadência das relações afetivas e sociais; legislação privativa e sem aparente função; eventos absurdos e sem explicações, uma dinastia “que vinha atravessando os tempos sempre nas mãos de descendentes da mesma família de início ou origem ignorada” (AMV, 1985, p. 1). Todos que ali habitavam estavam submetidos às leis; até mesmo o Simpatia – autoridade máxima do lugar – é atingido pela prisão burocrática dos protocolos vigentes em Vasabarro:

– Aqui em Vasabarro ninguém é gente. Ou vocês pensam que o Simpatia é gente? Ele vive enfurnado lá em seu canto, brincando com soldadinhos de barro para disfarçar a impotência, não fala com ninguém, não tem alegria. É tão prisioneiro como qualquer de vocês. (AMV, 1985, p. 52).

Pessoas inseguras, num clima de instabilidade, sempre preocupadas seguiam as ordens e os protocolos até em atividades bem simples como exemplo, no jantar da cerimônia do Enxoto destinada à limpeza da cidade:

As pessoas comiam com os olhos no prato e a atenção no regulamento, [...] porque de sua mesa elevada o Simpatia de vez em quando pegava a luneta que ficava ao lado do prato e focalizava um setor do enorme salão: *se percebia alguma falha, dava uma ordem e o delinquente era retirado na própria cadeira*, carregada por homens fortes, como num andor, derrubando fragmentos de comida pelo caminho. (AMV, 1985, p. 5, grifo nosso).

Atribui-se a qualidade de delinquente às pessoas apenas pela percepção de uma mastigação sem o entusiasmo requerido. Em todas as instâncias são vigiados e punidos

apenas para a manutenção do poder e o controle do sujeito que perde sua identidade, restando-lhe apenas a resignação e a obediência. Em Vasabarro, os indivíduos não confiavam nas pessoas e nem em si mesmas:

[...] as pessoas foram perdendo os restos de alegria, de cordialidade, de confiança em si mesmas; instalou-se um regime de meticolosa vigilância, o povo se fechou em seus cubículos amedrontado, desconfiado, desinteressado, quem tinha um pensamento guardava bem guardado. (AMV, 1985, p.14).

Mas nem todos concordam com o regime. Em primeiro plano, os protagonistas, Andreu e Mognólia, manifestam indignação quanto às leis que regem Vasabarro. Em determinado momento comentam sobre a situação das crianças que viviam no campongue, pequenos quartos localizados nos porões de Vasabarro, destinados aos empregados:

– Esses meninos, gente igual a mim e Andreu, viverem vigiados, castigados por qualquer brincadeira que fazem, não poderem ter um cachorrinho, um gato, um passarinho para distraí-los. Só trabalho e obediência o tempo todo. Acha direito, seu Zinibaldo?
 – É a lei – disse o senesca evasivamente.
 – O senhor não acha que essa lei devia cair? – perguntou Mognólia.
 [...]
 – Está vendo Mogui? Está tudo errado, mas não pode ser discutido. É lei. A nossa lei – disse Andreu
 [...]
 – É uma lei muito ruim. Não devia existir – disse Mognólia. (AMV, 1985, p. 31).

Apesar de Mognólia e Andreu estarem insatisfeitos com as leis que sua família cuidara em perpetuar por várias gerações, imposta a todos sem distinção (crianças, adultos e idosos), nada podiam fazer. Os senescas e os demais oficiais do governo cuidavam para que os regulamentos não fossem discutidos ou contestados, apenas cumpridos: “Lei é lei, e acabou-se – disse o senesca” (AMV, 1985, p. 31). Ainda assim, os jovens Andreu e Mognólia mantêm o discurso de resistência contra as absurdas leis opressoras.

A maioria dos adultos ou vigiam ou escondem-se, como explica Genísio sobre a situação em Vasabarro: “– Aqui quem não está procurando está sendo procurado. E até provar que não fez nada, fica mofando nas enxovias. Se não morrer antes” (AMV, 1985,

p. 82). Enquanto isso, um grupo de exilados, “refugos da cidade” em meio a muitas dificuldades de sobrevivência, juntam-se para impedir que o oficial-chefe do grupo militar de Vasabarro, o senesca Gregóvio, assumira o poder após a morte do Simpatia. Motivados pelo resgate de um condenado à barrica (espécie de câmara de tortura e morte), chamado Benjó, e por uns rapazes que apareciam lá no quilombo do calabouço, filhos de funcionários graduados que se interessavam somente em “contestar um negócio que eles chamavam de sistema” (AMV, 1985, p. 51), o grupo desenvolve um plano: eles começam a acreditar na possibilidade de “uma vida melhor, mais humana, mais decente” (AMV, 1985, p. 63).

A voz contestadora e a esperança de dias melhores são mais uma vez evocados por meio do discurso das personagens jovens. Observa-se, contudo, uma gradação no posicionamento das crianças e jovens no quesito mobilização e ação, quando os romances em questão são comparados entre si. Em *A hora dos ruminantes*, Mandovi, Pedrinho e os demais meninos agem de forma funcional, não criticam a opressão a que são submetidos, desejam escapar dela e garantir a sobrevivência mesmo assombrados pela incompreensão dos acontecimentos. No romance *Sombra de reis barbudos*, Lucas, ao narrar, faz do discurso instrumento de denúncia, apresentando pequenas manifestações de contestação, reagindo às proibições com a ajuda de outras crianças. Em *Aquele mundo de Vasabarro*, Andreu, Mognólia e outros rapazes que “doutrinavam” (AMV, 1985, p.63) contra o sistema, juntamente com o senesca Zinibaldo, lideram ideologicamente um grupo de pessoas que combatem com sucesso a tomada do poder por Gregóvio, militar que planejava governar com um sistema “linha-dura”. Andreu assume o poder, seu por direito, mas desinteressado, em conversa com Genísio, declara: “Eu não quero aquilo, Genísio.” (AMV, 1985, p. 118).

Logo de início, Andreu percebe nos protocolos ainda aplicados metodicamente, o impedimento para colocar em prática todos os planos de mudança. Em outros termos, Vasabarro continuaria a mesma:

Andreu passava os dias amargurado, deprimido, arrependido de não haver levado a resistência até as últimas consequências.

[...] Zinibaldo e a Simpatia o acompanhavam o tempo todo, ela dizendo que ele precisava assumir, o senesca mostrando os volumes do Protocolo, puxando casos análogos, filosofando sobre as responsabilidades do poder e sobre a missão dos que são marcados

para exercê-lo; mas Andreu não escutava, só queria arranjar um jeito de cair fora [...]
 Era tão prisioneiro como Gregóvio [...].
 Andreu estava descobrindo que o poder tem sua dinâmica e suas leis, que não podem ser quebradas. (AMV, 1985, p. 125-126).

O jovem sente-se prisioneiro cercado de protocolos e leis. Lamenta não ter expandido a resistência, continua criticando os costumes e percebe-se incapaz de mudar Vasabarro. Ele desejava tornar a vida na cidade melhor, repugnava a atmosfera de medo e vigilância que se fazia permanecer justificadas pela imutabilidade das leis existentes há muito tempo. Ao concordar em assumir o lugar do Simpatia, tinha em mente mudanças que nunca ocorreram:

Andreu ia tocando a maromba sem grande entusiasmo, evitando pensar nas reformas imaginadas quando resolveu descer da jaqueira e assumir o posto. O que mais o interessava agora era montar a cavalo e percorrer as terras ignotas de Vasabarro [...]. Enquanto isso, havia as decisões a tomar, as tão faladas reformas a implantar, e o Simpatia envolvido com cavalos e cavalariços [...]. (AMV, 1985, p. 134)
 Uma coisa estranha estava acontecendo no campongue. Estava esmagada a tentativa de golpe, os vencedores caíram num entorpecimento inexplicável, um deixar andar, um horror a tudo que cheirasse a decisão, iniciativa, mudança. Mesmo as providências de rotina que exigissem um esforço maior iam ficando para depois [...]. (AMV, 1985, p. 137).

Andreu sente-se paralisado por não se adequar às enfadonhas e opressivas leis. Não encontra motivação, prefere se isentar a governar sob tantos regulamentos. Em sua inércia quanto à atitude de tomar decisões, o jovem demonstra que Vasabarro, desde o primeiro momento de sua existência, independente de quem fosse o Simpatia que a governasse, estava fadada ao fracasso, à escuridão e ao abandono, devido aquele exagerado sistema de leis e protocolos.

Michel Foucault, em *Vigiar e punir: nascimento da prisão* (2008), define a violência e a disciplina como as duas principais formas de controle sobre o indivíduo usadas pelas instituições modernas. De acordo com o estudioso, a expansão das relações de poder das instituições funciona por meio do controle do corpo. Ele cita ainda que, diferentemente das punições e castigos físicos aplicados anteriormente, na modernidade o controle é aplicado pela privação da liberdade do indivíduo:

O corpo encontra-se aí em posição de instrumento ou de intermediário; qualquer intervenção sobre ele pelo enclausuramento, pelo trabalho obrigatório visa privar o indivíduo de sua liberdade considerada ao mesmo tempo como um direito e como um bem. Segundo essa penalidade, o corpo é colocado num sistema de coação e de privação, de obrigações e de interdições. O sofrimento físico, a dor do corpo não são mais os elementos constitutivos da pena. O castigo passou de uma arte das sensações insuportáveis a uma economia dos direitos suspensos. (FOUCAULT, 2008, p. 14).

As formas de controle presentes nos romances de Veiga se assemelham com as ações punitivas apresentadas por Foucault: a privação que impede as pessoas de circular por suas próprias cidades – causada pela invasão de cães e bois em Manarairema; determinada pelas ordens e os muros construídos pela Companhia de Melhoramentos de Taitara; impregnada pela alta vigilância dos turunxas na Tribo e pelos merdecas, mijocas, coringas, senescas em Vasabarro. As interdições, proibições, leis, regulamentos e protocolos configuram-se como instrumentos de obstrução da liberdade do indivíduo conduzindo-o a um estado de letargia.

Em sua dissertação *O animal humano: ficção especulativa e alegoria em A hora dos ruminantes*, de José J. Veiga e *O ano de 1993*, de José Saramago (2012), Lucas Antunes Oliveira afirma que a dominação e a imobilidade causadas pela violência e a disciplina são “formas de domínio calculadas e sofisticadas que reduzem as potencialidades do ser humano de se rebelar contra o sistema que o oprime” (OLIVEIRA, 2012, p. 81), resultando, deste modo, na desumanização do homem. O indivíduo sente-se incapaz e sem reação mesmo diante das maiores atrocidades cometidas pelos sistemas opressores. Sobre a disciplina como meio de subjugação, Foucault ressalta:

A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. [...] Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma “aptidão”, uma “capacidade” que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita. (FOUCAULT, 2008, p. 119).

As ações coercivas desumanizam à medida que conduzem o homem a ser submisso e útil, ao mesmo tempo, aos propósitos do grupo do poder. Sai de cena o indivíduo e suas vontades, isto é, sua liberdade é vetada. Permanecem homens que se

assemelham a fantoches: inertes quanto às próprias potencialidades, contudo, condicionados e manipulados pelo totalitarismo que os governa.

É possível depreender, diante disso, que o desânimo de Andreu e sua total imobilidade para aplicar as tão sonhadas mudanças em Vasabarro são consequências dos protocolos, leis e determinações que regiam as tomadas de decisões. Um sistema burocrático que funciona como amarras e impedem o enfrentamento. Para o jovem, a impossibilidade de reelaborar ou descartar aqueles regulamentos punitivos e sem sentido faz com que ele se sinta numa verdadeira prisão, impedido de reagir.

Ao comparar as situações que envolvem crianças e jovens nesses romances, observa-se que as crianças enfrentam as adversidades com sucesso e têm a oportunidade do amadurecimento: veem-se como indivíduos fortes, capazes de conquistar o que desejarem. Elas desenvolvem maneiras próprias para sobreviverem em uma realidade caótica, fragmentada e, por vezes, inacessível a sua compreensão. Por outro lado, quando os jovens não obtêm êxito, se afundam em um sentimento de impotência, sentem-se deslocados. Consumidos por um suposto fracasso ironizam a condição humana ao se manterem em um estado de conformidade e estagnação frente aos poderes que os dominam. Um mundo condenado, de relações frágeis, com poderes inúteis que se apropriam da violência como meio e fim para sua existência, é colocado em evidência por crianças e jovens que representam o homem oprimido, aquele que busca a compreensão do existir humano em meio às contraditórias e conflitantes relações humanas.

Tieko Miyazaki (1988), evidencia a existência da concepção do universo como labirinto e, portanto como travessia na obra ficcional do autor. Percorrendo esta travessia, as crianças e jovens passam por um processo de desenvolvimento. Além das experiências sociais, a descoberta do amor não concretizado e a iniciação para o luto são situações que provam e empurram as crianças e os jovens para um rompimento com a vida infantil para se adaptarem e suportarem a impiedade humana que presenciam. Tais ideias são reafirmadas por Turchi (2005) ao apresentar os temas mais expressivos que envolvem e se entrelaçam na ficção veigueana:

Os temas que se entrelaçam são: a presença do mundo infantil em confronto com a realidade exterior – não a infância feliz, mas meninos sérios, tristes ou perplexos; a sociedade arcaica e opressora; [...] a

iniciação para o luto e não para o amor; a sociedade sem saída metaforizada nos mistérios das ruas labirínticas [...] (TURCHI, 2005, p. 150).

Segundo Turchi (2005), as crianças e jovens nas narrativas de Veiga se deparam com um mundo em ruínas. Garotos que se sentem perdidos, não conseguem avançar em seus projetos, quando arriscam descobertas são vetados, persistem, mas acabam testemunhando a impotência humana diante dos diferentes tipos de poder.

Em *A hora dos ruminantes*, Pedrinho não se incomoda nem desenvolve curiosidade pela presença inexplicável de homens desconhecidos em Manarairema porque está envolvido na descoberta do amor. Seu relacionamento com Nazaré começa tímido, com encontros rápidos. A garota cria oportunidades para visitar Pedrinho na loja em que ele trabalha, porém, permanecem distanciados, pois o garoto tratava a namorada com “muita sisudez na frente de seu Quinel e dos frequentadores da loja; em todo caso viam-se, e isso bastava para justificar o dia” (HR, 1996, p. 71).

“O namoro seguia sem oportunidades, vivendo só daqueles encontros acanhados na loja e de olhares trocados de noite depois da reza” (HR, 1996, p. 72), mas um dia Pedrinho resolve colher jabuticabas no quintal da casa da madrinha de Nazaré, nesse encontro tornam-se mais íntimos e o desejo sexual nasce como uma descoberta para ambos:

Ele agarrou-a de novo, agora pela cintura, com os dois braços. Era a primeira vez que ficava assim tão perto de uma mulher, sozinho com ela [...].

Nazaré olhava para ele curiosa, ofegante, esperando.

O momento foi tão intenso que ela teve medo – de tudo até de perdê-lo – e para resistir envolveu Pedrinho pela cintura, abraçou-o forte e escondeu o rosto no peito dele. Ficaram assim quietos, sofrendo, vivendo, calados.

Quando Pedrinho teve serenidade bastante para sentir o cheiro do cabelo de Nazaré [...], cabelo e pele e suor inocente, aquele halo que acompanha toda mulher na véspera do amor, mergulhou o rosto no fofo dos cabelos dela, abrindo-os instintivamente para chegar ao morno do pescoço. Ela ajudou-o com movimentos ondulantes aconchegantes [...]. O aperto, a fúria, a raiva, a pressa, os beijos urgentes, meticolosos, adivinhados; a pressa, a fúria, o fôlego se encurtando, se acabando.

Onde estavam? Numa moita de bananeiras, entre abelhas e folhas secas e cheiros de quintal, debaixo de um céu festivo. (HR, 1996, p. 74).

Apesar de não mencionar a concretização do ato sexual, o intenso relato do envolvimento dos jovens demonstra a descoberta do desejo. O narrador destaca as impressões de Pedrinho quanto ao cheiro e ao fato de estar abraçado com uma mulher: Nazaré deixa de ser aquela menina com quem trocava olhares à distância e torna-se mulher, Pedrinho agora é o homem que a deseja, a possui em seus braços. Ao ir embora, o garoto sai do quintal de D. Bita “envolvido por um mundo novo, amigo” (HR, 1996, p. 75).

Nazaré, no entanto, alia-se aos homens da tapera e maltrata Pedrinho. A garota ajudava a entupir a boca de Pedrinho com panos, empurrava a gamela com comida para longe dele, somente para vê-lo se arrastar no chão e se alegrou quando os homens decidiram amarrá-lo. Traído por sua própria namorada, Pedrinho sente-se perdido, depara-se com a corrupção humana, ele começa a enxergar o mundo de relações frágeis, pessoas corruptíveis, se decepciona.

Com Nazaré, Pedrinho deixa de ser criança, experimenta o desejo sexual, porém, após sua traição, reconhece que ainda precisa de um amadurecimento mais profundo para suportar o mundo condenado e nele sobreviver. Pedrinho é novamente aquele garoto frágil e de futuro incerto, olha-se no espelho e não vê a si mesmo, mas na imagem refletida ele enxerga “um rapaz que nunca chegaria a homem maduro” (HR, 1996, p. 92).

Lucas, em *Sombras de reis barbudos*, no capítulo intitulado “Cadernos proibidos”, relata uma viagem que fez para passar alguns dias na casa de seu tio Baltazar. Com registros que variam entre o sonho e a realidade, o narrador-personagem enfatiza a situação perturbadora que passara com sua tia Dulce, esposa de Baltazar. O garoto descobre sensações novas e até mesmo ambíguas quando tia Dulce o coloca na cama após adormecer na sala da casa, pois ela resolve deitar ao lado do garoto:

[...] Alguém me carregou nos braços, me deixou num jirau macio e estendeu um cobertor por cima de mim.

Acordei devagar, apalpando. [...] Um perfume vagamente conhecido. Alguém dormindo ao meu lado na cama. Virei a cabeça devagarinho e fixei o rosto junto do meu. Quando a vista se acostumou, reconheci tia Dulce.

Confesso que fiquei embaraçado. Eu nunca tinha estado assim tão perto de tia Dulce, nós dois deitados na mesma cama. (SRB, 1998, p. 86-87).

Apesar de não compreender ao certo a situação, o menino sente-se incomodado e resolve fingir estar dormindo, pois temia que alguém entrasse no quarto. A tia dormia um sono agitado, não parava de se mexer e, para não incomodá-la, Lucas encostou-se o máximo que conseguiu para o canto. Mas “aos poucos ela foi se chegando também” e quando o menino viu, ele “já estava imprensado entre ela e a parede” (SRB, 1998, p. 87):

Acordei com um peso em cima de mim e o cabelo de tia Dulce fazendo cócegas e cheirando em meu rosto. Ela dormia de bruços com a metade do corpo em cima do meu, um braço sobre o meu peito, a cabeça em meu ombro. [...] Ela se mexia muito, principalmente com a perna que estava por cima da minha. Senti uns arrepios esquisitos, não sei se de medo ou vergonha, mas fiz de conta que continuava dormindo.

De repente tia Dulce começou a tremer em cima de mim, me apertando, respirando fundo, cada vez mais forte, cada vez mais forte, a mão em meu ombro me puxando, os dentes cerrados rangendo. [...] Quando a tremedeira ia mais forte ela soltou um gemido fundo, o aperto afrouxou e os tremores foram cessando.

Eu fiquei molhado de suor, com a cabeça latejando, sem entender nada daquilo. Custei a acalmar pensando no acontecido [...]. (SRB, 1998, p. 87-88).

Há nesse momento uma ilustração do envolvimento sexual entre Lucas e sua tia Dulce. O garoto narra sua aproximação com a tia, ambos deitados na cama juntos: ouve-se gemidos, a metade do corpo de Dulce sobre o do menino, ela treme em cima dele. Estes são elementos que despertam inquietações em Lucas, ainda com certa inocência ele não entende, tem vergonha, sente arrepios e carrega uma culpa como se houvesse cometido algum ato ilícito.

A fantasia e a perturbação causadas no garoto por estar muito perto do corpo de uma mulher e os relatos transcritos em um “Caderno proibido” são indicações da descoberta da sexualidade, sensações características à fase da puberdade. Pela manhã, ao acordar, Lucas observa a despreocupação e o olhar franco de tia Dulce ao conversar com ele, como se nada tivesse ocorrido. Isso faz com que o menino recue e comece a acreditar que tudo não passara de um sonho.

Mas Dulce continua dormindo com o garoto mais “uma vez, depois outra, depois ficou vindo quase toda noite, chegava tarde e saía antes do amanhecer” (SRB, 1998, p. 92). Ambos desenvolvem cumplicidade, fingem acreditar que nada estava acontecendo,

os movimentos de cada um eram velados por um sono simulado. O envolvimento entre os dois se intensifica tanto, ao ponto que Lucas menciona sentir falta quando a tia se atrasava ou não ia deitar-se com ele.

Marcos Silva (2015), em seu artigo “Infância, ficção, história e ditadura: voos da liberdade nas *Sombras de reis barbudos*”, afirma que entre o garoto e sua tia existe uma relação permeada pela enganação recíproca. Segundo a concepção de Marcos Silva:

há um contato físico noturno entre os dois, repetida experiência de desejo (incluindo o orgasmo da mulher) que não se define no cotidiano do convívio, situação quase edipiana que ambos mantêm. Essa mentira constitui uma relação sem sequência imediata, desdobrada em memória tensa, todavia atuante no tornar-se adulto de Lucas. (SILVA, 2015, p. 12).

Com sua tia, Lucas descobre o desejo sexual. Assim como Pedrinho em *A hora dos ruminantes*, ele inicialmente é tomado pela timidez e o medo das sensações que nunca havia experimentado antes. O menino acostuma-se, entra no jogo, dissimula para garantir a permanência dos encontros. Contudo, Lucas não abandona o mundo infantil para sentir-se adulto, ele na verdade simboliza ironicamente os mecanismos que engendram as relações do corrompido mundo adulto cujos acordos são em sua maioria selados por mentiras interessadas: “O resto era uma mentira que cada um pregava em si mesmo ajudado pelo outro: eu e ela precisávamos mentir que acreditávamos que o outro estava dormindo. Se um não mentisse que acreditava na mentira do outro, a brincadeira não teria jeito de continuar” (SRB, 1998, p. 92).

É retomado o tema a descoberta do desejo sexual e do amor não concretizado com Mognólia e Genísio no romance *Aquele mundo de Vasabarro*s. Genísio vive em um cubículo destinado aos empregados nos porões de Vasabarro. Quando o cachorrinho de Mognólia se perde, o garoto o encontra e cuida dele apesar do medo de ser descoberto pela vigilância acirrada dos merdecas. Em dado momento sai para passear com o cãozinho e o animal chega até sua antiga dona. Em gratidão ao menino, a Simpateca convida Genísio a trabalhar na despensa da família e morar com eles naquele pavimento limpo com quartos e camas macias.

A partir daí Genísio torna-se amigo de Andreu, ele é nomeado valete do novo Simpatia, deixando muito a desejar, pois estava ocupado se envolvendo com Mognólia.

Ambos ficam muito tempo juntos e sozinhos. Zinibaldo alertava Andreu que deveria separá-los ou os dois teriam um casamento não programado. Mas o casal parecia estar “vivendo em um mundo à parte, um mundo bonito, limpo, que o clima geral não conseguira contaminar. Apesar da pouca instrução, eles tinham aquela delicadeza refinada que o amor transfunde nas pessoas” (AMV, 1985, p. 138).

Neste romance o narrador não sugere apenas o desejo sexual das personagens Genísio e Mognólia, mas narra a concretização do ato de uma maneira delicada e poética.

O casal estava descobrindo um viver novo, as horas que passavam juntos correspondiam a uma aventura emocionante, eram capazes de adivinhar o que o outro desejava e se empenhavam em satisfazê-lo. Numa aprendizagem mútua que não se orientava por normas pré-estabelecidas, sentiam que cada momento era um momento novo, pois para eles aquele amor era o que fazia a vida valer a pena:

A primeira vez que ele teve Mogui inteira na frente dele [...] ficou olhando fascinado para aquele corpo luminoso de santinha da infância, temeroso de tocá-lo. E ela olhando-o com um olhar tão criança, sem nenhuma provocação, apenas deixando que ele a visse em sua nudez. Até que ele ouviu, talvez com os ouvidos da mente ancestral, ela pedindo que a tocasse, a beijasse toda, e ele atendeu ao pedido com naturalidade, e os beijos aconteceram, beijos viajantes, de parte a parte, sôfregos, gulosos, violentos, vorazes, e de repente ele sentiu que aquele corpo ao mesmo tempo fresco e morno estava exalando um perfume que nunca existira antes, que estava sendo produzido por ele naquele momento.

[...] E assim, passo a passo, chegaram à suprema descoberta. (AMV, p. 138-139).

A percepção quase total da vida e do mundo é a descrição da sensação que o casal tivera naquele momento. O mundo que deveria existir: das experiências do amor, das descobertas, da cumplicidade e da inocência de apenas viver. O casal ingressa na descoberta adulta. Não somente por provarem do amor e do prazer sexual, mas também porque deparam-se com a agressividade e a maldade deliberada presente nas convenções do mundo adulto. Genísio, de repente, é capturado e preso “numa espécie de loca acanhada, de paredes de pedra, chão de pedra, teto de pedra, tudo muito escuro” (AMV, 1985, p. 139). Ruídos de pedras rolando assombram o menino, após um estalo, Genísio estava emparedado, nunca mais o veriam. O menino pobre que se envolve com

uma menina rica. Mundos distantes e incompatíveis, Genísio e Mognólia nunca ficariam juntos.

Após algum tempo de procura, Mognólia deduz que Andreu fora o responsável pelo sumiço de Genísio. Ela resolve então conversar com sua mãe, sem máscaras, abrem-se uma com a outra. Lamentam juntas a mudança do irmão: “onde estava o menino sensível, o irmão compreensivo e amigo? [...] o perfil de menino bonito de que Mogui e a mãe se orgulhavam no passado estava se transformando rapidamente numa caricatura cruel” (AMV, 1985, p. 140).

Mognólia está grávida, sua mãe motiva a garota a ter esperança, a reconhecer no filho que logo nasceria, a força necessária para sobreviver. Ao ingressar na vida adulta a garota se impressiona com a maldade e a corrupção humana, deseja fugir, não se conforma com aquela atmosfera de medo e mentiras que conduziam a vida das pessoas em Vasabarro. Apesar da frustração quanto à conduta do irmão e da perda de Genísio, com a ajuda da Simpateca, Mognólia decide resistir, permanecer e “juntar os cacos” (AMV, 1985, p. 143)

As crianças e os jovens nos romances analisados são personagens que se deparam com o turbulento mundo adulto, experimentam sensações naturais que fazem parte do crescimento e amadurecimento de qualquer indivíduo, mas a delicadeza e o prazer da vida lhes são tomados bruscamente, aprendem a amar e a perder o amor, gritam por justiça, mas são silenciados por poderes maiores do que sua resistência. Um verdadeiro choque de realidade. Uma realidade cruel cuja maldade humana emerge sem ponderação, utiliza-se de uma violência velada para a manutenção do poder e dos interesses de um grupo pequeno de pessoas, enquanto a maioria sofre e conhece a desilusão.

Por outro lado, essas narrativas mostram, também, por meio da perspectiva infantil/juvenil, que apesar de as crianças e dos jovens estarem inseridos num contexto de opressão, medo, vigilância e proibições, ainda existiam momentos e sentimentos que poderiam ser alimentados. A verdade típica da infância e da juventude. São crianças e jovens passando pelo processo de amadurecimento, vivendo intensamente as sensações. Protegidas da contaminação do dissimular adulto, as crianças são livres, desejam apenas viver cada momento e cada descoberta por completo. Mas ao narrar as desventuras e a repulsa que a criança e, principalmente o jovem sentem ao se tornarem adultos,

promove-se uma reflexão sobre a essência da existência humana, mecanizada e desumanizada pelos mais diversos tipos de interesses, relações e poder.

Como visto acima, a análise das crianças e dos jovens nos romances de Veiga possibilita a identificação de duas perspectivas que envolvem a representação do homem em uma sociedade desumanizada e opressora. Mandovi e alguns outros meninos em *A hora dos ruminantes*, juntamente com Lucas de *Sombras de reis barbudos*, mesmo em meio a dúvidas, ao serem provocados pelos representantes do poder vigente, não recuam, ao contrário, os enfrentam. No primeiro, Mandovi reage aos insultos dos homens da tapera; os meninos, diante dos bois, que privavam o direito de ir e vir, criam uma estratégia para burlar o sitiamento. No outro romance, Lucas reage ao comportamento agressivo de seu pai, que era um fiscal da Companhia. Entre outras ações de resistência, é notório que, nesses casos, as personagens infantis apontam para o futuro, nelas está a esperança de que sejam quebradas as amarras dos poderes tirânicos, caminho que certamente desencadeará no resgate da identidade do indivíduo e da liberdade coletiva.

Entretanto, ao representar os jovens, os romances os aproximam do pessimismo, considerando que, mais rapidamente do que as crianças, eles conhecerão as angústias e problemas característicos do universo dos adultos. Os rapazes e as moças, além das mudanças hormonais, precisam se preocupar com as determinações e interditos das relações sociais e políticas. Em *A hora dos ruminantes*, Pedrinho e Nazaré, assim como Genísio e Mognólia em *Aquele mundo de Vasabarros*, são namorados e, juntos, descobrem a sexualidade. Mas Pedrinho é traído por Nazaré e, desiludido, se afunda na tristeza, não vendo solução para a “podridão” de Manarairema. No caso de Genísio, o jovem é morto por ordem de Andreu e Mognólia também conhece a frustração, pois seu irmão é o assassino do pai da criança que ela gerava. Mognólia decide fugir, mas sua mãe a convence a ficar, pois seu filho poderia ser a única esperança para o futuro de Vasabarros.

O cenário que acompanha o crescimento dessas crianças e jovens gradativamente vai se modernizando. Manarairema é uma cidade do interior ainda bastante rural, o veículo de transporte das pessoas eram as carroças, as cercas indicavam os limites da tapera. Em Taitara, tio Baltazar possui um automóvel, na cidade instala-se uma fábrica. Por último, Vasabarros é toda composta por paredões de pedras, podendo

ser comparada aos grandes centros, com pouca vegetação e imersa em construções. A importância da configuração espacial está na constatação de que quanto mais se modernizava a cidade, mais se intensificava a vigilância e a quantidade de leis e proibições que afetavam diretamente na vida e na liberdade das personagens, relevantemente as crianças e os jovens.

Todos esses elementos que envolvem a representação desses ex-cêntricos se unem para a quebra da hegemonia dos poderes totalitários. Os enredos dos romances em análise mostram a realidade como de fato ela se constitui: há momentos de esperança, luta e resistência, no entanto, há também o sentimento de frustração, medo e inércia. Dito isso, constata-se o destaque para as personagens crianças e jovens como a expressão da voz que ressoa o grito pela liberdade, não mais emudecida; é a denúncia e a exposição das angústias do oprimido que sempre esteve à margem, temendo as forças e o poder dos opressores.

No próximo capítulo dar-se-á sequência à análise dos romances em estudo pautada sob a perspectiva das ressonâncias dos discursos e acontecimentos que marcaram a trajetória da mulher na sociedade brasileira em tempos de opressão. As ideologias patriarcais, o silenciamento da mulher como personagem ex-cêntrica na sociedade regida pela dominação masculina, os avanços nas lutas dos movimentos feministas para evidenciar a abertura dos espaços sociais e as barreiras que dificultam a efetivação da emancipação feminina serão os caminhos percorridos a seguir, contudo, parte-se da condição da existência humana liquidada pelos interesses dos poderes vigentes.

2 A MULHER E A DESCONSTRUÇÃO DA SUBMISSÃO FEMININA

O filósofo italiano Giorgio Agamben, em seu ensaio intitulado “O que é contemporâneo?” (2009), levanta questionamentos sobre quais seriam as características pertencentes ao indivíduo denominado como contemporâneo de seu tempo. Na busca por respostas, Agamben afirma que ser contemporâneo é perceber as camadas mais profundas da realidade, estar nela, mas ser capaz de se distanciar enxergando suas “vértebras quebradas”, suas fissuras, isto é, aquele que reconhece “nas trevas do presente a luz que, sem nunca poder nos alcançar está perenemente em viagem até nós” (AGAMBEN, 2009, p. 66). Além disso, o filósofo afirma:

O contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Na ficção de J. J. Veiga, a construção estética e a escolha de figuras marginalizadas pelos sistemas centralizantes sociais para representar a resistência aos poderes vigentes o coloca como um autor contemporâneo por ser capaz de enxergar a luz velada pela escuridão de seu tempo e principalmente por fazer de sua criação um veículo de reflexão e inquietação para outros contemporâneos. Conforme apresentado no capítulo anterior, Veiga, em entrevista, declara sentir-se impelido pela situação sociopolítica de seu contexto a pôr em prática o caráter revolucionário que o momento imprimiu em alguns escritores. O autor acreditava que seus “livros foram escritos para desassossegar, [...] que se mostrasse os oprimidos derrubando as bastilhas o leitor fecharia o livro aliviado, e não desassossegado”. Para Veiga, “um livro pouco pode fazer para corrigir injustiças: se conseguir causar desassossego, já conseguiu alguma coisa” (VEIGA *in* SOUZA, 1990, p. 155).

Elementos como a alegoria, o insólito e o narrador-crítico na ficção de Veiga são categorias que transparecem a percepção do autor quanto a sua realidade. Veiga, mesmo inserido em sua realidade, realiza o movimento de estar nela, porém dela se distancia fazendo emergir suas camadas mais profundas, acessíveis somente a poucos. Como

ressalta Agamben, “os contemporâneos são raros” (AGAMBEN, 2009, p. 65), pois destes exige-se coragem não apenas para manter o olhar fixo no escuro da época, mas também para tomar para si a luz que, apesar de ser direcionada aos sujeitos, insiste em distanciar-se.

José J. Veiga, por sua vez, percebe e apropria-se dessa luz. Sua narrativa abre espaço para vozes que geralmente mantinham-se silenciosas diante de uma ideologia dominante. Às suas personagens, marginalizadas, resta senão apenas recuar. Mas em suas obras são representadas de maneira significativa para a construção de enredos que objetivam despertar a capacidade reflexiva do leitor e, conseqüentemente, desassossegá-lo.

No decorrer do capítulo anterior o foco de análise se constituiu na representação da criança e do jovem em tempos de opressão na ficção de Veiga. Neste segundo capítulo, ainda sob a perspectiva de indivíduo ex-cêntrico definido por Hutcheon (1991), apresenta-se como objeto de análise a figura da mulher nos romances *A hora dos ruminantes*, *Sombras de reis barbudos*, *Os pecados da tribo* e *Aquele mundo de Vasabarro*.

Para Hutcheon, na perspectiva descentralizada das categorias do pensamento, o marginal assume importante papel no reconhecimento de que nossa cultura não é, segundo as palavras da estudiosa, o “monólito homogêneo”, no qual predominaria somente o pensamento e as construções históricas “masculina, da classe média, heterossexual, branca e ocidental” (HUTCHEON, 1991, p. 29) que se convencionou como centro, isto é, estes não seriam mais os únicos possíveis formadores e detentores dos poderes e ideologias dominantes. Essas ideias justificam a relevância que a representação da mulher – histórica e culturalmente considerada como ex-cêntrica – na literatura e nas diversas artes, tem contribuído para o surgimento de questionamentos acerca dos sistemas “centralizados, totalizantes, hierarquizados e fechados” (HUTCHEON, 1991, p. 65) que por muito tempo tornava ausente a mulher.

Movimentos feministas no Brasil e no mundo vêm erguendo bandeiras que propiciaram diversas conquistas às mulheres: o direito ao acesso à Educação, a inserção ao mercado de trabalho, a luta pelo sufrágio, entre outros. Essas são transformações importantes que contribuíram para a definição da posição de gênero na sociedade. Esses, dentre outros eventos, no percurso da história da mulher, marcam as lutas e o

desejo do direito à igualdade de gênero e da emancipação feminina como indivíduo. Entretanto, os significativos progressos quanto à inclusão da mulher nos diversos campos sociais, por longo período, ainda permaneciam pautados pelo domínio marital. A tradição patriarcal herdada do advento da propriedade privada, como afirma Simone de Beauvoir em *O segundo sexo* (1970), ainda mantinha a mulher sob as amarras da imposição e caprichos masculinos na figura do pai ou do marido, o que significava para Beauvoir uma permanente luta pela liberdade individual, para então, fugir do opressor “destino de mulher” (BEAUVOIR, 1970, p. 144).

Na literatura, há muito tempo, a visão do mencionado destino de mulher caracteriza as personagens femininas. Delineada sob a ótica do cânone masculino, a representação da mulher é construída nos limites do espaço privado, no lar. Com destino calcado nos objetivos de casar, ter filhos, cuidar da família e servir ao marido, as personagens femininas são romantizadas por sua dedicação ao lar. Ao contrário, se resistissem a um casamento ou desobedecessem os preceitos patriarcais, de figura dócil e angelical, a mulher passa a ser vista como um demônio, uma bruxa, destruidora de toda a ordem “naturalmente” existente.

Ludmila Mello, em sua tese de doutorado intitulada *A construção de personagens femininas: uma questão de autoria?* (2013), destaca que “a maior parte das representações femininas deixadas pela literatura ao longo da história foi criada por olhares masculinos” (MELLO, 2013, p.13). A detenção do discurso pelo homem e a inexistência da possibilidade da fala feminina historicamente determinou as direções da construção da figura da mulher na literatura. No Brasil, por exemplo, Gregório de Matos e Tomás Antônio Gonzaga⁹, apegados às influências europeias e da Igreja, expressaram diferentes imagens da mulher: ora descrita como deusa, divinizada como um ser angelical, em seus poemas líricos; ora hostilizada e ridicularizada, nas composições satíricas. Segundo Ana Lúcia Machado de Oliveira, em seu artigo “Representações da mulher na poesia de Gregório de Matos” (2011), a importância feminina limita-se apenas a sua beleza, predominando no discurso do poeta “a metáfora da beleza” – a mulher é vista como “objeto do desejo, e anjo, metáfora da pureza e símbolo da elevação espiritual” (OLIVEIRA, 2011, p.5).

⁹ Citando apenas alguns dos mais expressivos autores do período que corresponde ao Barroco (séculos XVII e XVIII) e ao Arcadismo (1768-1836) no Brasil.

Na prosa, a obrigatoriedade do casamento, a submissão, a idealização do amor e da mulher, a união deliberada de famílias influentes e ricas ou homens que compravam suas esposas como possibilidade de manter o patrimônio em família ou de aumentá-lo são temas que aparecem relacionados à representação da mulher na literatura brasileira em autores como José de Alencar, Machado de Assis e Aluísio de Azevedo¹⁰. No entanto, a subversão de Aurélia em *Senhora* (1875), a personalidade forte de Capitu em *Dom Casmurro* (1899) e Mme. Brizard, que gerenciava todos os seus negócios em *Casa de pensão* (1890), são exemplos de algumas mudanças que já despontavam na construção literária brasileira, provavelmente como ressonâncias do ideal de igualdade de gênero requerido pelos grupos feministas da primeira e da segunda onda do feminismo no Brasil¹¹, porém com identidade ainda formada por meio da importância de seus papéis na família, destinadas a serem mães e esposas, perspectivadas pela voz masculina, a imagem da mulher é construída por meio do discurso do narrador ou de personagens masculinos. A voz feminina ainda se mantinha silenciada frente ao poder do discurso do homem.

Já no século XX, as tendências modernistas e a divisão da sociedade em classes propiciam um avanço dos propósitos almeçados pela mulher, abre-se a terceira onda do feminismo no Brasil. As mulheres começam a ganhar espaço na literatura, nas instâncias econômicas, sociais e políticas, mas os argumentos de uma sociedade ainda dominada pelos homens “continuavam os mesmos e expressavam a concepção masculina de família, de lar doméstico – onde a mulher era ‘rainha’ – e dos ‘sagrados’ deveres femininos, considerados incompatíveis com qualquer participação na esfera pública” (DUARTE, 2003, p. 161).

¹⁰ Dentro de uma demarcação histórica da literatura no Brasil, esses autores estão inseridos respectivamente, dentro dos períodos do romantismo, realismo e naturalismo, segundo a análise de Aida Kuri Souza (2005) em seu trabalho de conclusão de curso cujo título é: *A personagem feminina na literatura brasileira*.

¹¹ Sobre a história dos momentos-onda do feminismo no Brasil, consultar: DUARTE, Constância Lima. “Feminismo e a literatura no Brasil”. Artigo publicado na revista eletrônica *Estudos Avançados*, 2003: Segundo Duarte (2003), a primeira onda se caracteriza pelo direito básico de aprender a ler e a escrever (então reservado ao sexo masculino). A primeira legislação autorizando a abertura de escolas públicas femininas data de 1827. A segunda onda surge por volta de 1870, e se caracteriza principalmente pelo espantoso número de jornais e revistas de feição nitidamente feminista, editados no Rio de Janeiro e em outros pontos do país. E o início da luta pelo sufrágio, propagado e defendido por diversos periódicos feministas. O século XX já inicia com uma movimentação inédita de mulheres mais ou menos organizadas, que clamam alto pelo direito ao voto, ao curso superior e à ampliação do campo de trabalho, pois queriam não apenas ser professoras, mas também trabalhar no comércio, nas repartições, nos hospitais e indústrias, sendo esta, a terceira onda. A quarta onda, por sua vez, é marcada pela revolução sexual e literatura.

Em Graciliano Ramos, por exemplo, a expressão da representação de personagens femininas do início do século XX, mais especificamente a partir da década de 1930, de acordo com os estudos de Marcos Hidemi de Lima em sua dissertação *Mulheres de Graciliano: configurações femininas em S. Bernardo, Angústia e Vidas Secas* (2006), verifica-se a construção de personagens femininas fortes, decididas, contudo ainda estigmatizadas pela sociedade. Dentro de uma esfera ideológica e cultural, as mulheres são temidas como uma ameaça à ordem e como notórias possíveis concorrentes do homem, o que impulsiona o grupo dominador e masculino a promover um retrocesso quanto aos avanços das mulheres no espaço público – agora com acesso ao trabalho, direito ao voto e outros. Assim, a mulher é novamente direcionada ao espaço privado por meio da disseminação do discurso de papel feminino de “rainha do lar”: “no espaço da casa a mulher adquiriria respeitabilidade e a possibilidade de casar; no da rua, o de preconceituosamente ser malvista pela sociedade” (LIMA, 2006, p. 12).

A partir dos anos de 1970, a quarta onda do movimento feminista no Brasil enfrenta as adversidades da ditadura militar. No entanto, estudiosas como Sarti em “Feminismo e contexto: lições do caso brasileiro” (2001), Duarte no artigo “Feminismo e literatura” (2003) e Costa em seu estudo “O movimento feminista no Brasil: dinâmicas de uma intervenção política” (2005), concordam que nesse período ocorreu o maior e mais exuberante processo de construção do feminismo como movimento social: “capaz de alterar radicalmente os costumes e tornar as reivindicações mais ousadas em algo normal” (DUARTE, 2003, p. 165). Esse é o contexto que se situa a escrita dos romances *A hora dos ruminantes*, *Sombras de reis barbudos*, *Pecados da tribo* e *Aquele mundo de Vasabarro*, do autor José J. Veiga. Neste capítulo pretende-se, portanto, seguir uma linha de leitura desses romances que possibilite focalizar a representação da mulher em meio ao período da ditadura militar e suas opressoras determinações sobre os indivíduos, permeada pelas influências da ascensão do movimento feminista no Brasil na segunda metade do século XX e como este influenciou na produção ficcional de J. J. Veiga.

2.1 Preceitos patriarcais na ficção de J. J. Veiga e a construção da identidade da mulher na modernidade

Em *A hora dos ruminantes* e *Sombras de reis barbudos* é possível observar que as personagens femininas em evidência nas narrativas estão geralmente encerradas dentro do espaço privado do lar. Com funções maternas em destaque, elas têm seu papel pautado em complementar a representação da figura masculina. Essas narrativas, condicionadas pelo impacto da ditadura militar, alimentam-se dos preceitos nascidos e impostos pelas estruturas do poder vigente. Com voz narrativa masculina, o protagonismo também é vivido por personagens masculinos, mas isso não impede a relevante significação que esses romances conferem ao representar a mulher em meio à opressão e ao domínio do poder patriarcal.

A ideia de que a mulher constitui-se como submissa ao homem e que sua importância está na eficiente realização dos afazeres domésticos e do cuidado aos filhos e ao marido envolve toda atmosfera desses romances. Contudo, há sutis manifestações de tomada de decisão de algumas dessas personagens, como também algumas transgressões que demarcam a intensidade dos desejos reprimidos que extrapolam limites impostos. A sutileza dessas ações é determinada pela dominação da ideologia patriarcal.

Por sua vez, o autor insere em sua ficção aspectos concernentes ao social, ao político e questiona o sentido para a existência humana, ele acompanha e traz para suas narrativas os movimentos que ocorrem no desenvolvimento histórico de sua realidade. Além dos fatores desencadeados da atmosfera imposta pela ditadura militar, a partir da década de 1960, houve também uma maior projeção dos movimentos feministas, como já citado anteriormente. Deste modo, as personagens femininas de Veiga, mesmo condicionadas pela tradição patriarcal, são desenhadas pelo autor num cenário que requer o questionamento acerca da sujeição a uma dominação representada principalmente pela figura do homem: “homens da tapera” (HR, 1996, p. 71), “os fiscais da Companhia” (SRB, 1998, p. 32).

Em sua análise sobre a permanência do poder simbólico masculino sobre a mulher como estruturas sociais e cognitivas ao longo da história, em *A dominação masculina* (2002), Pierre Bourdieu afirma que a perpetuação da dominação sobre a mulher vem sendo garantida por meio de três influentes instâncias: A Família, a Igreja e a Escola, cujos princípios se baseiam nos valores patriarcais naturalizados em modelo da ordem social como ordem moral. Bourdieu reforça, ainda, que, ratificados pelo

Estado, o patriarcado privado amplia-se para um patriarcado público. O modelo de família patriarcal tem sua raiz no advento da propriedade privada; confinar a mulher ao lar e destiná-la a função da reprodução “contribuíam para a perpetuação ou o aumento do capital simbólico em poder dos homens” (BOURDIEU, 2002, p. 28). Desde então, a dominação masculina – sendo o homem possuidor do poder – promove um “trabalho incessante de reprodução da ordem masculina para o qual contribuem agentes específicos (entre os quais os homens com suas armas como violência física e a violência simbólica) e instituições, famílias, Igreja, Escola e Estado” (BOURDIEU, 2002, p. 23).

Da mesma forma, no Brasil a estrutura familiar tradicionalmente idealizada se organizava segundo os princípios do patriarcado. Aida Kuri Souza em *A personagem feminina na literatura brasileira* (2005) postula que o patriarcado no Brasil, herdado de seus colonizadores mantém-se integralmente enraizado até a atualidade, apesar dos avanços da condição da mulher como ser social, a ordem masculina de família baseada na resignação feminina, abafa a voz e a ação da mulher, destinando-a à submissão.

De acordo com Ana Beatriz Matte Braun, no artigo: “Narrativa, patriarcado e representação feminina: uma análise de dois romances brasileiros” (2011), a discussão sobre os papéis das personagens masculinas e femininas como gênero torna-se propícia a partir da segunda metade do século XX, quando os elementos extrínsecos aos textos literários passaram a ser levados em consideração em sua análise crítica. A pesquisadora reforça ainda que, da década de 60 em diante,

passou-se a questionar fatos vistos até então como biológicos, como a inferioridade feminina e sua conseqüente sujeição à dominação masculina, e a discutir, em um primeiro momento como movimento social, os papéis previamente demarcados exercidos por homens e mulheres dentro da sociedade. As relações de poder nas esferas pública e privada, o instinto maternal como algo inerente ao feminino, entre outras questões, foram problematizadas. (BRAUN, 2011, p. 160).

A problematização das categorias de pensamento convencionados pela sociedade cunham novas possibilidades para (re)pensar a atuação das margens na constituição da sociedade, contudo, sem levar o marginal para o centro, mas utilizando-se de seu posicionamento “duplo paradoxal” como afirma Hutcheon (1991), para

“criticar o interior a partir do exterior e do próprio interior” (HUTCHEON, 1991, p. 98). A mulher representada na ficção de Veiga, de seu lugar, ou seja, sem desvincular-se totalmente do espaço e preceitos patriarcais, mantendo-se nele, transforma-se em um “veículo para o despertar da consciência estética e até mesmo política” (HUTCHEON, 1991, p. 103). Em outras palavras, as personagens femininas em Veiga se tornam símbolo da construção da identidade da mulher como indivíduo em meio ao silenciamento imposto pelo poder vigente e as lutas que surgiram para combatê-lo.

Em *A hora dos ruminantes* o primeiro núcleo de personagens femininas surge na narrativa somente no segundo capítulo, “O dia dos cachorros”, sendo o primeiro capítulo, “A chegada”, predominantemente masculino. A mulher é introduzida por sua função familiar. Mandovi e Apolinário, filho e marido respectivamente, são as personagens que tornam relevante a existência de uma figura feminina na narrativa. Após o enfrentamento de Mandovi contra os homens da tapera, o menino retornou para sua casa e “entrou assustado, a mãe correu para ele, abraçou-o” (HR, 1996, p. 50). Apolinário, em meio a esta situação, após ver sua casa cheia de curiosos, os expulsa e, tem a aprovação da mulher, que mesmo sentindo-se envergonhada pela atitude exaltada do marido, “achou boa essa providência” (HR, 1996, p. 51). Depois que os curiosos vão embora, Apolinário exorta a mulher de que agora já lhe era permitido fazer o jantar em paz, orientando-a para que não deixasse Mandovi sair de casa. O pai temia o revidar dos homens da tapera.

A mulher é nomeada somente após filho e marido saírem de cena. O espaço doméstico torna-se integralmente seu, para realização das atividades diárias. D. Serena constitui-se agora possuidora de uma autonomia, mas sua identidade como indivíduo se manifesta apenas nos bastidores, no espaço reservado da casa. Enquanto se ocupa com o preparo das refeições, tem a cabeça tomada pelos pensamentos sobre a situação de Mandovi e dos homens da tapera:

D. Serena gostava daquele jeito despachado e confiante do marido, mas achava que ele estava sendo despreocupado demais em hora de tanta ameaça. Pensando e pensando nisso ela se distraiu na cozinha e cometeu uma série de deslizes [...]. Ela não esquecia os homens da tapera e os males que eles pudessem fazer. Quando Apolinário veio jantar ela disse com muito jeito que seria melhor ele não sair de casa à noite. (HR, 1996, p. 51)

A atribuição do nome “Serena” seria a metáfora das características próprias da construção da figura da mulher a partir do pensamento de ordem patriarcal. Recorrendo ao significado desta palavra no dicionário Aurélio (2002), o vocábulo “sereno” condiz ao que é tranquilo, sossegado, que denota paz, marcas que projetam a constituição passiva da personagem: a mãe que acalenta o filho assustado, que concorda com o marido em todas as suas decisões e mantém suas reflexões majoritariamente no campo do pensamento, quase sem as verbalizar de fato; quando o fazia, deveria ser com muito cuidado e com “muito jeito” (HR, 1996, p. 51), para não provocar o enfurecimento do marido.

Sobre a aceitação naturalizada do “destino de mulher”, Beauvoir (1970) explica que isso ocorre porque desde a infância é inculcado na menina sua utilidade no trabalho doméstico, reforçando-lhe o prejuízo moral do espaço público. As meninas crescem sendo ensinadas a ser submissas, pois elas têm no casamento seu motivo de existência e, responsabilizadas por mantê-lo, devem sempre permanecer resignadas, compassivas, evitar conflitos ao obedecer e concordar com seus maridos. Desse modo, para Bourdieu (2002, p. 21), as “mulheres não podem senão tornar-se o que são segundo a razão mítica” [...], isto é, elas aplicam os preceitos construídos a partir do ponto de vista dos dominadores “às relações de dominação, fazendo-se assim ser vistas como naturais” (BOURDIEU, 2002, p. 24). É o que ocorre com D. Serena: ela constrói sua identidade dentro das categorias do modelo de família pautada pela ordem masculina de pensamento, tomando-a para si e para suas iguais como algo natural.

No entanto, com seu “jeitinho de falar” a mulher aparentemente consegue o controle de algumas situações. D. Serena convence Apolinário que não convém que ele saia de casa assim como Mandovi. Ela tinha muito medo do que os homens da tapera podiam fazer com eles para se vingar:

- Meu medo é que os homens queiram tirar vingança.
- Tiram não. Se vierem arrastando mala saem com ela expandogada. Em vez de se acalmar com a bravata do marido, D. Serena mais se alarmou:
- Olhe lá, Apolinário. Eu tenho medo.
- [...] Mas Apolinário acabou fazendo o sacrifício de não dar sua voltinha de toda noite. (HR, 1996, p. 52).

Apolinário cede ao pedido da mulher, mas, no desenrolar de outras situações, age motivado apenas por seu próprio pensamento, não leva em conta o medo e os pedidos de D. Serena. Quando parece que o caso de Mandovi já havia se resolvido, Apolinário recusa a se apresentar na tapera, fora convocado pelos homens. A mulher sugere que façam uma viagem até a situação se acalmar, mas o marido nega a sugestão com rispidez e ainda reafirma a sua masculinidade dizendo: “tem cabimento não, Serena. Eu não estou aqui, para o que der e vier?” (HR, 1996, p. 54). Além disso, por intermédio do discurso indireto livre, a voz do narrador se confunde com o pensamento de Apolinário criticando o medo de D. Serena: “se a gente for acompanhar medo de mulher...” (HR, 1996, p. 54), considerando o temor da mulher como um sentimento dispensável, fútil, porque ele, o homem, é dotado de todas as qualidades necessárias para resolver a questão ou enfrentar outros homens, não necessitando da interferência da esposa.

O segundo núcleo feminino de *A hora dos ruminantes* aparece no círculo narrativo que envolve Nazaré e D. Bitá, sua madrinha. Nazaré é a namorada de Pedrinho, como citado no capítulo anterior desta análise. Em contrapartida à sujeição e à obediência de D. Serena, a garota parece inconformada com sua realidade, verbaliza seus pensamentos, sai do espaço privado e ainda apoia a violência que os homens da tapera praticam contra Pedrinho.

Nazaré sentia-se livre, agia alheia à existência de qualquer preceito ditado pelo poder patriarcal. Sem a presença masculina no lar, percebe-se um novo tipo família, constituída apenas pela madrinha e a garota. Bourdieu (2002) concebe que o surgimento de novos tipos de família contribui para quebrar a *dóxa* elaborada e perpetuada pelo domínio do pensamento masculino e amplia o espaço das possibilidades. Deste modo se direciona a vivência de Nazaré. A garota arrisca, desloca-se, experimenta.

Em relação ao namoro com Pedrinho, visivelmente Nazaré tem o domínio do relacionamento. Geralmente é a garota que arquiteta os encontros e os progressos quanto ao desenvolvimento da intimidade do casal:

Duas, três vezes por dia Nazaré arranjava jeito de passar na porta da loja e olhar rapidamente para dentro; às vezes entrava para comprar fita, botões, ver se tinha fazenda igual à de uma amostra que levava, mas raramente calhava de ser atendida por Pedrinho [...], em todo caso viam-se, e isso bastava para justificar o dia. (HR, 1996, p. 71).

Embora Nazaré amplie as possibilidades colocando suas vontades em ação, até mesmo no espaço público, como criar pretextos para ir ao trabalho do namorado e vê-lo, o contexto interiorano ou de cidades pequenas, como Manaraiema, com costumes ligados as tradições, geralmente privilegia a visão patriarcal de família, comprovada na descrição do papel de mulher com D. Serena: família típica, ideal, em que a mulher reina somente no espaço privado, no lar, desenvolvendo as atividades domésticas e tendo suas vontades naturalmente ignoradas. Mas Nazaré é “um caso muito sério e absorvente” (HR, 1996, p. 71). Ao sair da loja, depois de ver Pedrinho, a moça “deixava atrás um cheiro manso de limpeza” (HR, 1996, p. 71) e também ávidos comentários dos senhores que permanentemente estavam por lá, na loja. Esses homens falavam sobre a “iminência de um casamento, outro achava que casamento para ela em Manaraiema era difícil, só se fosse com alguém de fora; outro insinuava uma solução inconventional com algum viajante” (HR, 1996, p. 71). O discurso desses senhores evidencia o enraizamento da visão masculina quanto ao papel da mulher na sociedade. Nazaré devia casar o mais breve possível, provavelmente porque era uma moça que chamava atenção, mas por sua conduta distinta da maioria das moças e mulheres da cidade, certamente não conceberia casamento com os rapazes do lugar. O casamento e a repressão das vontades próprias como sinal de boa conduta qualificam a figura feminina como “mulher de bem”, e Nazaré, não se enquadrando nesses requisitos, mesmo em idade para casar, não conseguiria, exceto se fosse com algum estrangeiro.

Mas o namoro com Pedrinho, mesmo difícil, cercado e travado, ainda continuava. Sempre à distância, pois o casal tinha poucas oportunidades de ficar sozinho. Até que em um determinado domingo, o garoto resolve colher jabuticabas no quintal de D. Bitá e finalmente eles têm seu momento. Nazaré demonstra mais segurança quanto ao desenvolvimento da intimidade do casal. Diante da inexperiência e insegurança de Pedrinho, a garota domina e conduz a situação:

Sabe o quê – disse ela brincado com um botão do paletó dele. – Você é muito sisudo. Parece um padre. Bença, monsenhor.
Ele fingiu-se indignado (era preciso fazer alguma coisa) e empurrou a mão dela com estouvamento. (HR, 1996, p. 73).

Começam então, uma sequência de provocações até que ambos se veem em perseguição: Nazaré se esconde e Pedrinho a procura, consegue pegá-la, mas “agora que estava com ela bem segura pelo pulso, ele não sabia o que fazer” (HR, 1996, p. 73). Ao pedir para que o garoto a soltasse, pois estava machucando o braço dela, Pedrinho solta-a imediatamente e Nazaré desapontada vinga-se dizendo: “Você é bem mandado, não é?” (HR, 1996, p. 73). Finalmente agarram-se, ele a segura pela cintura, ela teve medo, mas não recua e também o envolve pela cintura, abraça-o forte. Quando Pedrinho deseja sentir o cheiro morno do pescoço de Nazaré, “ela ajudou-o com movimentos ondulantes aconchegantes, sabia que ele estava fazendo o certo” (HR, 1996, p. 74). Logo depois, o narrador descreve beijos urgentes, sôfregos, meticulosos. Mas, assim que o fôlego vai se encurtando, se acabando, Nazaré solta Pedrinho, “ela alisou o vestido, respirou fundo, pôs ordem no cabelo” (HR, 1996, p. 74). Eles ficaram longo tempo calados, unidos, até que D. Bitá chama a afilhada e esta volta a seus afazeres: precisava colher jabuticabas para a madrinha.

Pedrinho descobre e vive sua sexualidade, quando aflora o desejo o garoto descobre um mundo novo, como uma passagem de estágio. Tornara-se homem. Nazaré, portanto, não vive a mesma situação na narrativa, não é posto que se tornara mulher, visto que, nos ditames de ordem patriarcal, é mantida uma normatização dos desejos e da sexualidade feminina, que na verdade devem ser reprimidos, permitido apenas nos “limites do casamento com fins de reprodução” (ZOLIN, 2008, p. 14).

Na sequência da narrativa é reforçado o descontrole que se configurava o namoro de Nazaré e Pedrinho, “encontravam-se em qualquer lugar, a qualquer hora”, tanto que a voz narrativa destaca que eles perderam o “acanhamento e a prudência” (HR, 1996, p. 75). D. Bitá passa a evitar os conhecidos, todos os dias ouvia deles denúncias e indiretas: “sabe, D. Bitá? Vi sua afilhada lá no Beco do Rosário”. E outro: “D. Bitá, eu sei que não é da minha conta; mas sendo sua amiga... Eu acho que a senhora deve tomar uma providência. Sua afilhada está ficando muito falada” (HR, 1996, p. 75). Às vezes D. Bitá zangava-se, mas acabava compreendendo que “aquelas mulheres em sua aparente maldade estavam era querendo fazer o bem [...]” (HR, 1996, p. 75). Santa, mulher de seu Quinel, patrão de Pedrinho, também pedia ao marido que chamasse a atenção do garoto, ela alegava “não poder mais passar com as filhas pelo Beco do Rosário por causa daquelas cenas” (HR, 1996, p. 75), mas seu Quinel resistia

dizendo que sobre o namoro não podia fazer nada, apenas conversaria com o rapaz acerca dos atrasos que se tornaram frequentes. O despertar de D. Bita para o cumprimento de sua suposta obrigação de censurar a afilhada, somada ao conservadorismo de D. Santa – personagem cujo nome evoca uma possível responsabilidade de lutar pela manutenção do sistema moral e sagrado da família – e das demais mulheres de Manaraima, são referências que comprovam a internalização da “dominação simbólica” denominada por Bourdieu (2002) como a aceitação e defesa do discurso do dominador pelo dominado, condicionando o último a combater qualquer tipo de transgressão destes preceitos.

Para Lima (2006), convencionou-se socialmente como preceito moral a permanência da mulher no espaço privado contra a exposição feminina ao espaço público, destinado somente aos homens e às prostitutas. Isso afetava diretamente a moral da mulher, ferindo também as categorias cognitivas dos bons costumes daqueles que compunham o espaço. Com a modernidade, apesar das mudanças e avanços quanto à identidade da mulher como gênero e o acesso ao espaço público nas esferas do trabalho e da educação, as lutas dos movimentos feministas no Brasil ainda alimentavam uma identidade feminina conservadora justificada nas virtudes domésticas da mulher (COSTA, 2005). Portanto, ao fugir dos padrões de moralidade, Nazaré, “mal falada”, deve ser punida, repreendida, censurada por sua madrinha tida como responsável de inculcar na jovem os valores morais – de ordem masculina¹² – que determinam a identidade dos indivíduos.

Embora seu Quinel não concordasse com D. Santa, que fazia pressões para que o marido chamasse a atenção de Pedrinho, ele é impelido a conversar com o rapaz porque a mulher o ameaçara. Caso ele não falasse, ela mesma o faria, dizendo: “Se você não fala, falo eu. Você sabe que eu falo” (HR, 1996, p. 76). Assim, seu Quinel acaba fazendo, no ambiente externo, aquilo que D. Santa, do ambiente interno, determina. Diante da firmeza da mulher, o homem percebe a necessidade de agir, pois ao contrário, a esposa o faria, e isso seria uma “vergonha” para o homem, ter a esposa tomando conta

¹² Beauvoir (1970) ressalta que devido à supremacia do poder masculino, que detém em suas mãos o domínio de todas as esferas sociais e históricas, “toda a história das mulheres foi feita pelos homens” e “que o problema da mulher sempre foi um problema de homens” (BEAUVOIR, 1970, p. 167), ou seja, a identidade da mulher emerge do que os homens lhes determinam ser: submissas e reprimidas, o Outro, destinada a anular-se e existir na e para a figura masculina. Deste modo, ao reproduzir estes valores, a mulher aceita e repassa sua condição de dominação, silenciando a si própria e naturalizando o discurso dominador.

dos assuntos de fora de casa. Aí reside uma questão de aparências: D. Santa manda, mas isso não pode transparecer para a sociedade, que cultiva o poder masculino e não admite, mesmo que ocorra de fato, a interferência feminina. Assuntos externos ao lar dizem respeito somente aos homens.

Na sequência da narrativa, seu Quinel, mesmo hesitante, chama Pedrinho para conversar e apenas destaca que quando o jovem “estiver passeando com Nazaré, evite o Beco do Rosário” (HR, 1996, p. 76). Sem explicar os motivos, apenas solicita ao jovem que não diga a ninguém que ele fez esse pedido.

É possível entrever nessas situações de censura desencadeadas pelo namoro de Nazaré e Pedrinho a diferença no tom da repreensão do casal: para Nazaré, a censura, e para Pedrinho, apenas um pedido. Essa situação reafirma a restrição da liberdade sexual feminina e caracteriza como comum o despertar da sexualidade masculina. Mas de qualquer forma, certos de que o namoro incomodava e tinha oposição de todo lado, o casal resolve namorar na “sombra de um bambuzal no caminho do Poço do Gado” (HR, 1996, p. 79), próximo à tapera.

Margareth Rago, em seu ensaio “Trabalho feminino e sexualidade” (1997), aponta que a industrialização propicia uma liberação parcial da mulher, que por meio do trabalho inicia sua participação nos espaços públicos: “nas primeiras décadas do século XX, no Brasil, grande parte do proletariado é construído por mulheres e crianças” (RAGO, 1997, p. 578), mas a despeito disso, a autora também apresenta as teorias científicas do século XIX relacionadas às operárias brasileiras: “seguindo os ensinamentos de Augusto Comte, os membros do Apostolado Positivista do Brasil entendiam que [...] a mulher deveria se restringir ao seu ‘espaço natural’, o lar, evitando toda sorte de contato e atividades que pudesse atraí-las para o mundo público” (RAGO, 1997, p. 592). Isto é, as mulheres necessárias à modernização tornam-se operárias, mas não se desprende de sua função maternal e matrimonial, restando-lhes a dupla jornada ou o abandono do trabalho para dedicar-se à família.

Percebe-se, a partir destas informações, que no século XX o novo modelo de mulher ainda é condicionado aos valores conservadores da família patriarcal burguesa, implantada no imaginário da sociedade brasileira, como ressalta Maluf e Mott, no ensaio “Recônditos do mundo feminino” (1998):

O dever ser das mulheres brasileiras nas três primeiras décadas do século foi, assim, traçado por um preciso e vigoroso discurso ideológico, que reunia conservadores e diferentes matizes reformistas e que acabou por desumanizá-las como sujeitos históricos, ao mesmo tempo que cristalizavam determinados tipos de comportamento convertendo-os em rígidos papéis sociais. “A mulher que é, em tudo, o contrário do homem”, foi o bordão que sintetizou o pensamento de uma época intranquila e por isso ágil na construção e difusão das representações do comportamento feminino ideal, que limitaram seu horizonte ao “recôndito do lar” e reduziram ao máximo suas atividades e aspirações, até encaixá-la no papel de “rainha do lar”, sustentada pelo tripé mãe-esposa-dona de casa. (MALUF; MOTT, 1998, p. 373).

Retomando o efeito análogo que a atmosfera sociopolítica do golpe militar causou na construção ficcional de Veiga, vale lembrar que antes da efetivação da ditadura militar na década de 1960, o ideal de “rainha do lar” apregoado como próprio da identidade da mulher como gênero é manipulado pelos golpistas. Os militares conservadores juntamente com a Igreja alimentavam o discurso de que o comunismo que supostamente incorreria por meio do governo de João Goulart nasceria como uma ameaça aos princípios e à moral religiosa das famílias cristãs. Para Ediane Lopes Santana (2009), no ensaio “Campanha de desestabilização de Jango: as ‘donas’ saem às ruas!”, a mulher teve papel influente no apoio ao golpe militar. Santana afirma que “foi fundamental a presença de mulheres nesta campanha, pois assim esta ganhou um tom de espontaneidade e, além disso, legitimou as ações das Forças Armadas diante da necessidade de uma intervenção militar” (SANTANA, 2009, p. 19).

As mulheres recebem total assistência dos órgãos que arquitetavam o Golpe e se organizam em partidos – Campanha da Mulher pela Democracia (CAMDE), a Liga da Mulher Democrata (LIMDE) e a União Cívica Feminina (UCF), são alguns exemplos –, com alto nível de organização política, saem de seus lares e se lançam na esfera pública com o objetivo de resguardar os valores que mantém a harmonia da sociedade: “Deus, pátria e família”. No entanto, Costa (2005, p. 4) avalia que as mulheres nesse período “foram utilizadas como ‘massa de manobra’”. Isso porque o golpe militar de 1964 logo silenciou e massacrou os movimentos de mulheres, juntamente com os outros movimentos populares.

As situações de manipulação supracitadas tem sua representação ficcional em *A hora dos ruminantes* na figura de Nazaré. Quando ela e Pedrinho resolvem namorar

atrás do bambuzal, os homens passam pela estrada e os convidam a namorar na tapera. Os homens parecem corteses e atenciosos alertando o casal dos perigos de namorar naquele lugar: “– É perigoso. Bambu dá cobra. [...] – Por que vocês não vão namorar na tapera? Lá é ótimo. Tem bancos, tem rede, vocês ficam à vontade; ninguém incomoda” (HR, 1996, p. 79-80). Convencidos pelo aparente cuidado e preocupação pela segurança do casal, Pedrinho e Nazaré seguem para a tapera junto com os homens. Na sequência da narrativa descobre-se que Pedrinho é preso e torturado até que consegue fugir e revela que Nazaré o traiu, ajudando os homens da tapera em tal violência:

– Eles me amarraram. Ela ajudou. Nazaré ajudou. Entupiram minha boca com panos. Ela ajudou. [...] Me davam comida numa gamela no chão. Eu tinha que comer enfiando a cara, como cachorro. Ela ficava perto olhando, de vez em quando empurrava a gamela para longe com pé, só para me ver me arrastar no chão.
 [...] Eu queria que a senhora visse como ela ficou. Parece outra pessoa.
 [...] quando um deles deu a ideia de me amarrarem e tudo, a senhora precisava ver a alegria dela. Pulava e esfregava as mãos de contente, e ainda animava os outros. (HR, 1996, p. 90).

Nazaré apoia os homens. Estes se constituem como o grupo de poder e na perspectiva alegórica da ditadura, representam os invasores, a opressão. Os homens da tapera conquistam adeptos em Manarairema. Com o discurso do progresso, convencem Amâncio e, mais tarde, manipulam Nazaré, que os ajuda a reafirmar o poder opressor por meio da violência. Porém, apesar de não estar explícito na narrativa, de algum modo as vantagens que levaram Nazaré a apoiar os homens não duraram. Quando a cidade retoma seu ritmo – os bois desaparecem e a normalidade se instaura –, ninguém se atém aos homens, pois também partiram. Mas, no dia seguinte, Nazaré, tomada por uma aparente resignação, volta para a casa de D. Bitá pedindo que a deixe ficar: “se a senhora quiser. Se a senhora deixar. [...] Me perdoe, madrinha – e caiu num choro soluçando” (HR, 1996, p. 98). Nazaré é a figura feminina que apoia os homens, mas que não permanece com eles. A ordem masculina prevalece e a mulher retorna ao lar, como propõe a ideologia patriarcal.

Além de questões voltadas para a construção da identidade da mulher e sua submissão à ideologia patriarcal, essa narrativa apresenta fatores que justificam a temática do deslocamento e a complexa construção da identidade do indivíduo na

modernidade. Nazaré não se encaixa nos padrões, pertence a um tipo diferente de família, sem a presença paternal. Apesar de viver com sua madrinha que muito se dedica à afilhada, D. Bitá não é de fato sua mãe. A garota não conhece sua origem. Além do modelo familiar, Nazaré não é como as outras mulheres que se restringem aos lares, ela prefere os espaços públicos, sempre que a madrinha a procurava “ela não estava em casa e demorava a aparecer” (HR, 1996, p. 77). Nazaré experimenta o desejo sexual, o namoro, ao ponto de toda a cidade voltar-se contra o relacionamento entre ela e Pedrinho. A garota sente-se presa, quer libertar-se, aspira se desvencilhar dos protocolos familiares: quando D. Bitá solicita que Nazaré fique em casa para receber alguns sobrinhos, a garota se esquiva dizendo que não precisa que ela fique, pois as visitas não vinham por sua causa. Ao argumentar que Nazaré também faz parte da família, D. Bitá é surpreendida com uma dura resposta: “– Infelizmente – disse Nazaré sem pensar; e quando pensou se horrorizou” (HR, 1996, p. 78).

Ao se aventurar com Pedrinho, Nazaré é marginalizada. Ao decidir viver a diferença, a garota se individualiza e nesse processo, inevitavelmente, é condenada aos fardos que resultam dessa individualização. Para Zygmunt Bauman (2001), em *Modernidade líquida*, a opção pela escolha individual é uma característica própria da modernidade, cujo sujeito em sua “autocontenção e autossuficiência” (BAUMAN, 2001, p. 43), carrega em si mesmo as justificativas (positivas ou negativas) para a sua construção como indivíduo e, além disso, como sintetiza Wilma dos Santos Coqueiro em *Poéticas do deslocamento: representações de identidades femininas no Bildungsroman* de autoria feminina contemporâneo (2014), a

crescente individualização traz ao sujeito uma liberdade e uma gama de possibilidades sem precedentes, mas também traz em seu bojo a tarefa de enfrentar as consequências que seriam, entre tantas, o vazio existencial, a falta de solidez nas relações humanas e afetivas, a busca incessante de identidade e a solidão irremediável. (COQUEIRO, 2014, p. 52).

O sentimento de não-pertencimento quanto à família de D. Bitá e a insistente liberdade que Nazaré aspira e escolhe viver, enfrentando um contexto cultural marcado por princípios patriarcais, afastam-na de sua casa, distanciam-na das pessoas de seu convívio na tentativa de encontrar outro lugar mais aconchegante e hospitaleiro. A

garota desloca-se, junta-se com os homens da tapera. Ela expõe a falta de solidez das relações humanas e do instável valor afetivo que demonstrava por Pedrinho motivando e praticando violência contra o namorado.

As transformações que ocorreram com a chegada dos homens da tapera na cidade de Manaraima, além da invasão agressiva e opressora da ditadura militar no Brasil, representam o impacto que as pessoas, predominantemente rurais e interioranas, sofreram com a modernidade do país. Modernidade trazida de fora, mas sem mesmo compreender o que significavam, as pessoas tinham sua rotina invadida e alterada¹³. O aprisionamento desperta no sujeito a vontade de deslocar-se do lugar de opressão, o que simboliza a quebra das amarras que cerceiam, para a partir daí, alcançar a liberdade. Porém nem sempre a alcança, somando apenas mais frustrações e novas esperanças, como explica Bauman na obra *O mal-estar da pós-modernidade* (1998):

A modernidade é a impossibilidade de permanecer fixo. Ser moderno significa estar em movimento. Não se resolve necessariamente estar em movimento - como não se resolve ser moderno. É-se colocado em movimento ao se ser lançado na espécie de mundo dilacerado entre a beleza da visão e a feiura da realidade - realidade que se enfiou pela beleza da visão. Nesse mundo, todos os habitantes são nômades, mas nômades que perambulam a fim de se fixar. Além da curva existe, deve existir, tem de existir uma terra hospitaleira em que se fixar, mas depois de cada curva surgem novas curvas, com novas frustrações e novas esperanças ainda não destroçadas. (BAUMAN, 1998, p. 92).

Isso reflete a trajetória de Nazaré que, na tentativa de construir uma nova subjetividade, transgride os costumes vigentes. A garota é malvista por todos, inclusive pela madrinha, como no trecho abaixo, em que D. Bitá desabafa com Pedrinho quanto à conduta da afilhada:

Eu sabia! Eu sabia que essa menina ainda ia me dar desgosto grande. Nazaré nunca prestou. Desde pequena ela já mostrava o que era. Eu é que fechava os olhos para não ver. Inventei uma menina amorosa, agradecida [...]. Quantas noites passei rezando pedindo um milagre, pedindo a Deus para fazer dela a menina que eu tinha inventado [...] (HR, 1996, p. 91).

¹³ Invasão simbolizada pela chegada dos cães e dos bois e o cerceamento que estes causaram.

Não se fazendo frágil, dócil e acanhada, como deveriam ser as mulheres segundo previa o costume, Nazaré é marginalizada e quando surge oportunidade arrisca deslocar-se, contudo não havendo modos de se fixar, retorna sozinha e frustrada ao lugar primeiro, a casa da madrinha Bitá. Mais uma vez, Nazaré busca, mesmo em meio a incerteza, o tão almejado lugar seguro.

Em *Sombras de reis barbudos* a figura da mulher possui as mesmas características identitárias de gênero baseadas nos princípios de ordem masculina e patriarcal semelhantemente às mulheres de *A hora dos ruminantes*. O núcleo feminino está nas personagens Vi, mãe de Lucas, o narrador-personagem, e Dulce, esposa do tio Baltazar. Nesse romance a figura de mulher submissa também é introduzida na narrativa por sua função maternal. A mãe de Lucas pede para que o garoto escreva a história de sua cidade, Taitara, relatando os acontecimentos que ocorreram desde a chegada de Baltazar e da fábrica Companhia Melhoramentos de Taitara.

As imagens das personagens femininas são construídas a partir do discurso de Lucas, narrador masculino. O garoto projeta na mãe a idealizada mulher moldada por um modelo patriarcal de feminilidade. Diversas vezes ele destaca a mansidão e a submissão de Vi, que além de se restringir ao espaço privado do lar, afirmativamente, é habilidosa nos afazeres domésticos e na costura. Típica rainha do lar, Vi está cercada pelos limites de uma identidade refletida na condição de ser boa esposa e boa mãe, ela aceita e se responsabiliza pela manutenção desta caracterização. Curiosa sobre as insinuações do marido quanto a um possível fracasso de Baltazar, seu irmão, em relação à Companhia, Vi não consegue resposta de Horácio e não insiste no questionamento por respeito ao temperamento do marido. No entanto, ela traz para si a “obrigação de fazer alguma coisa para proteger tio Baltazar” (SRB, 1998, p. 25), e por meio do discurso indireto livre, a voz do narrador se confunde com a voz da mãe, levantando um questionamento que se configura como uma afirmação da fragilidade e impotência da mulher frente a soberania do poder masculino: “mas fazer o que, se ela nem sabia o que era que tramavam? E mesmo que soubesse, o que poderia uma simples dona de casa fazer contra homens que pretendiam mandar mais do que tio Baltazar?” (SRB, 1998, p. 25). Nota-se que a utilização do recurso do discurso indireto livre possibilita a identificação de uma mesma perspectiva compartilhada por Lucas e sua mãe. Ambos

absorvem e se apropriam da ideologia de ordem masculina acerca da concepção dos papéis de gêneros. Como afirma Bourdieu (2002), expulsas

do universo das coisas sérias, dos assuntos públicos, e mais especialmente dos econômicos, as mulheres ficaram durante muito tempo confinada ao universo doméstico e às atividades associadas à reprodução biológica e social da descendência; atividades (principalmente maternas) que, [...] permanecem subordinadas às atividades de produção [...] isto é, dos homens. (BOURDIEU, 2002, p. 58).

Percebe-se uma afirmação da subordinação da mulher no momento que o narrador qualifica a mãe como uma simples dona de casa. Da posição de Vi, como personagem feminina, verifica-se a aceitação da dominação simbólica, no entanto, por meio de Lucas, é alimentada a perpetuação do discurso de ordem masculina que enxerga a mulher como não apta para integrar assuntos de homens, restando apenas às mulheres manterem-se silenciadas e alheias aos assuntos públicos.

Para Marcos Silva (2015), o romance *Sombra de reis barbudos* “se desencadeia a partir de um ponto de vista (do personagem/narrador Lucas), cuja memória é a matéria recuperadora e constitutiva de pessoas e coisas, num trajeto que ele e sua mãe – atores do narrado – julgam importante” (SILVA, 2015, p. 3). Levando em conta a dificuldade de escrita que Lucas expõe antes de começar a narrar sua história, a proximidade de mãe e filho, destacada por Silva (2015) pode indicar que o garoto não construiu sua narrativa sozinho, tendo ele o auxílio da mãe. Isso levanta uma possibilidade para a discussão acerca da voz feminina silenciada pelo não acesso da mulher aos bens simbólicos, entre eles a escrita.

A mãe de Lucas, que “em poucas ocasiões é referida pelo vocativo ‘Vi’, mas quase sempre não tem nome identificado, chamada de mãe mesmo, mantendo-se como arquétipo [...]” (SILVA, 2015, p. 3), abre o romance expondo sua vontade por meio do filho. A narrativa de Lucas é o resultado de um insistente pedido seu. Aceitar sua identidade maternal como existência social não permite que ela, como mulher, verbalize, naquele contexto, seu ponto de vista quanto aos acontecimentos que se passaram, porém o que dentro de uma estrutura narrativa parece a primeiro momento a apropriação do narrador masculino do pensamento da mãe, na verdade, se configura como o inverso: a mãe, silenciada pela dominação simbólica de ordem masculina, fala

pela voz do filho: “mamãe diz que não vai ler meus escritos porque não tem cabeça para a leitura e também porque já sabe tudo melhor do que eu” (SRB, 1998, p. 7). Vi sabe tudo sobre o que o filho escreveu justamente porque participara ativamente na construção da narrativa.

É interessante ressaltar que dentro de uma perspectiva da crítica feminista, citando, por exemplo, Silvana Augusta Barbosa Carrijo e seu artigo que compõe o volume *A mulher na escrita e no pensamento: ensaios de literatura e percepção* (2013), historicamente, foi negado à mulher o acesso à totalidade das expressões linguísticas resultando em um forçoso silenciamento. Preconceito esse que, segundo Carrijo (2013), se faz muito antigo. A autora assenta as raízes da interdição da fala feminina desde os relatos bíblicos e também pela metafórica ideia da escrita masculina significada pelo privilégio fálico da paternidade literária, próprio da sociedade patriarcal. Observa-se, então, que ao longo da história se efetivou o silêncio da voz feminina tanto na modalidade oral quanto na modalidade escrita, “visto que durante muito tempo, no âmbito literário, jornalístico e científico, o sujeito enunciador foi o sujeito masculino” (CARRIJO, 2013, p. 140).

Nesse sentido, os grupos silenciados por terem suas ideias e crenças controladas pelos grupos dominantes, como observa Eliane Showalter (1994), em “A crítica feminina no território selvagem”, “devem mediar suas crenças por meio das formas permitidas pelas estruturas dominantes” (SHOWALTER, 1994, p. 47), como o faz Vi, que sob interdito da linguagem por estar inserida dentro da ideologia patriarcal, utiliza-se da voz do filho – figura masculina e por isso, com livre possibilidade de construção da linguagem – para expressar suas ideias, crenças e os fatos que ocorreram em seu contexto, produzindo desta forma, um “discurso de duas vozes” (SHOWALTER, 1994, p. 50) personificado nas concepções do silenciado, mas sobretudo dentro dos limites permitidos pelo grupo dominante.

A autonomia da escrita de Lucas só se manifesta individualmente no capítulo “O Caderno proibido”, no qual o garoto relata sobre sua confusa descoberta do desejo sexual. Esse é o único capítulo que o menino não menciona nada sobre a mãe, relata toda a sua viagem e estadia na casa de tio Baltazar e tia Dulce sem lembrar-se dela. O amadurecimento, as dúvidas e o despertar de Lucas sobre a sexualidade foram escritas no “Caderno proibido”, pois, como adolescente, não desejava dividir com a mãe aquelas

descobertas tão íntimas e também porque as reflexões sobre a sexualidade masculina é assunto restrito para o recatado universo feminino ditado pelas raízes patriarcais. Mas nos demais capítulos todos os acontecimentos estão relacionados a uma opinião, pensamento e até mesmo sobre preocupações de ordem doméstica próprios da mãe. Em um dia chuvoso, por exemplo, trabalhando no armazém com seu pai, Lucas diz: “parei o trabalho e fiquei olhando o temporal, pensando em mamãe com tanta roupa estendida para secar, a essa hora ela devia estar afobada recolhendo tudo sozinha, e eu ali sem fazer nada, desperdiçando tempo” (SRB, 1998, p. 101).

As perspectivas de Lucas e de sua mãe sobre os eventos estão inteiramente coladas. Veiga, ao dar voz a uma criança e, mesmo que de forma implícita, a uma mulher, quebra o silêncio de sujeitos que são socialmente silenciados. A polifonia gerada por este misto de vozes evidencia de forma crítica a opressão que grupos marginalizados sofriam sob o domínio de grupos e ideologias dominadoras. A criticidade da representação das personagens, segundo Valdirene Rosa da Silva Melo (2013) no artigo “As personagens em *Sombras de reis barbudos*, de José J. Veiga: uma perspectiva alegórica”, ocorre porque:

Uma personagem em um enredo alegórico pode desencadear um processo de ambiguidade que leve o leitor à percepção de que outros significados indiretos estão sendo construídos, reforçando que na trama há dois planos distintos de significação, podendo-se mesmo afirmar que o sentido literal da personagem vai cedendo ou adquirindo uma nova significação; ou seja, as personagens alegóricas apresentam um aspecto dual. (MELO, 2013, p. 130).

Desse modo, a alegoria nesse romance permite ao leitor crítico uma reflexão sobre o caráter representativo das personagens, localizando determinações identitárias e sociais impostas pelo grupo de poder e denunciadas pelo autor por meio de sua ficção. Em relação à mulher, a naturalização da submissão feminina como gênero, analisada em *A hora dos ruminantes*, se repete na representação de Vi, de forma mais evidente e também com a personagem Dulce. Contudo, Dulce personifica-se como o contraponto de Vi: ambas reforçam, apesar das diferenças, a projeção dos mais reprimidos desejos.

Inserida na narrativa também pela ótica de Lucas, Dulce não é descrita por suas habilidades domésticas, apesar de estar encerrada no espaço privado do lar. Por ser esposa de Baltazar, um dos fundadores da Companhia Melhoramentos de Taitara, Dulce

concentra-se em atividades de gerenciamento da ordem e da suntuosidade da casa: “moravam em um palacete grande no centro, [...] e preenchido com móveis e requintes caros comprados de fora, frequentemente chegavam caixotes com mais novidades encomendadas por tia Dulce” (SRB, 1998, p. 20). A tia de Lucas, assim, comporta-se como uma tradicional mulher burguesa, como explica Beauvoir (1970). As burguesas seduzidas pela facilidade de sua condição e seus privilégios de classe aceitavam ter seus direitos subordinados aos do homem e “faz seus os interesses do marido” (BEAUVOIR, 1970, p. 145).

Dulce demonstra estar totalmente a par dos assuntos da Companhia, diferente de Vi, que sempre estava alheia aos acontecimentos afirmando que “às vezes é muito pior saber do que não saber” (SRB, 1998, p. 35). Quando ocorre o golpe e Baltazar é removido da Companhia, o narrador destaca: “mamãe estava mais inocente do que eu”, mas ao encontrar tia Dulce, ela estava “andando de um lado para outro na sala” (SRB, 1998, p. 27). Aquela aflição da tia demonstrava que ela já sabia do ocorrido, assim, a ansiedade e o sofrimento de Dulce naquele momento, fora gerado pelo insucesso dos interesses do marido.

Melo (2013) entende que a representação estereotipada de “Vi e Dulce [...] abrem caminhos para uma reflexão sobre o lugar assumido pelas mulheres, de forma especial em sociedades situadas em ambientes rurais ou semirurais da década de 70”. (MELO, 2013, p. 136). Publicado em 1972, o romance *Sombras de reis barbudos* acompanha o início da quarta onda do movimento feminista no Brasil¹⁴; nesse período, nos espaços urbanos diversas mulheres se juntavam para reivindicar seus direitos e lutar por igualdade numa sociedade inteiramente dominada pela excludente ordem masculina e patriarcal. O romance ressoa vozes de denúncia. Manter Vi submissa a Horácio e Dulce a Baltazar, ambas encerradas no ambiente doméstico, evidencia que na narrativa elas “demonstram que seus universos de atuação encontram-se inseridos no universo masculino e dependentes dele” (MELO, 2013, p.136). Vi é diversas vezes confrontada por Horácio, ele humilha a esposa por entender que o trabalho doméstico não fora cumprido como deveria:

¹⁴ Para Constância Lima Duarte (2003), na década de 1970 o momento feminista teve sua “onda mais exuberante, a que foi capaz de alterar radicalmente os costumes e tornar as reivindicações mais ousadas em algo normal” (DUARTE, 2003, p. 165).

[...] meu pai voltou furioso mostrando a túnica:
 – Olhe para isto. Veja se é possível.
 – O que é que tem, Horácio? – mamãe perguntou.
 – O que é que tem? O que é que tem? Se você não vê, então é cega. Olhe aí que porcaria.
 – Eu passei esta túnica com todo cuidado ontem de noite, e deixei pendurada para não amarrotar.
 – Então passou como o seu nariz. Olhe aí. Está vendo este papo? Eu posso vestir uma túnica nessas condições?
 – Não é papo, Horácio. É esticado do ferro. Esse pano estica com o tempo.
 – Estica com o tempo. Isso é serviço malfeito.
 – Tire ela que vou ver se conserto.
 – É claro que vou tirar. Mas por que não faz direito da primeira vez?
 – Eu fiz, Horácio.
 – Fez nada. Estou vendo que vou ter de arranjar uma pessoa pra passar minhas fardas, porque minha mulher ainda não aprendeu.
 – Tire que passo de novo – disse mamãe com toda paciência.
 – Quer saber de uma coisa? Tiro não. Vou sair assim mesmo para os outros verem a boa passadeira que eu tenho em casa. Mas fique avisada. É a última vez que tolero um desmazelo desses. (SRB, 1998, p. 41,42).

Tal situação evidencia a condição da maioria das mulheres que ainda eram vítimas da submissão e, por isso, silenciadas e marginalizadas apesar da nova realidade que se anunciava por meio das conquistas dos movimentos feministas. A violência, descrita acima, incita o leitor a uma reflexão acerca da dominação e da opressão da mulher frente os poderes culturais e sociais vigentes na realidade do país.

Já Dulce, por mais que não tenha sido exposta a episódios de humilhação, “demonstra a Lucas que o papel dela seria apenas o de cuidar do marido, especialmente quando Baltazar adoecer” (MELO, 2013, p. 136). Ela se anula como mulher para se dedicar integralmente ao marido, o que pode estar relacionado à sua aparente sexualidade reprimida, pois segundo Melo (2013, p. 136), “Dulce precisou de seu sobrinho para poder liberar a sua libido, embora de forma camuflada e exibindo, assim como Lucas, arrependimentos, culpas e remorsos”.

A quarta onda do movimento feminista é classificado por Duarte (2003) como a “revolução sexual e da literatura”, cujos espaços para o debate sobre a sexualidade feminina, o direito ao prazer e o aborto – amparados pela tecnologia anticoncepcional, o planejamento familiar e o controle de natalidade – foram integralmente ampliados, alguns deles resultantes de iniciativas e patrocínio da ONU. No campo da literatura, a imprensa dirigida por mulheres, que anteriormente fora calada pela censura do regime

militar, ressurgiu trazendo matérias sobre a sexualidade e diversos outros assuntos que denunciavam a situação dos marginalizados, dentre esses a “mulher na literatura”. Reprimidas por um cânone inteiramente masculino, Duarte destaca que “algumas escritoras se posicionavam frente ao governo ditatorial, revelando com coragem suas posições políticas, como Nélida Piñon, que participou da redação do Manifesto dos 1000 contra a censura e a favor da democracia” (DUARTE, 2003, p. 167). A linguagem e a sexualidade reprimidas por meio da construção da identidade submissa das personagens femininas em *Sombras de reis barbudos* somadas ao contexto de produção do romance são fatores que representam o silenciamento, a censura e a violência que o grupo dominador empenhou sobre os diversos movimentos populares durante o governo militar no Brasil. Portanto, ao integrar seu discurso ao do filho, Vi faz ouvir sua voz e Dulce, mesmo de forma dissimulada, tem sua sexualidade a florada.

Assim, seguindo a evolução da representação da figura da mulher nos romances de J. J. Veiga, no próximo tópico será proposta a análise de *Os pecados da tribo* e *Aquele mundo de Vasabarro* dando sequência às questões relacionadas à construção da identidade da mulher em um contexto dominado por ideologias patriarcais, porém acessando a extensão de alcance da atuação feminina também no campo político e, a partir disso, uma possível subversão do poder.

2.2 As personagens femininas em romances de J. J. Veiga e a subversão do poder

O romance *Os pecados da tribo*, diferente das demais obras de Veiga, não apresenta uma acentuada representação de personagens infantis. O enredo se constrói em torno dos conflitos e dilemas do mundo adulto, em sua maioria, sujeitos conduzidos e vulneráveis a um regime de governo opressor que há muito tempo impera no lugar. Tiekō Miyazaki (1988) supõe que o narrador-personagem não nomeado de *Os pecados da tribo* seja a versão adulta de Lucas, do romance precedente, “pois se conservam aqui as suas características mais marcantes como personagem e narrador” (MIYAZAKI, 1988, p. 79). Além das características estruturais, o narrador deste romance se assemelha ao de *Sombras de reis barbudos* pela capacidade crítica de observar os acontecimentos e porque ele também posiciona-se junto à comunidade marginalizada e opõe-se ao grupo dominador.

No primeiro capítulo, logo após situar o leitor em uma densa atmosfera política, o narrador segue para o relato do desaparecimento de Joanda, filha de um Caicara. Ela sumira na mata quando procurava ervas curativas para experiências. Joanda era uma espécie de botânica, estudava as plantas. Espalha-se o relato de que a moça teria sido raptada por um bando de Arugas, um povo atrasado que apreciava objetos vindos do tempo antigo, guardados nos Armazéns Proibidos e que não serviam para mais nada, motivo que destacaria a peculiaridade deste povo. Rudêncio, irmão do narrador, é então designado a resgatar a moça. Ele traz Joanda de volta, mas a moça é rejeitada pelo pai por ter ficado longe do lar: “tendo ela passado quase dois meses em companhia de um povo inferior, devia ter adquirido hábitos que iam destoar na família de um Caicara” (PT, 2005, p. 10). Então, ela é levada para a casa do narrador. Em pouco tempo, Rudêncio e Joanda se casam, têm dois filhos e ela volta “ao estudo das ervas” (PT, 2005, p. 12).

A apresentação de Joanda como uma personagem que não está limitada ao espaço do lar possibilita a percepção de uma nova postura quanto à representação do papel da mulher na ficção de Veiga. Ela realiza uma atividade que pode ser caracterizada como profissional, pois estuda e faz experiências com plantas: “fazia longas expedições pelas matas e campos procurando ervas raras para suas experiências” (PT, 2005, p. 9). Essas expedições podem simbolizar a abertura, bem como a possibilidade de exploração dos diversos campos sociais e políticos pelas mulheres. Já a rejeição da filha pelo Caicara reafirma a ideia de que apesar das mudanças que encaminhavam para a emancipação feminina – historicamente, marcada pelo direito ao voto, à educação e, a partir da década de 1970, pelos diversos debates pela igualdade de gênero –, a imposição da visão patriarcal e punitiva ainda se perpetuava. Joanda, quando se distanciou do lar, se contaminou pelo espaço público, constituindo-se, agora, como uma vergonha para a imagem da família. O patriarca acredita que, ao ter ficado tanto tempo fora e daí retornar, Joanda não mais se encaixa no privativo ambiente do lar, com seus costumes e preconceitos.

Em *A hora dos ruminantes* e *Sombras de reis barbudos* as personagens femininas manifestam sua existência por meio da atuação das personagens masculinas, elas são predominantemente referidas como mães e esposas. Em contrapartida, a partir do romance *Os pecados da tribo*, a mulher já é introduzida na narrativa, em sua maioria,

pelo nome ou pelo destaque da atividade que realizava, para além dos afazeres domésticos. Essa representação da mulher sob uma ótica diferente demonstra um rompimento com paradigmas sociais e o declínio do patriarcado. São elas: Joanda, Zulta, a mãe do narrador e a Consulesa. Apesar de a mãe do narrador não ter seu nome revelado, ela não é uma personagem camuflada pelas ações de um patriarca: viúva, constitui-se como o núcleo da família. A mãe “tinha sido nossa proteção e o nosso apoio por tanto tempo” (PT, 2005, p. 48), diz o narrador.

É possível enxergar na matriarca elementos que remetem à temática do não-pertencimento assim como em Nazaré em *A hora dos ruminantes*. A mãe do narrador convive com uma nostalgia profunda ao ponto desta afetar-lhe até mesmo sua saúde. Ela vive desanimada e rememorando tempos passados, alguns que nem vivera, mas que ouvia apenas de seus pais ou avós:

Mamãe perdeu o entusiasmo pela vida e até pelas plantas [...]. Quando não está deitada, passa o tempo sentada no cepo da frente da casa, parada e calada, e só se anima um pouco à tardinha, quando passam as naus celestes. Então ela fala do tempo em que as naus baixavam aqui e o povo as recebia com festas. É claro que mamãe não é desse tempo, o que ela conta foi ouvido dos pais dela, que também ouviram de seus pais num longo encadeamento recuado. (PT, 2005, p. 23).

Apática e desfalecida, a mãe do narrador recusa-se a viver naquele tempo, não encontra motivação para seguir rumo ao futuro e, por isso, a mulher vê na morte uma possibilidade de libertação do aprisionamento que caracteriza a situação de sua comunidade, de seu contexto. Sobre esta personagem, Miyazaki (1988) comenta que “esse sentimento nostálgico [...] a leva à morte, negando essa continuidade em direção ao futuro que ela própria ajudara a construir através da procriação” (MIYAZAKI, 1988, p. 91); ou seja, a mãe entrega-se ao passado, pois não se adequa aos rumos que o presente e o futuro evidenciam e por isso sentindo-se aprisionada, ela tem na morte a libertação.

Maria Zaira Turchi (2003) declara que em Veiga a temática da morte funciona como um *leitmotiv*, geralmente como um modo de transportar a personagem do universo da fantasia para a crua e árdua realidade, significando amadurecimento e o desprendimento da inocência do passado, porém, em *Os pecados da tribo*, a morte da mãe do narrador “ocorre como efeito de uma retração psicofísica do homem diante dos

acontecimentos que afetam a comunidade” (MIYAZAKI, 1988, p. 90). Nesses termos, seria, assim, uma verdadeira negação da realidade atual em que a personagem está inserida, transportando-se, simbolicamente, do lugar de inquietação para a calma do infinito: “Morte em um nível é talvez a condição de uma vida superior em outro nível.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 902).

Assim, a ideia de passagem de ciclo por meio da morte ou ação de transportar-se para uma realidade libertadora é reafirmada pelo inusitado sepultamento da mãe, pois ela não deseja ser “evaporada”, como é o costume da tribo. Na narrativa não é explicitado como se dá o processo de evaporação das pessoas, mas pelo significado genérico da palavra, supõe-se que seja a desmaterialização física, o desaparecimento da matéria e do pensamento. Miyazaki (1988, p. 93) questiona: “Equivaleria a evaporação a ser eliminada para sempre, da memória inclusive?”. Seguindo essa perspectiva, entende-se que a mãe do narrador desejava transcender e não se desintegrar, por isso pede aos filhos que não a deixe ser evaporada, pois assim teria sua existência limitada somente à aquela dura realidade. A mãe do narrador é colocada, por ele e por sua irmã, Zulta, em um balão que a levaria pelos céus após sua morte:

Quero que vocês me prometam uma coisa [...]. Não quero ser evaporada. Sei que é arriscado, mas vocês têm que dar um jeito. Não quero ser evaporada. Vocês prometem?
 [...] De repente Zulta levantou-se de um pulo, deu meia-volta e disse, apertando as mãos uma na outra:
 – Está resolvido! O balão de Rudêncio!
 [...] fixamos o cesto no lugar e pusemos mamãe dentro, em pé com os braços presos nas cordas de sustentação [...]
 Ficamos olhando calados até que ele (o balão) desapareceu na imensidão do céu e da noite [...]. (PT, 2005, p. 50).

A satisfação da mãe por ter seu desejo realizado e principalmente porque a morte acarretava um significado positivo de liberdade transforma o luto dos filhos em celebração, como diz o narrador após o balão sumir no imenso céu: “fomos tomar uns goles de canilha para festejar o cumprimento da promessa [...]. Sabíamos que mamãe estava contente, e isso nos deixou eufóricos pelo resto da noite” (PT, 2005, p. 50).

Nota-se a presença de questões relacionadas ao sentimento de pertencimento, uma vez que são levantados questionamentos acerca da condição existencial do indivíduo cercado pela opressão, pela desesperança e obrigado a viver uma realidade

imposta. A história política narrada, alegoricamente associada à ditadura militar já na década de 1970, no auge da censura e das determinações consolidadas pelo Ato Institucional nº 5, despertou em muitos brasileiros o desejo de sair do país por estarem sufocados pela situação política que dominava o Brasil. Nessa época, após o apoio das mulheres para a remoção de Jango, firmadas na suposta luta contra o comunismo em prol da família, os movimentos feministas também sofreram as pressões da censura, os ideais militares tentavam obrigá-las a retroceder em seus avanços, silenciando e ridicularizando a causa. Como ocorreu, segundo Duarte (2003), com Rose Marie Muraro, feminista que publicou inúmeros livros, inclusive em pleno regime militar, e [...] “responsável pela vinda ao Brasil da escritora norte-americana Betty Friedan, cuja passagem no Rio de Janeiro pode ser comparada a um maremoto de proporções inimagináveis” (DUARTE, 2003, p. 166). Nessa ocasião, ambas sofreram um massacre verbal da imprensa brasileira que deixou bem claras suas opiniões machistas.

Deste modo, é possível associar o sentimento de não-pertencimento da mãe do narrador de *Os pecados da tribo* ao “desencontro da mulher com o seu tempo histórico” (MIYAZAKI, 1988, p. 93), um tempo corrompido em que a mãe presenciava a opressão, a contaminação das pessoas pelo poder e a desumanização do homem. Um exemplo disso era seu filho Rudêncio, que com sua insensibilidade, oprime os vizinhos, tirando-lhes tudo o que tinham. Ele quer obrigar o irmão, o narrador, a integrar um grupo militar secreto. Ademais, não compreende a angústia da mãe, enquanto ela ainda vivia, e a magoa, dizendo ao despedir-se dela em uma visita: “– Agora vê se esquece essa mania de doença. Minha sogra é mais velha que você e ainda dança e carangola. – E falando para mim e para Zulta: – Deixem de paparicar a velha que ela não tem nada. É tudo fingimento” (PT, 2005, p. 26). Depois da morte da mãe, o narrador espera que Rudêncio pergunte por ela, mas o irmão nada perguntou, ele estava mais preocupado com a sua condição de líder e o poder que isso lhe proporcionava.

Wilma Coqueiro (2014), baseada nos estudos de Robert Olson – *Introdução ao Existencialismo* (1970) –, destaca que o sentimento de angústia que desencadeia o sentimento de não-pertencimento e conseqüente necessidade de deslocamento “está relacionado à segregação humana a um determinado tempo e espaço. O ser humano, por natureza temporal, está confinado a um determinado espaço e a uma determinada época histórica” (COQUEIRO, 2014, p. 90), surgindo aí o que Olson denomina de angústia do

aqui e agora. Esse é o desejo da mãe do narrador, livrar-se da angústia do aqui e agora da tribo (a Era do Couro) e achar um *locus amoenus* por meio de memórias que ultrapassam suas próprias experiências (a Era dos Inventos) e também pela solução encontrada pelos filhos: sepultá-la em um balão que a leve pelos ares, para o alto, distante do lugar de angústia. Quando a mãe do narrador escolhe não ser “evaporada” demonstra a resistência ao poder e à repressão (MIYAZAKI, 1988, p. 92). Sepultada em um balão, figura de forma esférica que carrega o “símbolo do poder absoluto” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 533), a mulher, mãe-autoridade, subverte a realidade proibitiva e impõe seu poder de decidir sobre sua própria vida e sua morte.

Pensando na quebra de paradigmas, Zulta, a irmã do narrador, traz uma trajetória totalmente diversa daquelas que se baseiam nos preceitos patriarcais para a formação da mulher pela família. Na narrativa, não é descrita nenhuma preocupação sobre o preparo da moça para o casamento tradicional, o que de fato nem ocorre, apesar de Zulta, desde a adolescência, namorar Edualdo, filho do velho Obelardo, vizinhos da família do narrador. A moça mostra-se ativa e com personalidade forte, “ajuda na colheita” (PT, 2005, p. 37), com trabalhos braçais, separa as brigas entre os irmãos Obelardos e tem facilidade para encontrar soluções. É de Zulta, por exemplo, a ideia de sepultar a mãe em um balão. Já no episódio de uma desavença entre ela e Edualdo, Zulta sugere que o narrador-personagem desse “um jeito em Edualdo” (PT, 2005, p. 38). Diante da negação do irmão, ela não desiste da vingança contra o rapaz e tem outra ideia: na cozinha preparou “um caldo esverdeado numa panela” (PT, 2005, p. 38) para envenenar o rapaz, sendo impedida pela percepção do irmão que alertou Edualdo. Depois do rompimento com o namorado, Zulta “mudou completamente, não ajudava mais nos serviços de casa, só pensava em se divertir com rapazes na beira do lago e fechava os ouvidos aos conselhos de mamãe e aos meus” (PT, 2005, p. 48), observa o narrador.

Esses acontecimentos representam a metáfora do ambivalente conceito da mulher no imaginário popular: Zulta transita entre a bondade e a perversidade. Nesta última, a moça reconstrói o mito da mulher feiticeira, aquela que faz poções para manipular a natureza exclusivamente a seu favor, segundo suas próprias paixões. Devido a sua “magia”, provoca temores nos homens: após o frustrado plano de envenenamento, Edualdo foge e o narrador comenta: “tive medo de olhar para Zulta” (PT, 2005, p. 40). Temida, liberta de qualquer amarra, a feiticeira dirige-se a encantar

outros, Zulta divertia-se com os rapazes. A natureza perversa e sedutora da mulher é reafirmada por diversos mitos, como assevera Beauvoir (1970). No passado, “o vocabulário puído dos romances-folhetins em que a mulher é descrita como uma feiticeira, uma sedutora que fascina o homem, que o submete a seus encantos, reflete o mais antigo, o mais universal dos mitos” (BEAUVOIR, 1970, p. 206). Nessa linha de pensamento, a figura da mulher torna-se profana, principalmente, porque o homem teme a expressão das ações da mulher, sua força, como um instrumento de dominação. O homem, que era dominador ao ser encantado ou seduzido por uma mulher, torna-se por ela dominado, por isso a “magia feminina foi profundamente domesticada dentro da família patriarcal” (BEAUVOIR, 1970, p. 213), para garantir a superioridade masculina e o poder dominador do patriarcado.

Então, Zulta aconselhada pelo irmão e pela mãe por seu comportamento inadequado, com espírito de liberdade os ignora e conduzindo ela mesma suas vontades, diverte-se, experimenta o ambiente público e após algum tempo faz “as pazes com Eudaldo” (PT, 2005, p. 78), porque isso lhe fazia feliz. Zulta retoma o namoro com o rapaz e vai morar com ele e sua família mesmo sem antes realizar o casamento, o que diante dos costumes da sociedade patriarcal era inadmissível. Ela vai embora com os Obelardos que, oprimidos por Rudêncio, são obrigados a deixar a tribo. Apesar de Zulta subverter os paradigmas do patriarcado quando não submete sua identidade como mulher, desprendida de sentimentos de culpa, não escapa da opressão política representada por Rudêncio. A moça precisa ser o equilíbrio nas relações entre os irmãos na casa dos Obelardos, família que se desestrutura diante da perseguição e o exílio pois eles têm todas as suas terras tomadas por Rudêncio. Deste modo, por se unir aos oprimidos, Zulta também é exilada.

Logo, se perspectivado pelo contexto da ditadura militar no Brasil, a condenação de Zulta ao exílio pode significar a repressão daqueles que buscavam denunciar a opressão, as manobras e a violência do poder militar, pois a moça releva as infundadas motivações que conduziam Rudêncio à destruição dos Obelardos. O narrador imagina ter alguma influência sobre o irmão e tenta tranquilizar Zulta prometendo “falar imediatamente com Rudêncio e exigir dele uma intervenção no processo injusto”, mas a moça responde que “é ele mesmo que está tramando a tomada das terras!”, e ela conta toda a história para o narrador: “o motivo da raiva de Rudêncio contra os Obelardos,

fiquei sabendo agora por Zulta” (PT, 2005, p. 119). Análogo ao que ocorria no regime militar, qualquer voz de protesto, resistência e denúncia era silenciada por meio da condenação ao exílio ou à morte.

Segundo Sarti, o movimento feminista moderno no Brasil se inicia nos anos de 1970, “fundamentalmente comprometidos com a oposição à ditadura militar e com as lutas *pelas igualdades democráticas* e pela anistia” (SARTI, 2001, p. 31, grifo da autora). Nesta ocasião, a militância feminina e a atuação bem sucedida de mulheres na luta armada, de acordo com a autora, sinalizava uma negação do lugar tradicionalmente atribuído à mulher, pois “implicava não apenas se insurgir contra a ordem política vigente, mas representou uma profunda transgressão ao que era designado à época como próprio às mulheres” (SARTI, 2001, p. 33). Contudo, a repressão submeteu essas mulheres a tipos específicos de violência, diferentes e até mesmo mais brutais comparadas às violências destinadas aos homens. Muitas delas foram atingidas não apenas sexualmente, mas também por manipulações geradas a partir do vínculo entre mães, filhos e família, tornando-as mais vulneráveis, o que levou muitas mulheres à aceitação do silêncio e do exílio. Conforme as palavras de Vanessa Maria Pereira Calaça (2014), em seu estudo historiográfico dos depoimentos de algumas exiladas intitulado “Vozes do exílio: as memórias das mulheres exiladas durante a ditadura militar”, dentre aquelas que testemunharam sobre o exílio, muitas fazem

[...] essa reflexão de ser a “mulher do marido”, aquela que foi obrigada a sair de seu país para acompanhar o esposo. Para muitas o exílio não foi uma escolha delas, que mesmo reclusas em seus lares longe das lutas de seus maridos contra o Regime foram obrigadas a se exilarem devido ao simples fato de serem mulher e esposa, e por isso, tiveram que largar sua vida no Brasil e segui-lo. (CALAÇA, 2014, p. 7).

De acordo com Calaça (2014), além do fato de, por ser mulher numa sociedade ainda patriarcal que as “obrigava” a acompanhar seus maridos ou sofrer torturas e condenar-se ao silêncio por seus filhos, dentre os motivos que conduziram mulheres ao exílio no período da ditadura, há aquelas que tiveram que deixar o país por causa de suas posições políticas. Um exemplo é o de Zuleika Alambert¹⁵, exilada por ser

¹⁵ Segundo informações apresentadas por Calaça (2014), Zuleika atuou politicamente desde o Estado Novo, elegendo-se com deputada pelo Partido Comunista, porém teve seu mandato cassado, pois o

militante e participante do Partido Comunista. Nota-se uma semelhança entre o nome de Zuleika e o da personagem Zulta de *Os pecados da tribo*: a primeira, exilada na realidade e a outra, na ficção. São informações e semelhanças como essas que tornam patente a concepção de que Veiga, em sua ficção, abre espaço para a representação dos grupos marginalizados e provoca no leitor a necessidade de promover uma reflexão sobre a condição humana numa tentativa de encontrar a humanidade perdida e recuperar o humano do homem, ou seja, a ressonância dos discursos das margens no “fragmentário fazer e desfazer do homem na forma romanesca [...] é uma tentativa desesperada de reconstruir a sua humanidade perdida, de encontrar-lhe os restos que denunciem a solidariedade que prenuncia o humano do homem” (FERNANDES, 1986, p. 34).

Ainda sobre a atuação da mulher no universo político em um contexto de ditadura militar, em *Os pecados da tribo* a Consulesa se configura como uma estrategista de esquerda. O *status* diplomático concedido à Ozilda¹⁶, nome que fica camuflado pela importância do título que permeia a identidade da personagem como mulher, sinaliza seu ambiente de ação diante da atribuição política que cerca a atmosfera da tribo.

Enquanto o Cônsul ocupa-se com suas viagens diplomáticas, a Consulesa esbanja sua alegria e liberdade na comunidade. Alguns atribuem todo aquele despreendimento ao fato de que ela é uma estrangeira, não pertence àquele lugar “sisudo”, como expressa o comentário do narrador: “se ela não fosse estrangeira já teria sido mandada para alguma fazenda-prisão” (PT, 2005, p. 77). Ela, assim como Zulta, em dado momento, quando fazia um passeio pela tribo em companhia do narrador-personagem, deixa-o de lado e se diverte com uns rapazes “fantasiados” que tocavam

partido entra na ilegalidade. Ela vive na clandestinidade de 1947 a 1954. Sobre a trajetória de Zuleika a autora destaca que a partir de 1964 a vida complicou, qualquer pessoa que tenha exercido um ‘papel que pudesse ser em benefício das grandes massas populares foram violentamente perseguidos’. (COSTA *apud* CALAÇA, 2014, p. 12). Fatos como estes obrigaram Zuleika e muitas outras mulheres a sair do Brasil e procurar refúgio em um país diferente.

¹⁶ A critério de informação e possibilidade de associação quanto à escolha de nomes de personagens por Veiga que remetem a personagens dos eventos históricos da luta do feminismo no Brasil, é possível relacionar Ozilda a Alzira Soriano. Segundo Constância Lima Duarte (2003) e suas informações sobre os avanços da participação da mulher no quadro político do Brasil, foi possível, inclusive, assistir à eleição da primeira prefeita, Alzira Soriano (1897-1963), em 1929, no município de Lajes, interior do Rio Grande do Norte, derrotando o adversário, um conhecido coronel da região, com 60% dos votos, e tornando-se a primeira mulher prefeita da América do Sul. A eleição de Alzira Soriano repercutiu até no exterior e foi notícia em jornais dos Estados Unidos, Argentina e Uruguai (DUARTE, 2003, p. 162).

“reco-reco, pandeiro, frigideira, numa barulheira [...]. A Consulesa assanhou-se, soltou o cabelo e aderiu” (PT, 2005, p. 21), comportamento que indignou o narrador-personagem – os pensamentos de ordem masculina somam-se ao ciúme que ele sentiu da amiga – assim ele se vê abandonado, desprezado e com raiva da mulher. Vendo a Consulesa à vontade, dominando o espaço público e se misturando com os rapazes, ele se afasta, segue para casa: “desiludido e amargurado, pensando horrores das mulheres e tramando vingança” (PT, 2005, p. 21). Depois de algum tempo, tudo fica bem entre os dois, reatam a amizade e, mais tarde, se tornam aliados para um frequente levantamento de informações sobre a situação no palácio, onde morava o Umahla, governador do lugar.

As manobras políticas são constantes naquele lugar. Primeiro o sogro de Rudêncio toma o governo por meio de um golpe e manda evaporar o antigo Umahla, iniciando um ciclo de intensa vigilância e proibições, leis desnecessárias e sem explicação: dentre elas, o narrador-personagem e seus vizinhos são obrigados a furar um buraco sem função nenhuma, somente porque tinham que obedecer; “mandaram, cavamos” (PT, 2005, p. 71), diz o narrador. Há também a “Lei de Fomento da Pirotécnica”, cuja “ordem é soltar foguetes” (PT, 2005, p. 135). Depois de algum tempo, outro golpe acontece, o bicho de estimação do Umahla, o Uiua, toma o poder e governa intensificando a opressão e a censura, representadas principalmente pelas ações de Rudêncio que alia-se ao novo governo sem o menor pudor ou restrição pela destituição e a evaporação do sogro, Rudêncio interessava-se apenas por sua ascensão e na manutenção do poder.

Diante disso, a Consulesa demonstra estar preocupada em obter informações sobre o governo opressor e elaborar um plano libertador. Mas como o governo tinha controle sobre todos e tudo, em diálogo com o irmão, Rudêncio pede para que ele se afaste da Consulesa, insinuando que ela estava sendo vigiada, o que deixou o narrador-personagem preocupado. Entretanto, ele é tranquilizado pela Consulesa que diz estar ciente de que sempre fora vigiada, desde que chegaram no lugar, posicionando-se firmemente:

- [...] perguntei se ela sabia que era vigiada.
- Sempre soube. Desde que chegamos aqui.
- Agora é sério.

- E o que é que eu posso fazer? Não vou viver escondida.
 - Você deve ter mais cautela.
 - Eles não podem me fazer mal. Já armei a cama deles. É uma questão de tempo eles caírem nela.
- Ela falou com tanta segurança que fiquei assustado. (PT, 2005, p. 81-82).

O plano que a Consulesa demonstra estar preparando para derrubar o governo da tribo, aparentemente, foi frustrado pelo segundo golpe. O narrador sempre se mostra questionador e insatisfeito com as atitudes de Rudêncio. Este, por seu turno, além de perseguir pessoas, tentava obrigar o irmão a integrar uma milícia de Uxalas, um grupo militar oficial secreto e por isso sem muita informação divulgada, nem mesmo para os futuros integrantes. Ademais, uma onda de apatia e temor contaminou as pessoas do lugar depois que o novo Umahla tomou o poder com um governo “linha dura”. Assim, o narrador decide procurar o Cônsul para colher informações sobre os últimos acontecimentos, mas quem na verdade tinha conhecimento dos fatos era a Consulesa:

- Fiquei sabendo de muita coisa.
- Com ele? Então não estás sabendo de nada. Eu sei muito mais. Eu sei tudo. Tudo mesmo.
- Então por que não me conta?
- Prometi guardar segredo. Mas se prepare para assistir a grandes mudanças. O processo está em marcha. (PT, 2005, p. 98).

Ocorre então o terceiro golpe. O Uiuu aplica o golpe “friamente maquinado” (PT, 2005, p. 113), o caos toma conta do lugar e as pessoas tornam-se reclusas devido à acirrada vigilância instituída pelas ordens do novo Umahla. A Consulesa e Zulta somem: “E Zulta, que eu não via há dois dias? E a Consulesa, com suas atividades conspiratórias?” (PT, 2005, p. 114), preocupam o narrador. Então, Rudêncio, que também não aparecia há dias, encontra o irmão e parece saber onde estavam as duas: “se preocupe não. Ela está com a Consulesa, ajudando numas coisinhas” (PT, 2005, 115). Apesar de a narrativa não indicar onde estavam Zulta e a Consulesa, nem como ambas reapareceram, é possível inferir que elas estavam sob o domínio do grupo de poder, principalmente porque a informação, mesmo fragmentada, sobre as duas mulheres surgiu por meio de Rudêncio, principal representante do poder opressor.

O Cônsul conta para o narrador-personagem sobre o desapontamento da Consulesa, ela estava cansada, “– É. Quem não está – disse ela olhando de longe” (PT,

2005, p. 125). A mulher, no entanto, que possuía o dom de ter visões e de interpretação, apresenta uma “ideia salvadora” (PT, 2005, p. 128) descrita pelo narrador: segundo o plano salvador da Consulesa, eles tinham que construir um navio grande na floresta, em um lugar onde não chamariam atenção das autoridades do lugar:

A própria Consulesa fez uns desenhos sumários do navio, como o viu em seu sonho salvador. Esses desenhos foram depois desenvolvidos e completados por especialistas que atraímos pacientemente para o projeto até conseguirmos formar uma equipe razoavelmente entrosada. Normalmente nos reunimos na grotta uma vez por semana para conversar sobre o navio [...]. Desses encontros informais têm surgido algumas ideias realmente revolucionárias, que são imediatamente estudadas e às vezes incluídas no plano geral.
[...] o carregamos dentro de nós. [...] Se por acaso descobrirem, o que é que encontrarão? Um sonho dentro de cada um de nós. (PT, 2005, p. 128-130).

A Consulesa consegue semear a esperança, o sonho de liberdade dentro de cada um dos que acreditavam em uma mudança. Esse sentimento foi reforçado pelas luzes que foram lançadas no lago, no último capítulo do romance, cujo encantamento trouxe alegria e fé às pessoas da tribo.

Toda essa trajetória da personagem Consulesa evidencia alguns aspectos relacionados à participação da mulher nos âmbitos sociais e políticos. Totalmente integrada às conjecturas políticas do lugar ela é vigiada – apresenta-se como uma ameaça para o grupo de poder –, mas não recua em seus planos, em determinado momento frustra-se por ser impedida de agir devido à força do opressor, porém seu movimento resiste e continua atuando à margem, para escapar à censura.

Apesar de o título diplomático da personagem ser consequência de sua qualidade de esposa de um Cônsul, fica claro que a Consulesa está revestida de autonomia e poder de influência: ela circula com naturalidade pelos espaços urbanos, dialoga com segurança com os turunxas, com os Obelardos, passeia sozinha com o narrador-personagem. Quando está com seu marido, a Consulesa geralmente protagoniza e movimenta a ação, empurrando-o para um lugar secundário no plano da narrativa. Vale lembrar também que simbolicamente a insistência na exposição/admiração do pé da Consulesa significa a expressão de seu poder sensual não reprimido. Nos costumes da cultura chinesa, “o homem se pôs a adorar os pés pequenos, admirá-los e decantá-los, fazendo deles um fetiche de amor” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 695) e

para “moldá-los”, desde pequenas as meninas tinham seus pés enfaixados voluntariamente pelas mães, pois acreditavam que, caso contrário, não se enquadrariam nos padrões de beleza e por isso, não seriam atraentes para um casamento. Mas a Consulesa exhibe seus pés nus, nada os cobre, chamando a atenção do narrador: “[...] os pés dela estavam me tirando o sossego” (PT, 2005, p. 19). Ele estava totalmente submisso ao poder de sedução da dona daqueles pés e como efeito, por vezes, o narrador-personagem sente-se como “um cachorrinho obediente” (PT, 2005, p. 20). Pensando nos pés enfaixados como um instrumento de reclusão da mulher na cultura chinesa e de soberania masculina, como recuperado nos estudos de Chevalier e Gheerbrant (2009), em *Os pecados da tribo* parece haver uma inversão de papéis, isso porque a personagem que aparece com o pé enfaixado é masculina: “O Cônsul recebia os convidados sentado na rede porque tinha um pé enfaixado” (PT, 2005, p. 97), o que possibilita afirmar que o poder representado pela ênfase com que é citado o pé da Consulesa indica simbolicamente a força de sua alma (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 696), contrastante com o pé masculino enfaixado que se revela como o símbolo de “uma fraqueza da alma” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 696). Nota-se, através disso, que a Consulesa quebra inteiramente as amarras próprias do destino de mulher – naturalmente, frágeis, reclusas e sem alma, dependentes dos desejos e da existência do marido. As personagens femininas a partir de *Os pecados da tribo* começam a ser investidas de poder e força.

Sarti (2001) mostra que, na segunda metade da década de 1970, o Brasil conhece novas experiências quanto às questões de gênero. Movimentos feministas começam a desconstruir, a partir desse momento, os padrões tradicionais de valores relacionados à família e o papel da mulher, sobretudo o caráter autoritário do patriarcado. Conjuntamente, estes questionamentos e a expansão do alcance da atuação feminina são favorecidos pelo Ano Internacional da Mulher, declarado oficialmente pela ONU em 1975, o que favoreceu, principalmente, na “criação de uma fachada para um movimento social que ainda atuava nos bastidores da clandestinidade, abrindo espaço para a formação de grupos políticos de mulheres que passaram a atuar abertamente [...]” (SARTI, 2001, p. 36), fazendo alianças com grupos de esquerda para fortalecer-se na luta contra o regime autoritário da ditadura militar. Esses traços coincidem com a constituição da personagem Consulesa. Ela faz emergir na narrativa uma personagem

feminina que não precisa sacrificar sua própria identidade à sombra do marido. Como mulher, reivindica voz e vez, conspira sem temor contra o governo vigente, pois em sua representação observa-se que os traços do patriarcalismo se perdem, deixam de existir. Entretanto, não sendo estes os obstáculos para a atuação externa da mulher, o poder, mais do que a figura literal do homem, a impede de avançar em seus planos para o fim do subjugo e da opressão. Mas os seus sonhos unem-se aos sonhos de outras pessoas atraídas “pacientemente para o projeto até conseguirmos formar uma equipe razoavelmente entrosada” (PT, 2005, p. 128), como diz o narrador, para juntos, alimentar o ideal de dias melhores, da conquista da liberdade. Portanto, de uma “estreita fresta surge um sinal de reação, uma convocação a não desistir” (SOUZA, 1990, p. 56).

No romance *Aquele mundo de Vasabarro*s a figura do patriarca é satirizada. A narrativa se concentra relevantemente em expor que a opressão gerada pelo poder manifesta-se sobre os indivíduos de maneira geral, independentemente de questões de gênero, classe ou ideologias. O Simpatia não se detém em impor a ordem patriarcal, mas é vítima e culpado por manter e obrigar todas as pessoas a se submeterem às leis e protocolos “que regulamentam a vida da comunidade” (MIYAZAKI, 1988, p. 110). É vítima porque fragiliza-se diante do poder instituído por seus antepassados perpetuado por gerações e culpado porque, como governador, o Simpatia, mesmo tendo autoridade para revogá-los, prefere garantir seu cumprimento. Segundo Miyazaki (1988, p. 110), isso configura-se como “um universo em que os cidadãos, todos eles sem exceção, se encontram convertidos em servos de uma estrutura burocrática”.

Paralelo a esse contexto desassossegador, a voz narrativa exhibe a trajetória de duas mulheres: Mognólia e Simpateca, sua mãe. Ambas passam por um processo de transformação no que diz respeito a suas posturas e pensamentos sobre a realidade que as cercam. A generalidade de seus protestos e posicionamentos não se restringe somente à opressão da mulher, mas ampliam-se às desigualdades e à violência que cerca a existência humana. Ao acompanhar os movimentos sociais e as transformações históricas ocorridas em seu tempo, *Aquele mundo de Vasabarro*s cria um ambiente de luta, no qual constantemente o poder é alvo de questionamentos e, enfraquecido pela resistência popular, encaminha-se para o esfacelamento. Contudo, persistem, para além da narrativa, as indagações sobre a natureza humana abrindo possibilidades de despertar

no leitor a necessidade de reflexão sobre a condição humana a qualquer tempo, em qualquer lugar.

Mognólia, logo nas primeiras páginas do romance, é apresentada como uma “menina suave, sentimental, emocionalmente vulnerável, esquecida pelos pais, que no entanto davam atenções exageradas a Andreu, um ano e meio mais novo, robusto e extrovertido” (AMV, 1985, p. 6). O destaque para a fragilidade da garota e a ênfase à robustez do irmão é resultante da necessidade da criação de um universo inicialmente contornado por um encantamento: ela é a princesa delicada e ele, o príncipe viril sucessor do trono. Porém, na sequência do relato e no transcorrer da narrativa, Andreu mostra-se insatisfeito com seu destino de sucessor, aliando-se à Mognólia em pé de igualdade contra o poder totalitário. O garoto é empurrado para a sucessão, após a morte do Simpatia, para garantir que outros grupos opressores não tomassem o governo que há tempos permanecia sob direção daquela família.

Alheia à situação do lugar, inicialmente, Mognólia sofria apenas a perda de seu cachorrinho, uma perda que possibilitou à garota o conhecimento sobre as desigualdades que segregava o povo de Vasabarro. Devido ao sumiço do animalzinho, ela conhece Genísio, um garoto que sobrevivia em péssimas condições nos porões da cidade. É ele quem encontra Ringo, cuida do cachorrinho, depois o devolve a Mognólia.

A garota descobre que nem todas as crianças do lugar podiam ter animais de estimação e por qualquer tipo de brincadeira ou divertimento eram punidos, o que suscita nela uma série de questionamentos:

- Por que tem que ser assim, seu Zinibaldo? – perguntou Mognólia de repente.
- Assim como?
- Esses meninos, gente igual a mim e Andreu, viverem vigiados, castigados por qualquer brincadeira que fazem, não podem ter um cachorrinho, um gato, um passarinho para distraí-los. Só trabalho e obediência o tempo todo. Acha direito, seu Zinibaldo?
- É a lei – disse o senesca evasivamente.
- O senhor não acha que essa lei devia cair? – perguntou Mognólia.
- [...]
- É uma lei muito ruim. Não devia existir – disse Mognólia. (AMV, 1985, p. 31).

Mognólia considera as leis de Vasabarro punitivas e excludentes, ela não se conforma com essa situação e se espanta ainda mais com essas desigualdades, quando

visita, juntamente com Genísio, o lugar em que ele vivia antes de ser acolhido pela Simpateca no andar de cima: “– Que lugar horrível! Como você pôde viver aqui? Eu não aguentava nem uma noite” (AMV, 1985, p. 80), exclama a garota. A resposta áspera porém verdadeira de Genísio deixa Mognólia assustada e mais curiosa, fazendo com que o rapaz contasse mais sobre a vida miserável daquele povo: “[...] E tem lugares piores. [...] Já ouviu falar na Caverna dos Trapos? [...] Quem vive lá em cima não sabe o que se passa nos porões. A Caverna dos Trapos é o lugar onde recolhem os doentes, os aleijados, os que ficam loucos” (AMV, 1985, p. 80), conta Genísio. Na sequência, verifica-se que Mognólia acredita que as coisas permaneciam daquela forma clandestinamente, por falta de conhecimento do Simpatia e da Simpateca. Ela imaginava que se eles soubessem como viviam as pessoas nos campongues, fariam diferente, resolveriam tudo. Mas a garota conclui que mesmo que seus pais soubessem nada poderiam fazer, o problema estava muito além de suas forças e influência, a decadência de Vasabarro era uma consequência do sistema opressor que tornava o lugar sombrio e sem esperança.

Aos poucos a menina frágil vai amadurecendo; contudo, a delicadeza ainda é o seu traço mais expressivo. É Mognólia quem dá o primeiro alerta acerca do golpe que o Senesca Gregóvio planejava executar para dominar Vasabarro – ela ouvira dois merdecas conversando sobre o assunto no porão. Tendo a informação desacreditada pelo senesca Zinibaldo – alto-oficial do Simpatia – a garota afirma concisamente: “– Desculpe, seu Zinibaldo, mas eu acho que conversa de porão deve ser levada em conta [...] O homem falava com convicção, e disse também que mamãe não tinha força” (AMV, 1985, p. 84). Então a família, o senesca Zinibaldo e seus aliados montam um grupo de resistência que prende Gregóvio e Andreu assume o lugar de Simpatia, após sua morte.

Como governador de Vasabarro, a primeira ordem que Andreu precisa executar é a “sentença contra Gregóvio [...]: embarricamento com araponga” (AMV, 1985, p. 124), o que o levaria a morte. Entretanto, há uma recusa do garoto em efetivar a sentença e Mognólia, percebendo a insatisfação do irmão, impedido pelas severas leis de revogar a punição, se põe a trabalhar “sem descanso para tirá-lo do sufoco” (AMV, 1985, p. 125). A garota empreende uma busca por alguma lei que anulasse ou alguma brecha que pudesse livrar o irmão de punir tão severamente o ex-senesca Gregóvio. Na

narrativa fica subentendido que a garota sugere a Andreu um jogo de rimas cujo poder liberta o condenado, assim, no dia da execução o novo Simpatia profere as seguintes palavras de perdão: “– Em nome de Java e da clava, da tranca e da panca, do cacho e do penacho, perdoo este homem. É no toco, é no choco, é no oco é no broco, é no pau da goiaba – e sentou-se depressa, como mandava a lei de perdão” (AMV, 1985, p. 124).

Da mesma forma que ocorreu com Genísio, conforme analisado no capítulo precedente deste trabalho, Mognólia descobre sua sexualidade, ambos deixam para trás a inocência infantil e tornam-se adultos. Essa maturação, sobretudo, vem carregada de responsabilidades. De acordo com Miyazaki (1988), enquanto Genísio “acaba emparedado pelos inimigos por representar uma ameaça à estrutura político-social vigente, Mognólia emerge lentamente da inocência para uma visão crítica da realidade” (MIYAZAKI, 1988, p. 111). Ela descobre que Andreu é o responsável pelo desaparecimento de Genísio e cogita fugir do lugar, motivada pela frustração de saber que o irmão se corrompera. Mas em conversa com sua mãe, a Simpateca, ambas entendem que devido à esterilidade de Andreu, a esperança para Vasabarros nascia da criança que Mognólia gerava em seu ventre.

A serenidade apresentada por Mognólia, por vezes, a enquadraria em um perfil convencionalizado como características próprias da figura de mulher; contudo, não existindo a imposição do patriarcado no romance *Aquele mundo de Vasabarros*, a garota é livre para viver e experimentar temendo não a reprovação ou o domínio do pai, mas sim os perigos e a violência que reinavam no lugar. Todas as pessoas que viviam dentro dos limites dos muros de Vasabarros eram dominadas pelo temor, estavam sempre se escondendo, pois a vigilância acirrada tomava qualquer pessoa como culpada e, caso capturada, tendo cometido ou não algum delito, seguia condenada.

Dona Antília, a Simpateca, personagem “excêntrica, engraçada, nem boa nem má, [...], sempre esvoaçando aqueles muitos panos e cantando umas coisas sem pés nem cabeça” (AMV, 1985, p. 53), é totalmente diferente da filha: agitada e nada serena, ela quebra todos os paradigmas da tradicional figura de mulher, principalmente se comparada à D. Gerusa e D. Odelzília, esposas dedicadas a seus maridos, senescas Zinibaldo e Gregóvio, respectivamente. Além disso, ela é uma mãe ausente, os filhos eram deixados aos cuidados dos criados. A relação da Simpateca e seu marido Estevão, o Simpatia, era comicamente conflituosa, ambos estavam sempre trocando deboches e

críticas. Souza (1990) comenta que Estevão estava “decadente, e, além de não ter vez com a Simpateca, não controla a urina, é o ‘Mijão’” (SOUZA, 1990, p. 130). Isso era esbravejado pela mulher constantemente, quando ambos discutiam, ela o chamava de “mentecapto. De retardado” e enfatizava seu probleminha de incontinência urinária: “seria melhor do que mijar nas calças. Falar nisso, você mudou as calças hoje? Estou sentindo um cheiro...” (AMV, 1985, p. 42), ironizava a mulher, completando: “– O mijão não me ouvia. Era muito enquadrado” (AMV, 1985, p. 121).

Sempre resistente aos protocolos e leis que oprimiam o povo de Vasabarro, a Simpateca, apesar de fazer parte da família governante, deseja que o lugar não mais se mantivesse sob o domínio daqueles preceitos: “– Chega de antigualhas, [...]. Faz trinta anos que eu aguento isso. É hora de mudar. Vamos abrir Vasabarro. Derrubar esses paredões. Deixar entrar o ar sadio de fora. Isso aqui é um túmulo” (AMV, 1985, p. 121). Diversas vezes, D. Antília se posiciona contrária ao marido e torce pelos subversivos, como no caso do prisioneiro Benjó que estava à solta, pois escapara da barrica. Antília tinha sonhos alegres para Vasabarro, ela queria reformar o lugar à sua maneira “[...] alegrar o pessoal, escorraçar a tristeza, limpar o bolor” (AMV, 1985, p. 57). Compartilhando esse sonho com o senesca Zinibaldo, ele responde que “tudo isso é muito bonito, mas não pode ser feito. Existe uma postura muito antiga proibindo [...]” (AMV, 1985, p. 57), mas a Simpateca replica: “– O senhor não acha que já é tempo de derrubar isso?” (AMV, 1985, p. 57).

A forma como o narrador descreve a Simpateca, com um comportamento despreocupado e contestador, “quase bufã” (MIYAZAKI, 1988, p. 111), remete ao que Souza (1990) destaca como a carnavalização da personagem, recurso estético que oportuniza a dicotomia sério-cômico, no qual a voz narrativa ironicamente constrói um discurso crítico, isto é, “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 carnalizada do mundo administrado” (SOUZA, 1990, p. 21). Somente no final da narrativa a mulher se reveste de seriedade e, diante do desespero da filha, confessa que “o papel de maluca” foi sua “salvação” (AMV, 1985, p. 143). Ela aconselha Mognólia a resistir e ficar em Vasabarro para decifrar o mal que estava impregnado no lugar, a garota poderia tentar desmanchá-lo, combatê-lo para que as pessoas no futuro, tivessem a oportunidade de viver uma vida melhor, com liberdade e alegria.

É importante observar que Souza (1990) e Miyazaki (1988) concordam que a motivação para Andreu ordenar o emparedamento de Genísio foi a ameaça que um representante da classe inferior poderia trazer para o até então impenetrável poder daquela dinastia. O oprimido poderia, por meio de Mognólia, ganhar voz e fortalecer-se na luta por mudanças; assim, perante qualquer ameaça, “o poder instituído impede, proíbe, empareda, elimina essas vozes de contraste ao clima autoritário” (SOUZA, 1990, p. 66). Mas Andreu é estéril e Mognólia, grávida, rompe com a tradicional linha de sucessão, pois agora, o próximo herdeiro do poder virá pela linha feminina. Diante da apatia do irmão, a criança gerada por Mognólia, também simbolizava a esperança reacendida na garota que conhecera, bem de perto, a corrupção humana:

Mogui aprendeu depressa que no universo restrito de Vasabarroas as pessoas não eram o que aparentavam; atrás ou dentro de cada uma havia outra, uma espécie de antônimo da primeira, e esse antônimo só se revelava em momento de crise. Ninguém podia contar com ninguém porque ninguém sabia com quem estava tratando, os compromissos assumidos pela pessoa aparente não eram honrados pela que ficava na sombra. (AMV, 1985, p. 140).

A voz narrativa apresenta o caráter humano como uma constituição duvidável e incerta. Tal condição caracteriza-se como um prenúncio, a exposição de uma distopia própria da modernidade e da busca desenfreada pelo poder cujos instrumentos são a violência, a mentira, a alienação e o controle dos indivíduos. Essa visão crítica da realidade vai para além do contexto da ditadura militar, pois ao manter a perspectiva de que Veiga acompanha os movimentos que ocorrem em seu contexto de criação, *Aquele mundo de Vasabarroas* descreve a resistência, o enredo do romance mostra o impedimento da tomada do governo por grupo ainda mais violento. Resistência que tem planos de mudanças, mas não os realiza porque o sistema paralisa as boas intenções, fazendo com que ainda existam opressores e oprimidos, dominadores e dominados e diversos outros tipos de desigualdades.

No entanto, “haverá sempre um chão, uma esperança” (AMV, 1985, p. 144). Esta é a última frase desse romance que até certo momento parece fechar-se nas evidências da decadência humana, mas abre-se quando mostra que um novo caminho sempre pode ser trilhado, Mognólia precisava apenas permanecer ali e ter em seu filho a motivação para lutar por um futuro diferente, melhor.

Pensando na influência dos movimentos feministas no Brasil na representação das personagens femininas nos romances de Veiga, em *Aquele mundo de Vasabarro*s as mulheres enquanto gênero, já possuíam uma maior liberdade identitária, os preceitos do patriarcado ainda existiam, porém com uma força menor. O fato de Mognólia ser incentivada pela mãe a ficar em Vasabarro pode representar a união dos grupos feministas pela redemocratização, ou seja, o caráter contestador da garota e da Simpateca, seus questionamentos e o desejo de derrubar as leis e protocolos – instrumentos que legitimavam a opressão – expõe a luta de ambas pela liberdade em semelhança às mulheres brasileiras do período de repressão militar que, acreditavam na democrática como uma maneira de superar as desumanidades que imperavam no país¹⁷.

Os romances *A hora dos ruminantes*, *Sombras de reis barbudos*, *Os pecados da tribo* e *Aquele mundo de Vasabarro*s gradativamente evidenciam a evolução da atuação da mulher em uma sociedade totalmente condicionada por preceitos patriarcais e sob o domínio de ordem masculina. As obras possibilitam, por meio da representação das personagens femininas, uma reflexão acerca do papel da mulher na história política, cultural e social do país. Mulheres que conquistaram espaço e ganharam voz, encorajadas a permanecerem resistentes na busca pela igualdade e pela transformação do caráter humano. Desta forma, a mulher, da mesma maneira que a criança e o jovem, em Veiga, ganha espaço para que a voz do ex-cêntrico seja ouvida e principalmente para que este ressoar provoque inquietação e atitude reflexiva no leitor, de modo que esse processo resulte em despertar, conscientização e ação.

Desta forma, será exposto no próximo capítulo, o discurso desenvolvido pela voz narrativa. Esses romances apresentam narradores-críticos que descrevem ambientes e personagens a fim de romper com o silenciamento imposto aos marginalizados pelo poder dominante, revelando a voz de denúncia e o desejo da transformação da realidade e a esperança da liberdade.

¹⁷ Um exemplo é o “Manifesto dos intelectuais” em 1977, liderado pela escritora Lygia Fagundes Telles, que reivindicava o fim da censura em favor da democracia no Brasil. Além da liderança de grupos de intelectuais e artistas, a literatura feminina ganha força e também traz reflexões sobre a condição da mulher com a representação de personagens femininas que questionam seu lugar e seu papel numa sociedade que silencia e anula a identidade feminina. No campo da política, “na década de 1980, grupos feministas ultrapassaram as divergências partidárias e se aliaram às vinte e seis deputadas federais constituintes – o “charmoso” “lobby do batom” – como forma de garantir avanços na Constituição Federal, tais como a desejada igualdade de todos brasileiros perante a lei, sem distinção de qualquer natureza” (DUARTE, 2003, p. 166-167).

3 A VOZ NARRATIVA E O DISCURSO DO EX-CÊNTRICO

A ideia de Tânia Pellegrini (1996, p. 23) sobre a dialética entre a realidade e a ficção, como apresentado nos capítulos anteriores, apreendida, dentre vários recursos, no plano da estética e da estilística utilizados para transpor a censura em tempos de opressão, destaca também, na produção literária, a frequente exploração do discurso do narrador e das personagens como mecanismo de transmissão de ideologias e representação do sentimento que ressoa do viver de indivíduos localizados em uma realidade entorpecedora e violenta. Ademais, a autora destaca “a carência de liberdade num sistema social degradado” (PELLEGRINI, 1996, p. 80).

Mikhail Bakhtin em *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (2014), afirma que “o sujeito que fala no romance é sempre, em certo grau, um ideólogo e suas palavras são sempre um ideograma” (BAKHTIN, 2014, p. 135). Isso significa que a ação e o discurso da personagem no romance são marcados por sua ideologia, sua visão de mundo representada artisticamente por meio da linguagem. Assim, a fala da personagem, ao possibilitar uma mescla de múltiplas vozes que constituem seu mundo, seu contexto, pode “refratar as intenções do autor e, conseqüentemente, podem ser, em certa medida, a segunda linguagem do autor” (BAKHTIN, 2014, p. 119).

Por este viés, os pressupostos de Pellegrini somados às concepções de Bakhtin apresentados acima conduzem à afirmação de que a fala da personagem na ficção está inteiramente relacionada às influências que o contexto social da produção do discurso exerce sobre a produção literária e sobre a criação artística do autor que, por sua vez, não se desvincula de suas concepções ideológicas e de seu olhar sobre o mundo. Esse entendimento se complementa com a perspectiva apresentada por Albertina Vicentini no artigo “Regionalismo literário e sentidos do sertão” (2007). A autora destaca que em toda narrativa a temporalidade passada ou presente condiciona a sucessão de acontecimentos que ocorrem com as personagens em um determinado espaço. Assim, o “discurso narrativo sempre cria, inventa uma representação verossímil de mundo, o que significa que ela expressa também um imaginário e uma mentalidade, ou visão de mundo ou ideologia, esta última no sentido comum do termo” (VICENTINI, 2007, p. 187). Essas concepções, quando direcionadas à ficção de José J. Veiga, reforçam a percepção do caráter representativo da realidade exercido pelo autor por meio do

discurso narrativo, influenciado pelos acontecimentos e discursos que, relevantemente, estavam em voga em seu contexto.

Desta forma, nas narrativas de José J. Veiga, a expressão literária, a escolha da linguagem e o discurso do narrador e das personagens caracterizam-se como um veículo de desvelamento do sentimento que o autor apreendeu dos indivíduos silenciados no contexto opressivo que prevalecia em seu país. Múltiplas vozes, unidas ao discurso do narrador e das personagens ex-cêntricas, fazem da representação literária um grito de denúncia e esperança, tão característico da realidade brasileira pós-64.

Por esse caminho é conduzida, neste capítulo, a análise dos romances *A hora dos ruminantes*, *Sombras de reis Barbudos*, *Os pecados da tribo* e *Aquele mundo de Vasabarro*s. Dar-se-á sequência ao destaque do espaço representativo que o indivíduo ex-cêntrico possui na ficção de José J. Veiga. Como já fora realizado nos capítulos antecedentes, em que as figuras das crianças, dos jovens e das mulheres foram colocadas em relevo, neste capítulo será proposta uma leitura centrada nos possíveis significados que são evocados por meio da voz narrativa e da expressão do marginalizado em uma sociedade arbitrária e conflituosa.

Nos romances em estudo é possível observar a inércia da maioria das personagens submetidas pela opressão e conformadas com o silenciamento imposto pelo grupo de poder. Porém, há sempre uma voz que se destaca, ou seja, em meio à mudez geral surge um discurso denunciativo evocado por meio do narrador e algumas personagens que, ao perceberem-se descoladas de seu ambiente, para se defenderem da perda de identidade, se posicionam e agem contra os dominadores, contestando de forma crítica suas determinações.

Para Linda Hutcheon, a voz do ex-cêntrico começa a ser ouvida porque o discurso “oficial e totalizante”, convencionado historicamente e culturalmente pelo centro, começa a ser problematizado. Os indivíduos e grupos marginalizados abrem espaço para questionar as “bases de qualquer certeza (história, subjetividade, referência) e de quaisquer padrões de julgamento” (HUTCHEON, 1991, p. 84), contribuindo para o esfacelamento das certezas propagadas por meio do discurso proferido pelo centro. Em outros termos, os modelos estabelecidos pelos detentores do poder têm sua unicidade fragmentada, expondo a fragilidade de suas verdades e possibilitando evidenciar, também, a voz dos que até então permaneceram silenciados, marginalizados. Desta

forma, em um contexto que se constitui na heterogeneidade, os ex-cêntricos começam a construir a afirmação de sua identidade.

No que se refere à voz do ex-cêntrico na ficção de J. J. Veiga, Vera Maria Tietzmann Silva (2013) destaca, em seu ensaio sobre a linguagem e o tom narrativo no romance *A casca da serpente*, publicado em 1989, que “o narrador de Veiga é a voz do sertão, do marginalizado, do rebelde” (SILVA, 2013, p. 56). Neste romance, o narrador concentra-se, a partir da perspectiva “não-oficial”, em narrar ficcionalmente a “história real” da Guerra de Canudos que ocorreu no Sertão brasileiro nos anos de 1896 e 1897. O termo “não oficial” funciona como um contraste à versão do mesmo fato escrito por Euclides da Cunha na obra *Os sertões*, publicado em 1902. Nesse sentido, Silva (2013) acredita que diferentemente de Veiga, com sua linguagem simples, beirando o coloquial, que expunha a dor e o temor dos miseráveis massacrados pela prepotência dos soldados, “Euclides é a voz da cidade, da elite intelectual e do governo” (SILVA, 2013, p.56). Essa “voz da cidade” se autodenomina possuidora da verdade oficial e responsável por relatar a História segundo o ponto de vista dos objetivos do poder: os resistentes tidos como subversivos tinham como fim apenas o extermínio.

Ao ficcionalizar a realidade da Guerra de Canudos em *A casca da serpente*, José J. Veiga retoma o texto de Euclides da Cunha, cujo tom jornalístico sobressai. Essa retomada de *Os sertões* se dá “pelo viés da ironia [...], ou mesmo, da paródia” (SILVA, 2013, p. 53), fator que converge com a perspectiva apresentada por Hutcheon (1991) acerca da ironia e da paródia utilizadas pelos grupos marginalizados como meios de combate às convenções. Assim, “a dupla expressão ou heterogeneidade paródica não é apenas um recurso que permite contestadoras afirmações de diferença. Ela também oferece paradoxalmente um modelo textual de coletividade e comunidade de discursos que provou ser útil [...]” (HUTCHEON, 1991, p. 96). Dentro deste modelo textual de coletividade percebe-se a multiplicidade de vozes ideológicas que defendem a diferença ou a distância do centro não como condições de uma anulação existencial, mas sim como a manifestação de diversidades de identidades e pensamentos.

Segundo Souza (1990, p. 21), as obras de Veiga, por meio de um “tom narrativo familiar [...], chama seu interlocutor para um lugar social criticamente posicionado”. Em outras palavras, a seleção da linguagem e dos temas representados pelo autor levam o leitor à percepção de uma realidade abalada, acentuada em suas narrativas por uma

visão carnavalesca dos sistemas de poder social. Esta cosmovisão carnavalesca, para Souza (1990, p. 22), “utiliza a comédia e o humor como formas de criticar a seriedade oficial e dogmática dos sistemas sociais que tendem a ‘absolutizar um dado estado da existência’”.

Sobre o posicionamento crítico e o discurso irônico para representar uma realidade marcada pela incerteza e poderes cerceadores, Hutcheon (1991) apresenta algumas concepções baseadas em pressupostos de Umberto Eco (1984), sobre o “jogo irônico” da linguagem ficcional. Nesse caminho, a autora afirma que, com efeito,

talvez a ironia seja a única forma de podermos ser sérios nos dias de hoje. Em nosso mundo não há inocência, ele [Eco] dá a entender. Não podemos deixar de perceber os discursos que precedem e contextualizam tudo aquilo que dizemos e fazemos, e é por meio da paródia irônica que indicamos nossa percepção sobre esse fato inevitável. Aquilo que “já foi dito” precisa ser reconsiderado, e só pode ser reconsiderado de forma irônica. (HUTCHEON, 1991, p. 62).

Logo, parece evidente que o discurso crítico proferido pelo narrador e a construção das personagens por meio de sua linguagem, seria, portanto, a única forma de (re)considerar e (re)significar os verdadeiros sentidos da existência humana que se perde, se confunde e sucumbe diante do determinismo de um universo conturbado e invasor, isto é, de um mundo em transformação.

Pensando na relação entre a produção ficcional veigueana e a realidade, Leila Dias Pereira do Amaral, em sua dissertação intitulada *Manarairema sofre a noite: enigma, resistência e sedução em A hora dos ruminantes – uma leitura sociológica de José J. Veiga* (2003), considera que a criação literária de Veiga convida o leitor “a alçar voos estonteantes e ao mesmo tempo mergulhos abissais, pois sua literatura parte da fundante realidade vivida e retorna para a mesma, revelando-a, re-significando-a, reconstruindo-a” (AMARAL, 2003, p. 123). Esses voos e mergulhos são possíveis devido a elementos estéticos, como o insólito, a alegoria e a linguagem simples e metafórica existente em suas narrativas. Tais escolhas criativas, segundo Amaral (2003, p. 123), expõem “regiões da realidade, onde a imensa maioria dos seres humanos vislumbra apenas a superfície”.

Além disso, a polifonia presente no discurso da obra veigueana se constitui da mesma maneira que os elementos destacados acima, isto é, como um meio de desvelar

camadas mais profundas da existência humana, de evidenciar as diversas vozes que se fazem profundamente mergulhadas em determinada realidade. Apoiado nas concepções de Ducrot (1987) sobre os discursos de seres que podem habitar um enunciado (os locutores e enunciadorees), Eleone Ferraz de Assis, na dissertação de mestrado *A poética de J. J. Veiga em Sombras de reis barbudos* (2008), postula que o narrador-personagem Lucas, no plano discursivo, se caracteriza como um locutor que

apresenta uma enunciação pela qual é responsável, mas as atitudes expressas [...] são imputadas a enunciadorees de que se distancia. Diante desse posicionamento, o sujeito da enunciação perde o papel de centro e é substituído por vozes de uma sociedade que se vê privada da liberdade. (ASSIS, 2008, p. 91).

Sob esta perspectiva, observa-se que as vozes que compõem o discurso do narrador-personagem, contidas em seu ponto de vista irônico, nas expressões próprias do senso comum que utiliza, dentre outros recursos discursivos, denuncia a arbitrariedade das proibições e a falta de sentido das ordens impostas pelo poder instituído, como de fato já vem sendo destacado ao longo desta análise.

Diante disso, propõe-se uma leitura perspectivada pelas construções da voz narrativa e do discurso do ex-cêntrico nos romances *A hora dos ruminantes*, *Sombras de reis Barbudos*, *Os pecados da tribo* e *Aquele mundo de Vasabarroes*, partindo da ideia de que o narrador-crítico, nessas obras, é possuidor de uma voz denunciativa e, ao mesmo tempo, reafirmadora da crença no ser humano, da esperança no poder transformador que as pessoas possuem, pois apesar de as bastilhas opressoras pretenderem exterminá-los, essas narrativas mostram que o sonho e a esperança de liberdade ainda podem resistir dentro de cada um.

No tópico adiante, são apresentados alguns significados que podem ser evocados por meio da voz narrativa quanto à construção dos espaços e das personagens, revelando como estes se constituem elementos de contestação e de denúncia contra a opressão que delineia a atmosfera das cidades de Manarairrema, Taitara, da tribo e de Vasabarroes. Além disso, pretende-se, por meio do discurso do narrador, destacar a percepção da constante manifestação do sentimento, representado ficcionalmente pelo autor sobre sua realidade.

3.1 Voz narrativa na construção do espaço e das personagens: contestação e denúncia

Ao considerar os romances *A hora dos ruminantes*, *Sombras de reis Barbudos*, *Os pecados da tribo* e *Aquele mundo de Vasabarro* como instrumentos de denúncia, logo vem a percepção do engajamento contido na produção ficcional de José J. Veiga. A partir desta perspectiva, torna-se possível apontar a apropriação da voz narrativa pelo autor, o que talvez reforça o ponto de vista de alguns críticos que interpretam as memórias e ambientes representados na ficção veigueana como expressões da infância de Veiga. Amaral (2003, p. 14), por exemplo, acredita que *Os cavaleiros de Platiplano* “trata-se de uma obra que retrata as memórias de infância do autor”. Nessa direção há, ainda, aqueles que pretendem enquadrá-lo junto a autores que compõem a linha regionalista, afirmando que os espaços interioranos de suas narrativas representam cenários típicos de Goiás, onde Veiga nascera e viveu sua infância¹⁸. Ainda sobre o regionalismo, Albertina Vicentini, no artigo intitulado “Apontamentos sobre o regionalismo em literatura hoje” (2015, p. 219), destaca que em meio ao complexo processo de conceituação do termo, determinar uma obra como regionalista significa “buscar a função que a regionalidade nela exerce”. Nessa direção, a autora considera que a

regionalidade se marca pelo espaço geográfico, pelo espaço histórico, pelos usos e costumes de um local específico e, principalmente, pela hierarquia (desigual e combinada) social, que gera o valor maior para a criação do enredo e do personagem [...]. Nesses casos, a obra seria regionalista. Quando personagens e enredo se constroem a partir de outras situações sociais ou existenciais que não necessariamente passam pelo local internalizado, a obra não será mais regionalista (VICENTINI, 2015, p. 219).

Baseando-se, portanto, no conceito de regionalismo apresentado por Vicentini, entende-se que não sendo destacado nos romances em análise tropos de regionalidade que condizem especificamente a Goiás, enquadrar a ficção de Veiga à vertente regionalista seria uma ação limitadora de seu campo representativo, já que os enredos

¹⁸ Dentre aqueles que classificam José J. Veiga como autor regionalista, pode-se apontar: GOMES, Modesto. Dois romancistas goianos. *Província de Goyaz*. Goiânia: UFG, ano I, nº 92, 1967. CARNEIRO, Brasigóis Felício. *Literatura contemporânea em Goiás*. Goiânia: Oriente. 1975.

destas obras transparecem a angústia do homem que se sente deslocado no mundo caótico, mais do que na ênfase de um lugar ou região específica.

Porém, para além dessas interpretações, Souza (1990) afirma que os pequenos povoados e ambientes rurais funcionam como espaços privilegiados por Veiga, “para narrar suas indagações sobre o destino do homem oprimido por violências de diferentes tipos de poder” (SOUZA, 1990, p. 28-29). Sobre isso, Maria Zaira Turchi entende que

A voz narrativa assemelha-se a do narrador primitivo da oralidade, próprio das histórias que vivem no sertão, que prendem a atenção dos ouvintes na força da fabulação. A presença desse substrato que estabelece uma especificidade regional, não o transforma, contudo, num regionalista no sentido restrito do termo. (TURCHI, 2007, p.148).

Tais concepções sobre os espaços e a manifestação da voz narrativa como elementos que poderiam configurar percepções regionalistas, para Souza (1990) e Turchi (2007), na verdade, abrem para a universalidade temática e interpretativa dessas narrativas, que parecem orientar-se por uma direção que objetiva evocar, não somente o sentimento do autor e sua infância, mas relevantemente, a voz de indivíduos que dificilmente seriam ouvidas numa sociedade que controla, silencia, organiza e redistribui os discursos pensando sempre em “conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade”, como afirma Michael Foucault (1999, p. 9) em *A ordem do discurso*.

Considerando o narrador como um enunciador das vozes que compõem o contexto representado na ficção de José J. Veiga, Salviano Santiago (2015), no prefácio da edição de *Os Cavalinhos de Platiplanto* publicada pela editora Companhia das Letras, analisa a posição do narrador do conto “A usina atrás do morro” como um narrador-testemunha que, ao participar e vivenciar as experiências que narra aos leitores, também os torna leitores-testemunhas, sendo possível a estes ir ou ver somente o que o narrador-personagem alcança. Logo, os

sentimentos e as emoções do narrador se confundirão com os sentimentos e as emoções do leitor e se tornarão mais e mais exaltados e complexos à medida que a narrativa de crueldade, violência e destruição for dando conta dos desvarios que dominam pessoas de

vida pacata no momento em que impera na região o projeto modernizador dos forasteiros. (SANTIAGO, 2015, p. 17).

Sob tal prisma também se podem considerar os narradores de *Sombras de reis Barbudos* e *Os pecados da tribo*, romances que, narrados em 1ª pessoa do singular, fazem de seus emissores narradores-testemunhas que, por meio de um discurso polifônico, integram seus sentimentos aos das pessoas que compõem a comunidade que vivem. Sobretudo, quando esses narradores referenciam o “nós”, o “todos” em seus discursos, tornam o leitor parte destes mesmos sentimentos e impressões. Como observa Santiago (2015), a estratégia que conduz o leitor ao papel de testemunha juntamente com o narrador no conto “A usina atrás do morro” faz com que o leitor ocupe “vicariamente a poltrona privilegiada do narrador” ao ponto que ele poderá “enxergar os acontecimentos tais como se passam pela primeira vez e experimentar uma gama infinita de sentimentos e emoções despertados pelas palavras da testemunha que presenciou tudo e narra o passado recente da comunidade” (SANTIAGO, 2015, p. 16).

Retomando a expressão do “nós” e do “todos”, Lucas, em *Sombras de reis barbudos*, quando relata a crueldade das punições da Companhia, comenta sobre “um menino gaguinho”, colega de escola que “teve os dedos da mão direita costurados um no outro no Hospital da Companhia e passava o tempo todo olhando para a mão abobalhado” (SRB, 1998, p. 50). Mesmo frisando no decorrer do relato que ele acreditara nas proibições impostas pela Companhia e por isso não se preocupava em ser punido, Lucas tem por objetivo ilustrar quão absurdas e “antipáticas” eram essas proibições, expressando a perplexidade das pessoas – como este menino que observava suas mãos, abobalhado – e também dos leitores, convidando-os à reflexão e empatia. Lucas, desse modo, abre seu discurso para uma interlocução direta com o leitor, quando entre parênteses enfatiza: “Quem pensar que isso [as mãos costuradas do menino] não incomoda experimente aguentar meia hora que seja com os dedos colados ou amarrados” (SRB, 1998, p. 50). Desta forma, percebe-se a evocação da indignação de Lucas, a perplexidade do menino e o compartilhamento desses sentimentos com o leitor que, por meio do narrador, torna-se parte daquela situação, imaginando-se diante de tanta opressão e violência.

Para Miyazaki (1988), em *Os pecados da tribo*, o narrador “tem o seu campo cognitivo limitado ao de um cidadão excluído do grupo detentor do poder e,

consequentemente, das informações com que esse mesmo grupo controla a sociedade em geral” (MIYAZAKI, 1988, p. 79). Ainda para a autora, isso acontece devido ao fato de o foco narrativo estar centrado no próprio narrador como membro da comunidade. Essa mesma ideia pode ser evidenciada nos demais romances. Em *Sombras de reis barbudos* e em *Os pecados da tribo*, a voz narrativa emerge de personagens que se localizam junto aos grupos oprimidos, com a manifestação e o foco na 1ª pessoa do discurso. Os narradores em 3ª pessoa, característicos de *A hora dos ruminantes* e *Aquele mundo de Vasabarro*s, no mesmo movimento, narram os eventos privilegiando a perspectiva da comunidade que sofre a opressão, as invasões e a violência.

Assim, os manairarenses, desde a chegada dos homens na tapera, nada sabem sobre o que eles pretendem ao se instalarem naquele lugar ou o que eles estão fazendo, senão por algumas poucas informações espalhadas por Amâncio, que inicialmente vai à tapera para enfrentá-los, mas acaba aderindo aos estranhos e torna-se seu representante e defensor em meio à comunidade.

Em Taitara, o desconhecimento sobre o que acontece na Companhia e os objetivos de suas leis e proibições também incomodam Lucas e as demais personagens. Por exemplo, por meio de algumas falas do fiscal-chefe Horácio, pai do narrador-personagem, o garoto presume as imposições absurdas que a Companhia planejava e logo as reportava à comunidade.

Em *Os pecados da tribo*, o narrador-personagem, a Consulesa, Zulta, os Oberlardos e as demais pessoas nada sabiam sobre as pretensões dos Umahlas que detinham o poder, tanto que diante da desolação total dos habitantes do lugar, o narrador-personagem se questiona: “Que se passa afinal? Ninguém sabe, mas todos sentem” (PT, 2005, p. 87). Na tribo, Rudêncio é aquele que defende e age em prol do governo dos Umahlas, mas apesar de citar pequenas informações – por exemplo, quando fala sobre a brigada de Uxalas, para seu irmão o narrador-personagem, não explicita seus objetivos, pois “era assunto sigiloso” (PT, 2005, p. 58).

Já Vasabarro é um lugar que se caracteriza pela incompreensão das funções e manutenção das leis e protocolos que regiam aquela comunidade, todas as personagens sabiam o que precisavam saber, isto é, que deviam apenas obedecer ao sistema. Tal sistema tinha um poder inquebrável, ao ponto de submeter os governantes e, até mesmo,

aqueles que sonhavam em pôr fim nesses mecanismos de opressão, como no caso de Andreu – já analisado no primeiro capítulo deste trabalho.

É possível depreender, a partir disso, dois pontos importantes. O primeiro diz respeito ao distanciamento dos narradores e das personagens quanto aos territórios dos opressores e dos mecanismos de opressão (homens da tapera, da Companhia, do palácio dos Umahlas e das leis e protocolos em Vasabarros). Tais espaços e dispositivos remetem ao que Miyazaki (1988) acredita ser uma forma de imposição da existência do estrangeiro, daquele que não pertence à comunidade. Ocultando-se, esses alienígenas, como caracteriza a autora, se insinuam aos habitantes pela negativa, delimitando os domínios dos espaços conforme seu desejo, ou seja, a grande maioria das pessoas dos povoados e cidades não têm acesso aos espaços que pertencem aos estranhos e nem informações sobre suas intenções ou sobre sua existência. Por outro lado, os estrangeiros não se restringem somente ao seu espaço, eles movimentam-se livremente em ambos os domínios, o que desperta a perplexidade e o medo das pessoas, pois veem-se acuadas pelo desconhecido. Sobre os homens da tapera, Miyazaki (1988) afirma que eles se comportam

como aquele que procura esconder-se dos olhos alheios e que, pelo ato mesmo de ocultar-se, impõe ao outro a sua existência. Estamos diante de uma forma agressiva de dizer-se presente, reiterada no tom autoritário de sua linguagem ao dirigir-se à gente do povoado: a linguagem da impessoalidade das atitudes, da exigência em lugar da consulta, do silêncio como resposta às perguntas. (MIYAZAKI, 1988, p. 57).

O segundo fator é a adesão de personagens que, mesmo vindas da comunidade, passam a ser instrumento de opressão sobre os seus iguais. Tais personagens afiguram-se como uma espécie de súditos que passam a acreditar que a violência aplicada seria apenas um pequeno mal, visando um bem maior: o progresso, o desenvolvimento de lugares primitivos por meio de ações exógenas com fins a um suposto “benefício”. Por conseguinte, toda a comunidade devia se submeter e obedecer sem medidas. Porém, a adesão desses procedimentos, na verdade, reforçam a imposição negativa da existência dos estrangeiros, isto porque Amâncio (HR), Horácio (SRB), Rudêncio (PT) e Andreu (AMV) preferem abandonar os “valores que os qualificavam anteriormente junto à

comunidade” (MIYAZAKI, 1988, p, 59) para atender somente aos propósitos para a manutenção do poder.

É recorrente nesses romances a emersão de um opositor dentre aqueles que compõem a comunidade. Já que o narrador não tem acesso direto aos verdadeiros opressores, articula-se a possibilidade de uma minúscula quebra no silêncio que caracteriza o território e os objetivos dos estrangeiros, ou seja, o pouco que o narrador e os moradores de cada lugar sabem é apenas insinuado por estes agentes. A voz narrativa parece, inicialmente, alimentar uma possível tomada de atitude, como no caso de Amâncio: indignado com a indiferença dos homens da tapera em *A hora dos ruminantes*, decide enfrentá-los, vai até a tapera, mas retorna e nada expõe à comunidade. Após a visita aos homens, ele deixa de lado seu comportamento explosivo e a voz narrativa destaca que indagações pairavam na mente dos manarairenses, “com exceção de Amâncio, que agora era uma espécie de advogado dos homens, ninguém sabia muito a respeito deles [...]” (HR, 1996, p. 39). Amâncio tenta convencer Apolinário, pai de Mandovi, e Manuel Florêncio, o carpinteiro, de se submeterem às ordens dos desconhecidos para o próprio bem de cada um. Diz, por exemplo, com tom de ameaça ao carpinteiro, quando este se recusa a consertar a carroça de Geminiano a mando dos homens: “– Quer dizer que não conserta mesmo? Quer dizer que vai aguentar o repuxo? Posso lavar minhas mãos?” (HR, 1996, p. 46). O episódio leva Manuel a repensar sua primeira decisão.

Em *Sombras de reis barbudos*, a configuração da personagem de Horácio tem traços semelhantes às de Amâncio. Segundo o narrador-personagem, Horácio transita entre vários posicionamentos desde o surgimento da ideia até a instalação da Companhia de Melhoramentos de Taitara. Inicialmente o pai de Lucas é contrário a Baltazar, o fundador da fábrica e irmão de sua esposa, Vi. O garoto nota “que não havia só implicância da parte de [seu] pai, mas uma birra mal disfarçada” (SRB, 1998, p. 13). No entanto, após Horácio ser defendido pelo cunhado, “a situação muda da água para o vinho” (SRB, 1998, p. 14). Horácio e Baltazar ficaram muito amigos. Motivado por esta amizade, Horácio então empenha-se em divulgar o projeto da Companhia: “quando tio Baltazar começou a falar no projeto da Companhia meu pai se mudou para as nuvens. Quem o visse explicando o assunto e rebatendo críticas era capaz de pensar que a ideia era dele” (SRB, 1998, p.14). Mas o entusiasmo logo passa; Lucas aponta que a trégua

entre seu pai e o tio Baltazar “nunca chegou a ser completa” e “até o emprego dele na Companhia estava servindo para jogá-lo contra tio Baltazar”, pois de vez em quando seu “pai não aguentava e fazia uma de suas críticas maldosas, que na certa chegava depressa aos ouvidos de tio Baltazar” (SRB, 1998, p. 22). Finalmente, Baltazar é deposto da Companhia e em pouco tempo Horácio torna-se o fiscal-chefe, sendo muito respeitado pelas pessoas do lugar. Entretanto, esse não era um respeito “espontâneo e desinteressado de quem quer apenas homenagear [...]; era bajulação de quem tem medo [...] como fiscal meu pai podia prejudicar ou beneficiar, os fiscais trabalhavam com carta branca e não podiam ser contestados” (SRB, 1998, p. 31), comenta o narrador-personagem.

Rudêncio, em *Os pecados da tribo*, como exposto no segundo capítulo da presente análise, não mede esforços para beneficiar o governo dos Umahlas e a autoridade dos Caincaras, cargo que ele ocupava. Mesmo quando seu sogro foi derrubado do poder e evaporado, Rudêncio sem hesitar se aliou ao Uiua, bicho de estimação do palácio do Umahla que, por meio de um golpe, chegou ao poder. Antes disso, há um momento em que Rudêncio percebe as intenções do Uiua e queixa-se com seu irmão, o narrador-personagem: “finalmente ele se abriu. As coisas iam de mal a pior, não só no território mas também no palácio e na família. Não era de agora que havia choques, mas a situação começara a se agravar depois do aparecimento do Uiua” (PT, 2005, p. 102). Nesse momento, temendo perder os benefícios que conquistara sendo genro de um Umahla, Rudêncio considera o Uiua um “presente de grego. Cavalo de Tróia” (PT, 2005, p. 103), alguém que poderia prejudicá-lo, fato que não se concretiza, pois quando o Uiua torna-se o Umahla, o Caincara afirma ao narrador-personagem que agora está quase como ele queria, só faltavam poucas coisas” (PT, 2005, p. 116).

No início da narrativa de *Aquele mundo de Vasabarros*, Andreu contesta as leis e protocolos que dominavam todos naquele lugar sombrio. O garoto integra um grupo que deseja revolucionar o modo de vida das pessoas que ali viviam; contudo, após o falecimento de seu pai, Andreu é nomeado o novo Simpatia e percebe-se frágil diante dos regimentos que o dominam e o corrompem, agindo de forma a privilegiar a manutenção da “ordem” há tempos estabelecida dentro daqueles muros.

Perspectivados pela voz narrativa, as personagens acima destacadas, ao ter acesso, mesmo limitado, ao grupo de poder ou aos seus princípios, imaginam-se fazer parte dele: Amâncio ameaça seus amigos e vizinhos; Horácio maltrata sua esposa e seu filho; Rudêncio magoa sua mãe, prejudica a família dos Oberlardos e Zulta; Andreu ordena que Genísio seja assassinado, pois o envolvimento de sua irmã Mognólia com um empregado poderia desencadear uma série de ameaças à manutenção daquela dinastia no poder. O que se revela, portanto, é que todas essas personagens não passam de peças manipuladas pelo verdadeiro poder, elas são apenas usadas para vigiar, proibir, punir, sem a existência de benefícios para a coletividade. Na verdade, são descaracterizadas de sua essência, de sua identidade e empurrados a impor outra identidade também às pessoas que fazem parte de seu contexto.

Tal processo corresponde ao domínio que é imposto pelos sistemas prepotentes que ditam as ações aos indivíduos e lhes dirige os passos, como afirma José Fernandes (1986). Segundo o autor, as grandes causas para o esfacelamento dos valores que sustentam o homem na sua existência são “as frustrações, inseguranças, sofrimentos e o medo existencial” (FERNANDES, 1986, p. 24). Como pode ser visto, constantemente, esses são sentimentos experimentados pelos manaraienses, taitarenses, o povo da tribo e os habitantes de Vasabarro, inclusive pelas personagens que estariam aliadas ao poder. Os agentes da opressão também são oprimidos.

Sob o prisma da leitura proposta por José Fernandes (1986) em seus estudos acerca do romance *Sombras de reis barbudos*, entende-se que a supressão da essência do ser é consequência do “posicionamento do homem convertido em objeto de trabalho e de produção no mecanismo da sociedade industrial do século XX, do homem transformado em brinquedo [...] e que luta, kafkianamente, sem mesmo saber *por quê* e *para quê*” (FERNANDES, 1986, p. 34, grifos do autor). Nessa perspectiva, *Sombras de reis barbudos*, segundo o autor, é uma alegoria do pesadelo proveniente do progresso, simbolizado pela Companhia: “ela revolucionou os costumes e o comportamento do povo de Taitara” (FERNANDES, 1986, p. 85). Tal revolução trazida pelo progresso que invadiu as pequenas cidades do Brasil – ainda vinculadas às tradições e costumes predominantemente interioranos no início do século XX – aparece nos romances em análise como um *leitmotiv*. Manaraiema, Taitara, a tribo e Vasabarro são cidades pacatas que, de repente, são invadidas por estranhos, pessoas que se mantêm à distância,

não cumprimentam os moradores do lugar, nada revelam, impõem sua presença e por meio de mecanismos simbólicos ou físicos – leis, protocolos, punições, bois, cães – aniquilam a essência de cada indivíduo que, conseqüentemente, perde sua identidade.

Vê-se claramente a metamorfose do ambiente e das pessoas. Inicialmente os moradores ficam exaltados, curiosos, espiam, levantam especulações entre os vizinhos e amigos e, na tentativa de se integrarem aos forasteiros, para agradá-los, em *A hora dos ruminantes*, “os comerciantes ficaram de lojas abertas até mais tarde, mais por questão de cortesia com os estranhos, caso eles precisassem de alguma coisa – e também pelo bom nome de Manarairema” (HR, 1996, p. 5). Em *Sombras de reis barbudos*, o crescimento da Companhia deixava “todo mundo [...] contente e endeusava o fundador”; Lucas comenta que “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” (SRB, 1998, p. 20). Nestas duas cidades, Manarairema e Taitara, as pessoas se encantavam com as novidades e, em sua simplicidade, insistem em serem cortesês, boas anfitriãs como tipicamente são as pessoas do interior; porém, não há correspondência por parte dos forasteiros, que na verdade respondem com invasões e punições, empurrando os habitantes para uma atitude de resiliência: sitiados, temerosos, os indivíduos apenas obedeciam. A rotina como conheciam e viviam fora esfacelada, o lugar antes familiar e livre agora é hostil e cerceado, pois não mais pertence aos eventuais habitantes, mas sim aos forasteiros: “a liberdade e a simplicidade peculiar às cidades interioranas transmudaram-se em dor e prisão” (FERNANDES, 1986, p. 85).

Para Amaral (2003, p. 18), “José J. Veiga explora o conflito de culturas na sociedade rural, quando, os avanços técnicos, tidos como elementos de civilização, são recebidos como algo estranho e misterioso [...]”. Para a pesquisadora, o encontro com o progresso é problematizado, gerando um conflito de culturas, isto é, ao se deparar com as exigências do mundo administrado, que carrega consigo novas relações de trabalho e de opressão, há nas pessoas uma erradicação da identidade, predominando somente aquela determinada pelo agente opressor.

Por outro lado, em *Os pecados da tribo* não há um primeiro momento de entusiasmo, a voz narrativa se refere à Era dos Inventos, o que demonstra que o lugar já conhecera o progresso. Só que essa civilização fora extinta há muito tempo e alguns dos elementos que remetem a esta época são apenas lembranças e fósseis guardados nos

Armazéns Proibidos. No capítulo “Visita ao passado”, por exemplo, o narrador-personagem abre espaço em seu relato para descrever um lugar conhecido como tabuleiros (uma espécie de aeroporto onde desciam as naus celestes) e reflete:

Se tivéssemos ciência e recursos para fazer um caminho assim – nem precisava ser tão largo – para os pontos mais movimentados do nosso território, como seria fácil viajar! Não foi por falta de ciência, de recursos e de facilidade de vida que o povo do tempo antigo [Era dos Inventos] sumiu da terra. (PT, 2005, p. 31).

No presente da narrativa, a Era do Couro, as pessoas da tribo são tomadas por uma atmosfera densa, reforçada pelo posicionamento do narrador que antecipa ao leitor o “futuro de destruição de sua civilização” (MIYAZAKI, 1988, p. 82). O narrador identifica as relações análogas entre as civilizações dos Inventos e do Couro, a primeira destruída e a última ruindo-se. O mundo em ruínas torna o ser cada vez mais niilizado. Apesar das constantes trocas de governos na tribo, o povo não demonstra entusiasmo.

Alguns dos moradores do lugar ficam mais indignados. Como Seu Olvídio, dono da peixaria: ao observar que aquela situação ruim não era apenas uma fase – como o narrador diz, tentando animá-lo –, o comerciante, impaciente, afirma que deixará seu negócio para se tornar um turunxa (espécie de vigilante) e trabalhar para o sistema. Outros anulam-se, andam de cabeça baixa, não conversam com outras pessoas, controlam até seus pensamentos por medo de se expressarem em sua existência e, por isso, serem punidos.

O narrador destaca a vigilância acirrada de Rudêncio que, desconfiado de um possível movimento de resistência, “deixa escapar qualquer coisa a respeito de pessoas que preferem viver nas nuvens a se sacrificar pela grandeza do território” (PT, 2005, p. 130). O discurso de progresso e crescimento territorial do grupo dominador é apenas um meio de manipular as pessoas, levando-as a convencer-se de que é necessário sacrificar sua essência em benefício da totalidade. Tal discurso é, portanto, um mecanismo de dominação simbólica, o que resulta, segundo Bourdieu (2002), na reprodução do discurso dos dominadores pelos dominados.

Assim como Rudêncio em *Os pecados da tribo*, Amâncio, em *A hora dos ruminantes*, prolifera o discurso dos homens da tapera. Quando questionado por Manuel sobre o encontro que ele teve com os forasteiros, responde:

Compadre, eu vou lhe dizer uma coisa. Todo mundo estava comendo gambá errado [...] se todo mundo aqui fosse como eles, Manarairera seria um pedaço de céu, ou uma nação estrangeira. [...] Eles vieram trabalhar, trazer progresso. Se o povo não entende, e fica de pé atrás, a culpa é do atraso, que é grande. Mas eles vão trabalhar assim mesmo, vão tocar para a frente de qualquer maneira. Quem não gostar que coma menos. [...] Os homens estão trabalhando. Eu estive lá, eu vi. [...] Estou com os homens, o resto é muxingo de gongomé macho (HR, 1996, p.25-39-40).

Amâncio se vê integrado ao ideal de progresso apresentado pelos homens da tapera, distancia-se dos seus semelhantes afirmando que por resistirem e desconfiarem do que vem de fora, são atrasados. Esta personagem é apresentada pela voz narrativa como aquela que defende e propaga o discurso do dominador e tenta embutir o medo nas pessoas, que andavam desconfiadas dos benefícios prometidos, para que estas obedecessem e contribuam para as articulações dos invasores.

Horácio, em *Sombras de reis barbudos*, também se contamina com a grandeza da modernidade trazida pela Companhia. Lucas conta que

Em matéria de conforto e bem-estar até que nossa vida ia melhorando. Primeiro meu pai comprou um ferro elétrico para mamãe passar a farda sem perigo de queimá-la com a faísca de carvão; depois comprou geladeira; depois vieram os móveis novos para a sala, esse conjunto de armário, mesa e cadeiras estilo mexicano que está aí, tudo isso em um ano só; [...]. E melhoramos também em assunto de comida. (SRB, 1998, p. 33).

Neste trecho é possível perceber a transição da vida simples para uma vida moderna, o ferro elétrico para substituir o ferro a carvão, a geladeira e outros móveis são sinais da chegada do progresso em Taitara por meio da Companhia. Contudo, nem toda a população se beneficiara desta modernidade, pois muito provavelmente os benefícios se direcionavam somente àqueles ligados à companhia. A casa de Lucas estava sempre cheia de “mulheres chorosas com crianças nos braços [...] mostravam os filhos doentinhos, as pernas inchadas, as mãos maltratadas, falavam nos maridos que estariam sofrendo maus-tratos não sei onde, queriam que meu pai desse um jeito” (SRB, 1998, p. 36). A população carente e oprimida, sendo maioria na cidade de Taitara, começa a culpar a fábrica pela violência e degradação do lugar e da vida das pessoas.

Diante disso, Horácio se põe como defensor do grupo de poder representado pela Companhia, semelhantemente a Rudêncio e Amâncio. Horácio é indagado por Vi, sua esposa, sobre os comentários que se espalhavam na cidade de que a Companhia era responsável por algumas mortes. Nesse momento, Lucas informa:

Meu pai ficou vermelho, a boca tremendo, a respiração curta, parecia que ele era o acusado, ou o dono da Companhia.
 – Veja lá como fala – disse ele. – A Companhia trabalhando sem descanso em benefício de todos, e tratada dessa maneira. E logo por quem! Pela mulher do fiscal. Você devia agradecer à Companhia todos os dias pela vida que leva. Você está cuspiendo no prato que come. (SRB, 1998, p. 57).

Horácio, ofendido pelas acusações direcionadas à Companhia, deseja despertar em sua família o sentimento de gratidão aos benefícios que a fábrica traria às pessoas. Por diversas vezes ele magoa sua esposa e filho em defesa do dominador, Horácio se contaminara pelo poder e pela ilusão do movimento modernizador pensando fazer parte dele. Segundo José Fernandes (1986), há um

descompasso evolutivo entre o homem e o mundo, entre o homem e os avanços técnicos-científicos, entre o homem e a sociedade [...] que subtrai ao homem a essência do humano e o reduz a mera peça da maquinaria do mundo, da ciência e do sistema. Nessa redução da humanidade do homem, as relações afetadas não se circunscrevem a homem e mundo, afetam à solidariedade entre os humanos. O semelhante não é um igual em essência e existência, mas um outro que usurpa ao homem a liberdade, a individualidade, as probabilidades de continuar em existência. (FERNANDES, 1986, p. 37).

Essa é a denúncia que a voz narrativa constrói por meio da representação dos espaços e das personagens apresentadas acima: a desumanização do homem tornado engrenagem do sistema, peças que quando manipuladas empurram outras para o funcionamento da máquina modernizadora. Em outros termos, algumas pessoas são usadas pelo poder para reproduzirem suas determinações em seus iguais e como fantoches movimentam-se para a manutenção de grupos específicos no poder sem perceber sua própria aniquilação como indivíduos. Tal poder destrói identidades, levam lugares a ruínas e tornam a vida dos sujeitos um fardo, fazendo a existência ser vista como pesada e obscura.

Nessa perspectiva, *Aquele mundo de Vasabarro*s é a representação do espaço e da vida decadentes. Um lugar escuro, cercado por altos muros de pedras, Vasabarros é a pequena cidade modernizada. Totalmente distanciada da aura rural, mantém-se como um “universo em que os cidadãos, todos eles sem exceção, se encontram convertidos em servos de uma estrutura burocrática” (MIYAZAKI, 1988, p. 110-111).

Sobre a relação da ficção de José J. Veiga e a realidade, Souza (1990, p. 75) acredita que o espaço de *Aquele mundo de Vasabarro*s é “uma criação vinda de uma leitura do mundo da dominação. Vassabarros é um castelo dividido em andares: num, vive a família real, noutra, os servidores nobres e no último, os servidores baixos. Imagens das classes sociais e de suas lutas”. Assim, embora haja luta, as leis e protocolos que regem o lugar se mantêm em plena força, isto é, o sistema abafa as vitórias e permanece oprimindo, independente de quem esteja no poder, pois quem comanda também está submisso ao regimento. Andreu, ao assumir o posto de Simpatia, afirma-se, na verdade, como uma peça da engrenagem do sistema e vê-se obrigado a usar de todos os meios possíveis, até mesmo a morte, para manter o tradicional poder que há muitas gerações sua família exercia no lugar. Vasabarros é, sobretudo, a “leitura da sociedade contemporânea, marcadamente separatista” (SOUZA, 1990, p. 75), desigual e desumana. Um tempo e um espaço em que o homem tem sua essência aniquilada e, por isso, vive em constante questionamento sobre a razão da própria existência.

É possível entrever, diante disso, que a voz narrativa conduz seu discurso considerando o invasor como fonte de mal e opressão. O narrador, dessa forma, posiciona-se criticamente diante das transformações nos espaços físicos e na configuração do ser causadas pelos mecanismos modernizadores que devastam o conhecido e impõem o desconhecido, desconstruindo os espaços e as relações familiares. O homem em um meio social em crise tem sua voz abafada pela censura e, imobilizado pelos poderes opressores, geralmente, se entrega a sentimentos letárgicos. Entretanto, a voz que narra se destaca em meio ao silenciamento geral e decide expor os temores e a violência que as comunidades sofriam, de modo que o tom narrativo em *A hora dos ruminantes*, *Sombras de reis Barbudos*, *Os pecados da tribo* e *Aquele mundo de Vasabarro*s possui uma “entonação que sobrepõe autor e leitor na busca de si mesmo no

outro”, chamando “seu interlocutor para um lugar social criticamente posicionado” (SOUZA, 1990, p. 21).

Cada narrador desses romances, dentre outros aspectos, expõe a inversão de papéis entre o homem e a criança; relata a desilusão do jovem que, já desvinculado da inocência e fantasia da infância, sofre com os “interditos do mundo administrado” (SOUZA, 1990, p. 21); dá voz à situação da mulher sob o domínio patriarcal e destaca a corrupção humana e o esfacelamento da identidade e da essência do indivíduo. A escolha da voz narrativa crítica e da ironia para construir a atmosfera de denúncia na ficção de José J. Veiga corresponde aos objetivos que o autor diversas vezes cita em entrevistas sobre suas obras. Para Souza, Veiga afirma que “esses livros foram escritos para desassossegar” (VEIGA *in* SOUZA, 1990, p. 155).

Sendo a voz do ex-cêntrico – o marginalizado, o interiorano, o oprimido – a voz narrativa parece ser utilizada pelo autor como o ressoar de sua própria voz de denúncia, isto é, o “narrador relata o sofrimento e a infelicidade dos inferiores, no seu processo de contradizer os poderes superiores” (SOUZA, 1990, p. 44). Incomodado com a realidade sócio-política de seu contexto, Veiga utiliza sua produção ficcional como canal de denúncia, subverte a censura e constrói uma literatura social, como declara ao jornalista Carlos Tavares em 1987. Veiga assume que sua ficção é “uma transfiguração dos fatos da realidade”, por isso, segundo o autor, o medo, a violência são elementos que ele fez permanecer em seus textos como elementos de ficção literária, pois “todas essas questões sempre acompanharam o brasileiro, que é um sofredor histórico, sujeito a todo tipo de injustiças e sem direito algum” (VEIGA *in* TAVARES, 1987, p. 5). A tomada de posição do autor por meio da voz narrativa leva o leitor a inquietar-se, porque o “eu” do narrador em 1ª pessoa em *Sombras de reis barbudos* e *Os pecados da tribo* e o discurso indireto livre na narrativa em 3ª pessoa nos romances *A hora dos ruminantes* e *Aquele mundo de Vasabarro*s tornam possível o entrecruzamento de vozes entre autor, narrador, leitor e, conseqüentemente, de vozes sociais. Por meio desta técnica o leitor é impelido a um posicionamento, pois neste ínterim ele já se configura como parte da narrativa. Segundo Santiago (2015), isso faz com que o leitor se torne em um leitor-testemunha.

A distopia e o sujeito niilista apresentados pelo narrador são como um grito de contestação dos sistemas burocráticos, das invasões que incomodam e conduzem o

indivíduo à perda de sua identidade, projetando-se para o nada. Na vida sem sentido ecoa o questionamento acerca do verdadeiro sentido da existência humana e, a partir disso, o homem começa a buscar seu lugar, desassossega-se e sonha com a liberdade que, por vezes, é encontrada apenas na fantasia. Veiga revela, em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*, que “a literatura social era essencialmente desmobilizadora, já que os oprimidos sempre venciam no fim – dessa maneira, as pessoas podiam dormir em paz com suas consciências” (VEIGA in BONJUGA, 1973, p. 2). Apesar de serem narrativas que não se concentram em finais felizes, na prosa veigueana o leitor não presencia os “oprimidos derrubando as bastilhas” (VEIGA in SOUZA, 1990, p. 155), mas se deparam com a realidade hegemônica do poder que apesar de ser contestado ainda permanece oprimindo.

Nessas situações, no entanto, ainda vê-se minúsculas faíscas de esperança, pois as personagens constantemente alimentam o sonho da liberdade, do recomeço, apegadas a lembranças de tempos passados e utópicos projetados em devaneios que, metaforicamente, representam a esperança que o autor deposita no homem e na sua força de transformação. Nisto será baseada a análise a ser conduzida no tópico a seguir: pretende-se observar a voz narrativa como possibilidade de existência de esperança numa atmosfera marcada pela violência e pelo temor nos romances *A hora dos ruminantes*, *Sombras de reis Barbudos*, *Os pecados da tribo* e *Aquele mundo de Vasabarros*.

3.2 Voz narrativa e memória: imagens da lembrança e a busca da esperança

O indivíduo deslocado de seu espaço familiar, marcado pelo não-pertencimento, que questiona o sentido da existência humana são material de elaboração estética nos romances em análise. Por sua vez, o tema do homem oprimido que se alimenta de esperança também é representado por meio da voz narrativa. Apesar da atmosfera densa e do espaço distópico, o autor em seu engajamento mostra que a memória de um tempo passado, ainda não invadido pela modernidade e constituído pela simplicidade, faz existir no homem o sentimento de esperança da conquista da liberdade, justificando, assim, a necessidade de resistir contra os poderes opressores da sociedade.

A apropriação de Veiga da voz narrativa de sua ficção para denunciar e trazer à tona camadas mais profundas da realidade pode ser percebida pelo cuidado que o autor destina “para não fechar o livro, deixar aberto para que o leitor também entre e colabore” (VEIGA *in* MIYAZAKI, 1988, p. 2), pois desta forma, este leitor mobilizaria sua sensibilidade e inteligência para completar as reflexões propostas pelo escritor. Pensando na afirmação dos valores do autor no discurso do narrador, para Vânia Maria Resende (1988), Lucas, o narrador-personagem de *Sombras de reis barbudos*, é

dotado de faculdades idênticas às do escritor, que se sensibiliza com a realidade degradante dos homens e do mundo em que vive [...]. Chega à conclusão de que o real em vigor é passível de transformação [...], atento aos problemas da realidade estabelecida e à possibilidade de transformação do estado de coisas consolidado na cidade, deixa em aberto o que narra. Não aponta soluções, porque o real não é acabado [...]. (RESENDE, 1988, p. 61-62)

Este viés da realidade inacabada possibilita a compreensão do ponto de vista do narrador, sua perspectiva é reflexiva e pretende narrar a vida como de fato se constitui: com seus problemas, preconceitos, lutas, mas não com um caráter engessado, ou seja, o discurso narrativo demonstra que a realidade pode ser desafiada por meio do insólito que, por sua vez, relativiza o real e provoca no indivíduo a necessidade de acreditar no sonho da liberdade.

O espaço invadido, tolerado passivamente pela comunidade, e a realidade conflituosa não solucionada destacam a emersão do sujeito contestador, aquele que se diferencia da massa oprimida e inerte, representado pelo narrador, tanto em 1ª como em 3ª pessoa, que narra posicionado junto às camadas inferiores e oprimidas. Sobre o narrador crítico na ficção veigueana, Souza (1990, p. 71) reafirma que ele “se posiciona na resistência, entendendo o progresso como regressão, como invasão. As promessas de ‘melhoria para todos’ são acompanhadas, [...] pela queda da amizade, pelo declínio dos sentimentos de compaixão e pela perda da solidariedade humana”. Assim a retomada de experiências passadas, cujo ambiente e cujas relações eram marcadas pela simplicidade e a convivência pacata entre as pessoas da comunidade, são evocadas pela memória do narrador e das personagens.

Em *A hora dos ruminantes*, Amâncio, que inicialmente parecia atraído pelo poder por defender os homens da tapera quanto a seus objetivos de progresso, na

sequência da narrativa se contradiz e começa a revelar o verdadeiro caráter de sua situação e de Manarairema. Contestado por Manuel Florêncio sobre o seu direito de escolha, pois para o carpinteiro quem “não deve não teme” (HR, 1996, p. 47), Amâncio desabafa e coloca em relevo toda a verdade de sua condição:

– Aí é que está o seu erro. Você fala como se não tivesse acontecido nada. Direitos? Que direitos! Quem não deve não teme! Tudo isso já morreu. Hoje em dia não é preciso dever para temer. Por que é que você acha que eu estou aqui pedindo, implorando, me rebaixando? Eu devo alguma coisa? E você me viu com medo algum dia? Você precisa entender que não estamos mais naquele tempo... (HR, 1996, p. 47)

Aquele tempo a que Amâncio se refere é o tempo de uma Manarairema que ficou no passado em que as pessoas viviam descansando, sossegadas, dormiam, acordavam e achavam “tudo no lugar certo, não era preciso pensar nada adiantado” (HR, 1996, p. 47). Ele lamenta: “hoje a gente pensa até para dar bom-dia. O que foi que nós fizemos para acontecer isso? Manuel, estamos mal” (HR, 1996, p. 47). Aquela personagem que a primeiro momento parece unir-se com os opressores deliberadamente, mostra-se também como um instrumento de denúncia articulado pelo narrador. A nostalgia de Amâncio e sua lembrança de uma Manarairema livre desvela o caráter integralmente opressor dos invasores. Não há melhorias para a população, o controle e a vigilância articulam apenas os objetivos de dominação do grupo de poder que subjuga todos sem exceção.

Além da denúncia, vê-se em Amâncio o reconhecimento de que seu lugar é junto aos seus iguais, assim ele alerta Manuel: “precisamos ficar unidos, compadre. Vamos atravessar uma quadra de muita dificuldade” (HR, 1996, p. 47). Embora Manuel demonstre desconfiança acerca dos relatos do compadre, ele insiste: “você sabe o que é que eu estou dizendo. Não pensei que chegasse a esse ponto, mas chegou. Caímos na ratoeira e por enquanto não vejo saída” (HR, 1996, p. 47). Tal tensão gerada nessas personagens, que parecem se encaminhar para o nada, é aliviada pelo relato do narrador sobre a presença de uma borboleta, cuja construção alcança um nível poético. Porém, como assinala Antonio Arnoni Prado (2015) no prefácio da edição de 2015 de *A hora dos ruminantes*, essa poeticidade é típica da oralidade quase sertaneja. O trecho é o seguinte:

O silêncio do largo lembrava a tranquilidade antiga mas vinha misturado com uma espécie de cheiro de perigo iminente. Uma borboleta grande azul-pomposa entrou tonta na oficina, esbarrou de raspão na parede, pousou no cabo de uma enxó. Os dois olharam para ela encantados, como se nunca tivessem visto uma borboleta igual, ou talvez estranhando que ainda pudesse haver borboleta no ar. Finalmente, ela se despregou da enxó, tateou pela sala e escapuliu para o largo como chupada pelo ar da tarde, e eles ficaram mais tristes e preocupados. (HR, 1996, p. 48)

Sobre a atmosfera de *A hora dos ruminantes*, Prado (2015, p. 12) afirma que é no contexto de “aldeias longínquas, em que os limites do cotidiano não vão além dos bate-papos do armazém, da lida doméstica com os animais e dos afazeres da roça [...] que os presságios do mistério se manifestam [...], como ocorre com os prenúncios estranhos que, trazidos pelo vento”, vão abalando a rotina pacata de Manarairema. Neste caso, Prado (2015) se refere, em especial, aos prenúncios que introduzem o romance, que anunciavam a chegada dos homens, no entanto, ao observar o trecho supracitado, presencia-se outro presságio trazido e levado pelo vento: a borboleta.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 691), dentre os vários significados simbólicos da borboleta – o anúncio da morte de alguém próximo, a metamorfose do ser, por exemplo – na mitologia da cultura irlandesa a larva metamorfoseada em uma grande borboleta de asas roxas simbolizava a beleza e as gotas saídas de suas asas curavam todo o mal. Por outro lado, entre os astecas, o bater das asas da borboleta está associado ao símbolo do fogo: “ligado a noção de sacrifício, morte e ressurreição” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 691). Para os estudiosos, o ciclo de metamorfose da borboleta está ligado ao símbolo da reencarnação e a psicanálise moderna vê a borboleta como um símbolo do renascimento. Todas essas significações simbólicas apreendidas da figura da borboleta, quando associadas ao episódio da entrada deste inseto na oficina e à concepção de atmosfera antecipatória apresentada por Prado (2015), conduzem à interpretação de que sua aparição pressupõe um possível renascimento daquele espaço. Apesar da “morte” de Manarairema, que mudara “em tão pouco tempo” (HR, 1996, p. 47) depois da chegada dos homens, como percebe Amâncio, a borboleta trazida e levada pelo vento anuncia a libertação e o renascimento daquela cidade.

Os cães, os bois e os homens vão embora, ficam para trás somente a lama de esterco e umas galinhas na tapera. Amâncio sugere que as pessoas as busquem para si, mas não havendo “interesse, ele também desistiu” (HR, 1996, p. 101) e conclui: “– é mesmo. Pra quê, não é? Estamos livres deles, chega. Vamos deixar os bichos sossegados” (HR, 1996, p. 101). O romance tem seu desfecho com a voz narrativa descrevendo o relógio da igreja que acertava os ponteiros, fazendo as horas voltarem ao normal, tanto as boas quanto as más, como deve ser. Apesar de que “por muito tempo ainda ficaria a [...] lembrança amarga dos tristes dias passados” (HR, 1996, p. 99), a metáfora do tempo, sobretudo, indicava que Manarairema poderia sonhar com um futuro melhor, com tempos em que a esperança, que parecia perdida, voltaria a renascer nos habitantes da cidade.

Luiz Roncari aponta, no prefácio do romance *Sombras de reis barbudos* publicado pela Editora Companhia das Letras em 2015, que a escolha do autor por um narrador-personagem adolescente, Lucas, em *Sombras de reis barbudos*, coloca em relevo, pelo olhar de estranhamento, os processos de transformação que cidade e menino passavam simultaneamente: “isto significa que o sujeito que conta, ao mesmo tempo que resgata da memória os acontecimentos recentes vividos, fala também de seu processo formativo” (RONCARI, 2015, p. 10). Esse estranhamento percebido por meio do olhar do garoto é provocado pela novidade da puberdade que aponta para o amadurecimento, expresso quando a mãe de Lucas acredita que o filho está pronto para narrar o ocorrido. Conforme o menino busca em sua lembrança os fatos a serem escritos no relato proposto pela mãe, percebe-se seu desenvolvimento. No início da narrativa mostra-se uma criança assustada, amedrontada, fato evidente, por exemplo, quando Lucas vê que seu tio Baltazar não tinha o braço esquerdo: “mas o que me decepcionou mesmo, até me assustou, foi a falta de um braço”; “fiquei tão decepcionado que fui me esconder no porão” (SRB, 1998, p. 9-10). Contudo, no final da relato, quando Horácio é levado pela companhia como punição por ter se desvinculado da fábrica, o pai passa a Lucas a responsabilidade do lar, dizendo: “Cuide bem de sua mãe. Você agora vai ser o homem da casa” (SRB, 1998, p. 112). Depois disso, o garoto arruma emprego para ajudar sua mãe que “pegava costuras para fora” (SBR, 1998, p. 112) e mesmo com pouco dinheiro ambos iam sobrevivendo. Logo, enquanto o menino se desenvolvia,

“seu mundo caminhava de um ‘tempo de alegria e festa’ para um outro de ruína e desolação” (RONCARI, 2015, p. 10).

A memória de Lucas, no presente da narrativa, evoca a transitoriedade comum de um menino que ainda se desenvolve. Por vezes, ele mantém um olhar ingênuo, como ocorre em seu contato com tia Dulce, narrado “no caderno proibido”. Em outros momentos o garoto inocente se faz sensível e enxerga a situação caótica instalada pela Companhia, narrando de forma crítica e consciente os fatos, desvelando, assim, os absurdos sofridos pelas pessoas de Taitara. Algumas vezes, em sua narrativa, Lucas demonstra um olhar amadurecido dos fatos, pois quando os vivera no passado ainda não os compreendia integralmente, completando com a fantasia o que não era acessível ao seu entendimento. No caso das mágicas do Grande Uzk, por muito tempo Lucas empenha-se em compreender se eram verdades de uma realidade absurda – como a que viviam sob a opressão da Companhia – ou se eram apenas ilusões, concluindo que mais significativo do que desvendar a veracidade da existência do mágico e seu poder de relativizar o mundo é a aceitação da verdade de que “o Grande Uzk ajudou muito a nossa vida, e sem ele ficou mais difícil aguentar a realidade” (SRB, 1998, p. 69). Isso porque depois que o mágico foi embora “as pessoas andavam pelas ruas como sonâmbulas, indiferentes, desinteressadas, esbarrando em muros e umas nas outras, pisando as botinas engraxadas dos fiscais e pagando caro pela distração” (SRB, 1998, p. 69). No presente, pelo distanciamento entre tempo da ação e da narração, Lucas faz avaliações críticas, expõe suas impressões sobre os fatos e, por ser um garoto em formação, a sua narração conduz-se pelo olhar crítico da realidade, que ora se completa pela fantasia e ora se constitui por meio do cômico.

Para Hutcheon (1991, p. 12), a paródia tomada como construção “irônica no âmago da semelhança e como uma transgressão sancionada da convenção”, parece ser o instrumento pelo qual ressoa a voz do ex-cêntrico de maneira crítica e criativa. Pensando, então, em Lucas como um representante dos ex-cênicos de Taitara, sua versão contada sobre os acontecimentos que desencadearam na cidade, após a chegada da Companhia, se reveste do discurso paródico, pois a ironia e a carnavalização da hegemonia da fábrica, suas determinações, proibições e dos fiscais como sentinelas entre as pessoas são as lembranças que foram filtradas pela memória do garoto. Um momento que deveria se constituir como sério, percebido por Lucas de forma cômica, é

o episódio em que os urubus foram proibidos na cidade e os fiscais, cumprindo a lei, empreendem esforços para capturá-los; porém, pela dificuldade que encontraram, os homens tornaram-se alvo de risos:

[...] era engraçado ver um fiscal correndo atrás de um urubu na rua (os fiscais tinham ordem de prendê-los), o urubu ora andando apressadinho, ora voando baixo, quebrando cangalha quando estava para ser alcançado, o fiscal dando o pulo com a mão estendida e se esborrachando no chão, enquanto o urubu ficava olhando de longe com a cara de quem não entendeu a brincadeira. É claro que todo mundo ria [...]. (SRB, 1998, p. 50).

A figura da autoridade e do medo representada pelo fiscal é desconstruída pela situação cômica narrada por Lucas. Baseando-se na visão carnalizada de Bakhtin (1993), Assis (2008, p. 93) acredita que o riso das pessoas seria a manifestação de uma outra visão de mundo, um “refúgio para os homens, em ocasiões determinadas, das regras e normas da vida ordinária”. Desse modo, a voz narrativa de *Sombras de reis barbudos* utiliza a fantasia e o riso como estratégias para desafiar a realidade opressora. Pequenos momentos de fuga e alegria penetravam a rigidez da atmosfera absurda trazida pela Companhia. Contudo, além do Grande Uzk e dos urubus, o voo das pessoas em Taitara parece ser o último fôlego daqueles que ali viviam submersos na opressão. Após a Companhia fechar os portões da cidade, proibindo a migração dos habitantes, homens aparecem voando nos céus do lugar e, mesmo advertidos, Lucas comenta que “hoje ninguém estranha, todo mundo está voando apesar da proibição” (SRB, 1998, p. 137). Esse momento demonstra o enfraquecimento do poder do agente opressor e expõe a “reapropriação de poderes pelos que voam ou encaram o voo alheio”, circunstância que “evidencia a incapacidade da Companhia para exercer aquele controle absoluto sobre as pessoas”, como afirma Marcos Silva (2015, p.10).

O poder vigente é subvertido pela fantasia, pelo riso, pelo voo e o ponto de vista de Lucas aponta todos esses elementos para a transfiguração de uma possível esperança de liberdade. Vânia Resende (1988), em seu estudo, lembra que a predileção de Veiga em dar voz a meninos se justifica pela crença do autor de que estes são os seres mais indicados para descobrirem coisas novas, pois “o adulto já está de tal forma deformado e vê pouco. O menino se liberta de deformações” (VEIGA in RESENDE, 1988, p. 65).

Pensando nisso, as memórias narradas pelo menino podem ser associadas à função de memória apontada por Beatriz Sarlo em *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (2007, p. 97), ou seja, as lembranças que permanecem no sujeito são determinadas pela tentativa de “fundar um presente em relação com o passado”. Embora marcadas por um espaço de desolação e abandono, em *Sombras de reis barbudos*, o voo das pessoas e por meio dele a reapropriação do ser de sua própria essência, trazem sentido aos acontecimentos que marcaram a consciência de Lucas como indivíduo em formação, que agora, um adolescente, narra buscando compreender e refletir sobre sua realidade de modo que seu discurso evidencia a existência da possibilidade de transformação e da libertação de uma realidade conflituosa e opressora.

A voz narrativa de *Os Pecados da tribo*, de modo similar ao narrador de *Sombras de reis barbudos*, traz em seu discurso fatos resgatados e selecionados por sua memória, porém o intervalo de tempo entre o ocorrido e o narrado é pequeno, isto é, o leitor se depara com o registro de acontecimentos e impressões quase imediatas sobre os fatos ocorridos, tendo acesso somente ao que é exposto pelo narrador-personagem que compartilha suas impressões, reflexões e encargos de consciência no desenrolar do romance, permitindo uma aproximação com o leitor que é chamado para dentro da história, para vivenciar as aventuras e desventuras vividas pelo protagonista quase em tempo real.

Apesar de a narrativa não se referir ao uso da escrita pelo narrador-personagem para contar sua própria história e, simultaneamente, a história da tribo, a subjetividade predominante no discurso do narrador e a característica fragmentada de sua narrativa assemelham-se à escrita de um diário. Na nomeação de cada capítulo, na verdade, é perceptível o uso de expressões que condizem às impressões e opiniões do narrador-personagem sobre os acontecimentos a serem narrados: “O estranho povo da várzea”; “Não quero ser Uxala”; “Fazemos o que nos mandam”; “Banho turco, ahan”; “Rudêncio me tranquiliza”. Todos esses são títulos que descrevem o ponto de vista do narrador sobre cada situação.

Além disso, percebe-se a recorrência de marcadores de tempo na introdução da maioria dos capítulos:

– Não gostei da reunião de ontem, na Casa do Couro. (PT, 2005, p.7)

- Como previ, a reunião de anteontem foi mesmo a última. Passei hoje cedo pela casa do Couro e vi uns funcionários vedando as portas com uma fita verde de interdição. (PT, 2005, p. 13)
- Mamãe anda doente há dias [...]. (PT, 2005, p. 23)
- Ontem Zulta nos deu um grande desgosto. (PT, 2005, p. 37)
- Hoje passei pela Casa do Couro e levei um susto. (PT, 2005, p. 83)
- Ontem deu-se um acontecimento que talvez mude a minha opinião sobre o futuro do território e de nossa vida em geral. (PT, 2005, p. 139)

As expressões “ontem”, “anteontem”, “há dias”, “hoje”, dentre outras, estão marcando o início de capítulos do romance¹⁹, seguidos da opinião e das conclusões do narrador-personagem acerca dos eventos vivenciados por ele e pelas pessoas do lugar. Tais características narrativas se aproximam daquelas concernentes ao gênero diário, que marca a passagem do tempo e os relatos subjetivos do dia-a-dia da personagem, num tom confessional.

Para além dessas referências temporais e da subjetividade enunciativa, o relato do narrador-personagem em *Os pecados da tribo* é constituído de forma a ultrapassar os conceitos que envolvem a construção de um diário apontando para um relato tipicamente testemunhal, isso porque a narrativa, mesmo situada no presente, é entrecortada por memórias do passado. Em outras palavras, o narrador posiciona-se no presente e conta ao leitor, seu possível interlocutor, os eventos que marcam e marcaram a trajetória da tribo e de sua família. Pensando assim, como afirma Beatriz Sarlo (2007, p. 58) nas “narrações testemunhais o presente da enunciação é a própria condição da rememoração”, funcionando como matéria temporal e o passado como matéria que se quer recapturar. Deste modo, “as narrações testemunhais sentem-se confortáveis no presente porque é a atualidade (política, social, cultural, biográfica) que possibilita sua difusão, quando não sua emergência” (SARLO, 2007, p. 58). Impelido pelo contexto traumático que assombra a atualidade da tribo, o narrador-personagem busca nas memórias explicações para seu presente e lembranças de uma outra realidade.

Logo nas primeiras páginas do romance, após situar o leitor no presente destacando os “pequeninos sinais”, percebidos na reunião “de *ontem* na Casa do Couro”, de que a tribo entraria “numa fase de retrocessos” (PT, 2005, p. 7, grifo nosso), o narrador começa a relatar tudo o que notara: “notei, por exemplo, que os anotadores

¹⁹ Essas expressões temporais marcam o início respectivamente do primeiro, segundo, quarto, sétimo, décimo sexto, vigésimo quarto, vigésimo quinto e vigésimo oitavo capítulos.

não estavam anotando nada, apenas fingiam escrever [...]. Notei ainda que um grupo de indivíduos estranhos à Casa, espalhados pelo salão contava e anotava os luzeiros, as estátuas [...]" (PT, 2005, p. 8). Vê-se, aí, uma preocupação do narrador-personagem em integrar seu interlocutor aos detalhes dos fatos. Esses detalhes, por sua vez, na narração testemunhal são indispensáveis para reforçar o tom de verdade do relato vivenciado e presenciado pela testemunha pois, “num testemunho, jamais os detalhes devem parecer falsos, porque o efeitos de verdade depende deles, inclusive de sua acumulação” (SARLO, 2007, p. 52).

Gradativamente, a perspectiva narrativa vai transparecendo a intensificação da fiscalização e da opressão que ocorriam naquele lugar. Contudo, por estar localizado fora dos limites do grupo de poder, para o narrador, a representação da violência e do caos predominante na tribo estava em Rudêncio, o agente da ordem dominadora mais próximo dele. Por este motivo, diante de um presente conflituoso, o narrador-testemunha rememora a história de seu irmão: “vale a pena contar como foi o casamento de Rudêncio” (PT, 2005, p. 9), que desde que se casara começa a exercer intensa vigilância motivada por ele ser genro de um Caincara. Além disso, no decorrer da narrativa, o narrador destaca, sempre acompanhada de reflexões pessoais, subjetivas, a mudança de Rudêncio, buscando compreender o verdadeiro caráter do irmão: “há quem diga que Rudêncio é perigoso porque conta coisas ao Caincara, seu sogro, que as conta ao Umahla. Não acredito. Rudêncio pode ser indiferente, ou insensível; mas não é espião; não parece ser” (PT, 2005, p. 26).

Devido à atmosfera de censura predominante em Estados opressores, Sarlo (2005) destaca que a memória é o único recurso para assegurar a recuperação dos fatos como também “o discurso da memória transformado em testemunho tem a ambientação da autodefesa; quer persuadir o interlocutor presente e assegura-se uma posição no futuro; justamente por isso é atribuído a ele [o testemunho] um efeito reparador da subjetividade” (SARLO, 2007, p. 51). Isso é o que ocorre com o protagonista em *Os pecados da tribo* que, em seu relato, transita entre os fatos do presente e do passado buscando compreendê-los, mas, sobretudo, empenha-se em compreender a si mesmo, seu irmão e sua família na tentativa de reparar sua própria identidade, dar sentido a sua experiência anulada pela alienação dos poderes opressores.

Seguindo a linha do silenciamento como resultado da censura, o narrador-personagem se depara com os perigos do diálogo. Ele afirma: “não *falei de minha suspeita a ninguém* porque ultimamente ando cauteloso. Se me perguntarem por que tanta cautela, não saberei responder. Talvez seja faro, sexto sentido” (PT, 2005, p. 8, grifo nosso). Ele guarda seus pensamentos consigo. Diante disso, o leitor, mais uma vez, é posicionado como cúmplice do narrador-personagem, que por meio de sua narração testemunhal, vai conduzindo o leitor para dentro dos fatos como se tivessem sido evocados de sua própria memória, isto porque o “narrador não impõe as suas ilações; é o próprio leitor a fazê-las como se os acontecimentos focalizados o obrigassem a isso” (MIYAZAKI, 1988, p. 90).

Assim, a voz narrativa focaliza em seu relato as dúvidas e indagações do povo da tribo. Seus habitantes são pessoas imobilizadas pelo desconhecido e que, diante da atmosfera hostil, tornam-se passivas frente aos acontecimentos. Embora houvesse um pequeno grupo de pessoas que decidiram resistir e mobilizam-se em prol de um sonho libertador, que é o “navio na floresta”, a maioria dos habitantes sofriam resignados a tirania dos Umahlas e dos seus vigias: os turunxas e os caicaras.

Retomando o que foi apontado acima sobre o posicionamento do enunciador no presente, há momentos que o narrador-testemunha busca lembranças de um tempo diferente daquele em que a tribo vivia. Ele estabelece paralelos entre o seu presente e o passado, talvez, na tentativa de buscar alívio quanto à realidade opressora ou, ainda, compreendê-la. O narrador lembra-se de um tempo de democracia representado pela Casa do Couro, que fora fechada por determinação do Umahla:

Parei um pouco na praça para olhar de lado a Casa do Couro com sua longa fileira de janelas por onde entrava o ar fresco do oeste nas noites de reunião. Pensei no povo que enchia a rua estreita e se apertava diante das janelas para ouvir os debates, aplaudir ou vaiar; as mulheres dedicadas que levavam refrescos, bolinhos e frutas para os Couracas de sua preferência quando a reunião se prolongava até muito tarde; as muitas sugestões feitas por gente anônima do povo através das janelas, e que mudavam o rumo dos debates lá dentro. Quando iriam a Casa e a rua se encherem de novo, e a vida voltar a pulsar entre o povo e seus Couracas? (PT, 2005, p. 15)

Há também as lembranças da extinta “Era dos Inventos” evocadas por meio da mãe do narrador-personagem, as naus celestes, a coragem e as intervenções do pai que

antes de ser evaporado fora nomeado “ubicha da Casa do Couro, cargo que exerceu com competência e dedicação” (PT, 2005, p. 24), trabalhando para manter a ordem e a paz no lugar. Essas memórias são uma mistura do sentimento de nostalgia e de apreensão, no primeiro caso, evocam o desejo de estar em um outro tempo, distante da opressão instaurada naquele contexto. Quanto à apreensão, este sentimento existe porque a “Era do Couro” caminhava para sua extinção. O lugar, segundo a voz narrativa, estava entrando “numa fase de retrocessos e rejeições semelhante àquela que precedeu o fim da Era dos Inventos” (PT, 2005, p. 8).

No entanto, apesar dos muitos sentimentos experimentados pelo narrador-personagem no decorrer na narrativa, no desfecho do romance há o registro de mais um sentimento: a esperança.

Ontem deu-se um acontecimento que talvez mude a minha opinião sobre o futuro do território e de nossa vida em geral. Mas não quero me entusiasmar por enquanto, já estou cansado de acolher falsas esperanças. (PT, 2005, p. 119)

Isso aconteceu ontem, e ainda me sinto como se o sonho continuasse. Entendo que o encantamento que baixou ontem sobre o território, espontaneamente e sem aviso, foi uma amostra do que poderemos ter sempre – quando merecemos. (PT, 2005, p.122)

O acontecimento que fez (re)nascer no narrador-personagem a esperança é descrito por ele como uma movimentação causada pelas pessoas que se dirigiam para o lago na intenção de soltar luminárias. Sem conhecer o motivo para o festejo, ninguém se preocupava em encontrar um, pois todos estavam contagiados por aquele momento: “parecia que o território inteiro tinha resolvido ao mesmo tempo levar luminárias para o lago, descia gente de Passamara, de Guaxumã, de Sanserá, de Miramaia, de Tunca Grande, de todos os morros que circundam o nosso vale, numa infinidade de luzinhas [...]” (PT, 2005, p. 141). Esse fortalecimento da luz que se multiplica pela união das pessoas apresenta-se como a metáfora da força que os indivíduos possuem para transformar sua realidade, perspectiva reforçada pelo significado simbólico da luz. Em “todos os níveis da vida humana, como também em todos os planos cósmicos, um período escuro é seguido por um tempo brilhante, puro, regenerado” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 663), um novo tempo que ressoa pelo discurso narrativo: mesmo sendo cauteloso em apegar-se à esperança de um futuro regenerado, o narrador

compreende que há possibilidade disto acontecer, porém, somente quando todas as luzes se unirem.

*Aquele mundo de Vasabarro*s, por sua vez, não abre espaço para a luz, é predominante o mundo escuro e em ruínas que desperta nos habitantes do lugar o anseio da fuga. Há, neste romance, somente dois momentos envoltos em memórias que apontam para dias claros, pessoas felizes e sorrindo, porém são lembranças de fatos ocorridos fora dos muros de Vasabarros.

O Simpatia Estevão, moribundo, rememora sua infância por meio de um sonho, quando sai de Vasabarros levado por dois homens à procura de uma curandeira: “precisava ser benzido porque nascera com um calombo enorme de um lado da cabeça, acima da orelha. Em vez de desaparecer com o tempo, como pensaram os pais, o calombo se transformara numa espécie de chifre [...]” (AMV, 1985, p. 91). Pelo caminho, o menino “via tantas coisas diferentes e bonitas” (AMV, 1985, p. 92), além dos mais diversos animais – um bando de emas, uma onça, um tatu – até o pôr do sol o deixou maravilhado, sentimento compartilhado com o narrador que, por meio do discurso indireto livre, entrelaça as sensações do menino com suas reflexões sobre a existência humana:

O sol já sumia no horizonte [...] esticando as sombras dos cavalos e cavaleiros e das poucas árvores mirradas e dourando os milhões de partículas daquela poalha que está em toda parte no mundo mas que a gente só vê quando o sol pega elas de lado, e é quando também a gente percebe quanto o mundo é cheio de bichinhos de asas, trançando uns com pressa outros devagar, boêmios sem rumo e sem obrigação, todos vivendo sua vida e cumprindo um papel que deve ser importante porque eles estão aqui respirando o mesmo ar que respiramos, vendo o que vemos, correndo riscos como nós, e não temos nenhum motivo forte para pensar que somos mais importantes. (AMV, 1985, p. 93-94)

Há, no romance, diversas situações nas quais a voz narrativa pausa o relato sobre o outro, demarcado pelo discurso em 3ª pessoa, para referir-se ao “nós”, demonstrando, dessa maneira, o seu posicionamento e integrando-se entre essas múltiplas vozes por meio da polifonia do discurso narrativo. A voz narrativa destaca a fragilidade e a importância da vida num todo, percebidas pela sensibilidade do olhar que focaliza as pequenas coisas. Assim, o leitor é convidado a também se empenhar num trabalho reflexivo. A fuga propiciada pela saída daquele ambiente obscuro, sufocante de

Vasabarro, “permitiu um intervalo na narrativa, de alegria, de cura” (SOUZA, 1990, p. 76), e abriu espaço para a percepção de um mundo diferente, que não era constituído somente “pela competição, pela rivalidade e pelas investidas prioritárias e gratuitas em valores materialistas, geradores do poder e da força de determinados regimes ideológicos dominantes” (RESENDE, 1988, p. 63), mas um lugar cuja existência se faz de forma harmônica, não havendo a disputa pelo poder tornando-se clara a percepção da importância de cada um e de todos.

Outro momento que evoca as lembranças de um tempo alegre e fora dos muros de Vasabarro são as recordações da infância de Dona Gerusa, esposa do Senesca Zinibaldo. Após dias tentando orientar a conduta do jovem Simpatia Andreu, porém sem sucesso, Zinibaldo que, se “abria um pouco, só um pouco” (AMV, 1985, p. 134) com sua mulher, em casa conta-lhe que não aguenta mais a situação de Vasabarro e por isso, ambos iriam embora. D. Gerusa, preocupada, apoia a ideia do marido e comenta: “Sabe, Baldo [...] às vezes eu acho que a vida lá fora deve ser bem melhor do que aqui. Aqui é muito triste, cinzento, ninguém ri. Quando eu era menina lá em...” (AMV, 1985, p. 135). Assim, ambos iniciam um diálogo envolto em nostalgia, compartilhando memórias de um lugar no qual Gerusa “e seus irmãos riam muito, passeavam no campo colhendo pequi e gabioba, e iam cantando” (AMV, 1985, p. 135). Então, a partir das lembranças da esposa, o senesca também se recorda de “quando era moço” e “gostava de cantar, fazia serenatas e diziam que tinha boa voz” (AMV, 1985, 135), momentos que aconteceram em um lugar distante daquele monte de pedras que formavam Vasabarro. Zinibaldo se encontrava tão distante e contaminado pela escuridão do lugar que às vezes imaginava que “Buritizal de Monguji nunca existiu” (AMV, 1985, p. 135).

Essas pausas na narrativa principal, que predominantemente destacam o aspecto arcaico e obscuro de Vasabarro, bem como a hegemonia opressora do poder e a submissão do ser niilizado, são uma tentativa da voz narrativa de evocar a existência de outras realidades: no mundo fora daqueles muros as pessoas ainda podiam rir, o sol brilha e os seres têm sua função e importância, como destacado nos trechos acima.

Além das recordações da infância e da juventude de Estevão, D. Gerusa e Zinibaldo, observados pelo narrador, há também o rompimento da ordem caótica e severa de Vasabarro por Mognólia e Genísio, que vivem o amor, mesmo envoltos pela descrença e solidão característicos do lugar, um sentimento que nasce entre os jovens

como ameaçador às estruturas do poder vigente que assim procura impedir, eliminá-lo. Mas a criança, o olhar infantil puro das novas gerações, a transformação por meio do filho que Mognólia carrega no ventre é a esperança de uma nova Vasabarro, de um futuro melhor. Nessa perspectiva, Vânia Resende (1988, p. 64) afirma que “o texto, apesar de não mudar os rumos de Vasabarro, deixa a esperança da propagação de sentimentos mais humanos entre gerações que possam construir-se a partir de uma relação mais pura e livre entre as pessoas, rompendo-se as hierarquias e preconceitos”.

A seleção de imagens da memória e o narrar a si e o seu lugar a partir de fatos do passado funcionam como uma estratégia para (re)significar a vida destituída de sentido. São meios que não modificam a realidade imediata, mas que podem proporcionar um despertar reflexivo que alimenta a esperança de viver um novo presente e faz acreditar em um futuro melhor. A voz do ex-cêntrico, evocada por meio da produção ficcional de José J. Veiga, não pretende “derrubar as bastilhas” como o próprio autor afirma, mas “desassossegar o leitor”, atuando em sua sensibilidade e tornando-o parte da narrativa – o leitor nesses romances é testemunha e, por isso, compartilha os sentimentos que são narrados – sem deixar de despertar a esperança da transformação da realidade e da (re)construção da identidade do ser. Desse modo, as vozes narrativas em *A hora dos ruminantes*, *Sombras de reis Barbudos*, *Os pecados da tribo* e *Aquele mundo de Vasabarro*, ao focalizar os eventos a partir da perspectiva do excluído, do oprimido, ou seja, da criança, do jovem, da mulher, enfim, do ex-cêntrico, ressoam o discurso da denúncia, da resistência, subvertendo a ordem opressora, assim como o discurso “oficial” que censura e esvazia o homem de sua essência, sempre cuidando para não fechar a história, convencionalmente, com um final feliz, mas mostrar que apesar do caos, movidos pela esperança, os indivíduos podem crer e lutar por um futuro melhor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise realizada nesta dissertação possibilitou a identificação da relação entre realidade e ficção nas obras *A hora dos ruminantes*, *Sombras de reis barbudos*, *Os pecados da tribo* e *Aquele mundo de Vasabarro* e o engajamento de José J. Veiga em permitir que sua criação literária abrisse espaço para a manifestação do ponto de vista do marginalizado, do ex-cêntrico. As discussões desenvolvidas encaminharam-se para a exposição das angústias existenciais que se manifestam no indivíduo submetido a um contexto de opressão e violência. Desse modo, a relevância da representação do ex-cêntrico, nas figuras da criança, do jovem e da mulher, bem como da voz narrativa nesses romances funcionam como uma estratégia de denúncia e, principalmente, como instrumento de reflexão.

O caráter distópico dos espaços e o ser niilizado mostraram-se como predominantes nos enredos de todas essas narrativas, desvelando a prepotência dos poderes totalitários que mesmo sendo questionados, contestados, ainda seguem oprimindo os sujeitos e dominando suas identidades. Em cada capítulo, pôde-se perceber a configuração de personagens que, em sua representação, apontavam para camadas mais profundas de uma realidade problemática cunhada em proibições, leis, punições e que, aos poucos, promoviam a anulação do ser e o esvaziamento de sentido de sua existência por meio do temor e da censura.

Embora a atmosfera densa e obscura se fizesse imponente, viu-se que em meio ao adulto fragilizado e corrompido, as crianças destacam-se em destreza e na habilidade de ultrapassar as barreiras. Essas são crianças que se deparam com “choques, violências, perdas e desencantos”, como postula Vânia Maria Resende (1988, p. 54), mas elas vão se encaminhando para a aprendizagem do real e, principalmente, da realidade social por meio do confronto que vivem com o mundo da liberdade, com o mundo da fantasia, como ocorre com Lucas em *Sombras de reis barbudos* em relação ao voo das pessoas em Taitara. Já os meninos de *A hora dos ruminantes* agem no plano da realidade da narrativa. Ao ver os adultos impossibilitados de se movimentarem, cercados de bois, usam a criatividade para circular pela cidade e suprir as necessidades comuns às pessoas do lugar. Na caminhada labiríntica – metáfora formada pelos “corredores” de bois em Manarairema e de muros em Taitara –, essas crianças elevam-se como Ícaro, rumo à

liberdade, seja caminhando sobre os bois ou na alucinação de pessoas voando, contudo sem desafiar os limites como o fez a personagem mitológica.

Por sua vez, os jovens são empurrados a vagar entre sentimentos e situações antagônicas: iludidos e desiludidos pelo amor, esperançosos e descrentes por uma possível transformação da realidade. Alguns deles insistem em resistir e viver experiências que revelam um outro mundo, envolvido pela plenitude e a harmonia, mas veem-se impedidos de prosseguir. Pedrinho, personagem de *A hora dos ruminantes*, tem a experiência do amor com Nazaré e com ela conhece a desilusão: a garota alia-se aos homens da tapera e se alegra em ver o namorado ser torturado por eles. Genísio e Mognólia em *Aquele mundo de Vasabarro*s também desfrutam do amor e esse momento resulta em uma gravidez. Contudo, Genísio é morto por ordem de Andreu, rapaz que sonhara com uma Vasabarro melhor, mas que quando se torna o governante do lugar vê-se frágil diante do sistema e sem forças para lutar contra ele, articula apenas sua manutenção. O jovem, como se percebe, ao se aproximar do mundo adulto, é dominado pelo poder e mergulha no pessimismo da realidade caótica.

Desta forma, criança e jovem, nessa análise, são vistos como a representação do homem oprimido; daqueles que, apesar da obscuridade trazida pela violência dos sistemas totalitários, ainda enxergam a luz, e de outros que, diante desses mesmos poderes, fragilizam-se e se submetem a eles.

Pôde-se ver, no segundo capítulo, que a mulher em *A hora dos ruminantes* e *Sombras de reis barbudos* tinha sua identidade configurada pelas determinações dos preceitos patriarcais. Elas se limitavam basicamente ao ambiente do lar, cumprindo atividades domésticas, servindo seus maridos e cuidando de seus filhos. Porém, influenciados pelos movimentos feministas que já apontavam mudanças na realidade das mulheres brasileiras, esses romances já trazem pequenos avanços: por exemplo, Nazaré, de *A hora dos ruminantes*, rebela-se, busca autonomia e emancipação; Vi, de *Sombras de reis barbudos*, com um discurso colado ao de seu filho, Lucas, faz ressoar sua voz, até então silenciada pela dominação masculina.

Em *Os pecados da tribo* e *Aquele mundo de Vasabarro*s, a mulher está um pouco mais liberta das imposições tipicamente patriarcais e começa a deixar o espaço restrito do lar, ingressando-se na esfera pública. As opressões e a dominação simbólica enfrentadas pelas personagens mulheres, seguindo as conquistas dos movimentos

feministas no Brasil, dizem respeito, nesses romances, também ao campo político, como o exílio de Zulta juntamente com os Oberlardos e a diplomacia da Consulesa que empenha-se em combater o totalitarismo dos Umahlas na tribo. Além dessas mulheres, a Simpateca e Mognólia subvertem, no decorrer da narrativa, as determinações impostas pelas leis e protocolos de Vasabarros, traçando novos planos para o lugar.

No terceiro capítulo, viu-se que o engajamento denunciativo proposto na ficção de José J. Veiga torna-se latente. A voz narrativa constrói espaços e um discurso que coloca em ênfase a situação dos oprimidos e os mecanismos utilizados pelos dominadores para oprimir. O capitalismo e o progresso chegam, pela perspectiva dos denunciadores de cada romance, como ameaçadores e diluidores das relações familiares, tornando os espaços hostis e o cotidiano das comunidades modificado: algumas pessoas lamentam, outras se silenciam e a maioria se submete. No entanto, a projeção, a fantasia e o desejo de um futuro transformado e melhor, pelas personagens, também pôde ser constatado por meio da voz narrativa. Nos romances analisados observou-se que há um esforço do autor para não concretizar a vitória do oprimido sobre os opressores, como tipicamente a ficção social o faz. Pode-se afirmar isso porque, em seu projeto de escrita, José J. Veiga propõe-se em construir enredos que tragam o homem como centro e desperte no leitor a inquietação, a reflexão, impelindo-o a desenvolver a percepção do poder que envolve esperança da liberdade, pois ao homem é preciso a compreensão de que há razões para resistir.

Vê-se que a concepção de arte explorada por José J. Veiga em suas obras direciona-se para a função social da produção artística. O papel de denúncia e reflexão de suas narrativas, sobre a realidade alienada, abre nova luz sobre instâncias obscurecidas pelos poderes dominantes da sociedade. O estado de inércia e passividade das personagens objetiva despertar a indignação nos leitores e, motivados pelo senso de justiça, sintam-se desassossegados e desafiados à ação. No decorrer desta análise, a percepção da perspectiva (des)alienadora da função da arte pôde ser constatada. Em outras palavras, a leitura dos romances *A hora dos ruminantes*, *Sombras de reis barbudos*, *Os pecados da tribo* e *Aquele mundo de Vasabarros* propiciam ao leitor o desvelamento de camadas mais profundas de sua própria realidade e expõe a condição humana frente aos poderes que os governam, mas relevantemente, conduz o leitor a um

trabalho reflexivo, a uma tomada de decisão e à percepção de que a realidade pode ser transformada.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 265-282.

AMARAL, Leila Dias Pereira do. *Manarairema sofre a noite: enigma, resistência e sedução em A hora dos ruminantes – uma leitura sociológica de José J. Veiga*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal de Goiás. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Cristina Teixeira Machado. Goiânia, 2003.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. 2 ed. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

ASSIS, Eleone Ferraz de. *A poética de J. J. Veiga em Sombras de reis barbudos*. Dissertação de Mestrado em Literatura e Crítica Literária, defendida na Universidade Católica de Goiás Orientador: Prof^a. Dr^a Maria Luíza Ferreira Laboissière de Carvalho. Goiânia, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. 7 ed. São Paulo: Unesp. 2014.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. *O Mal estar na pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro, Zahar, 1998.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. Trad. Sérgio Milliet. 4^a ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. Trad. Biagio D'Angelo. *Revista Fronteiraz*, vol. 3, nº 3, set. 2009. p. 185-202.

BONJUGA, Carlos. J. J. Veiga, escritor, nosso personagem principal. São Paulo: *O Estado de São Paulo*, 1973.

BOSI, Alfredo. Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: _____. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1975.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Helena Kühner. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BRAUN, Ana Beatriz Matte. Narrativa, patriarcado e representação feminina: uma análise de dois romances brasileiros. *Revista de Literatura, História e Memória* (Impresso), v. 7, p. 159-174, 2011.

CALAÇA, Vanessa Maria Pereira. Vozes do exílio: as memórias das mulheres exiladas durante a ditadura militar. In: *IV Congresso Internacional de História: Cultura, sociedade e poder* [Anais] Jataí: Universidade Federal de Goiás, 2014.

CARRIJO, Silvana Augusta Barbosa. De sepulcro e palco: condição feminina e trama conjugal em dois contos de Marina Colasanti. In: BORGES, Luciana; FONSECA, Pedro Carlos de Louzada. (Org.). *A mulher na escrita e no pensamento: ensaios de literatura e percepção*. Goiânia-GO: FUNAPE/UFG/DEPECAC, p. 139-157, 2013.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. 2 ed. 2 reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2015. (Debates).

COQUEIRO, Wilma dos Santos. *Poéticas do deslocamento: representações de identidades femininas no Bildungsroman de autoria feminina contemporâneo*. Tese (doutorado). Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Orientador: Lúcia Osana Zolin. 2014.

COSTA, Ana Alice Alcântara. O movimento feminista no Brasil: dinâmicas de uma intervenção política. *Revista Gênero*, Niterói, v. 5, n.2, p. 09-35, 2005.

DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura. *Revista Estudos Avançados*. São Paulo: USP, v.17 n.49, p.151-172, 2003.

FERNANDES, José. *O existencialismo na ficção brasileira*. Goiânia: UFG, 1986.

FERNANDES, Marcelo José. As metáforas da opressão em *A hora dos ruminantes* de José J. Veiga. *Jornal Poiésis – Literatura, Pensamento & Arte*. Rio de Janeiro, p. 10-11, 03 out. 2004.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário da Língua Portuguesa*. 4ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Trad. Orlando Neves. Lisboa: Editora Ulisseia, 1963.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

_____. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 18. ed. São Paulo: Loyola, 2009.

GRAVINA, Paulo Otávio Barreiros. *Leituras do Fantástico: um estudo de caso – José J. Veiga*. Dissertação (Mestrado em Letras); orientadora: Pina Maria Arnoldi Coco. Rio de Janeiro: PUC, 2009.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e Interpretação da Metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

HILÁRIO, Leomir Cardoso. Teoria Crítica e Literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. *Anuário de Literatura*, v. 18, p. 201-215, 2013.

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

JACOBY, Russel. *Imagem Imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*. Trad. Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

KOTHE, Flávio. *A alegoria*. Ática: São Paulo, 1986.

LIMA, Marcos Hidemi de. *Mulheres de Graciliano: Configurações femininas em S. Bernardo, Angústia e Vidas secas*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, UEL. Orientador: Gizêlda Melo do Nascimento, 2006.

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: SEVCENKO, Nicolau. *República: da belle époque à era do rádio*. São Paulo, Companhia das Letras, p.367-421, 1998.

MARCILIO, Josué. *Os pecados da tribo: realismo maravilhoso à brasileira*. TCC; orientador: Prof. Mário Cezar S. Leite. Cuiabá: UFMT, 2010.

MELLO, Ludmila Giovanna Ribeiro de. *A construção das personagens femininas: uma questão de autoria?*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - UNESP Júlio de Mesquita Filho, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo; Orientador: Wilton José Marques, 2013.

MELO, Valdirene Rosa da Silva. As personagens em *Sombras de reis barbudos*, de José J. Veiga: uma perspectiva alegórica. *Interdisciplinar: Revista de Estudos em Língua e Literatura*, v. 19, p. 129-140, 2013.

MIRANDA, Fernando Albuquerque. Aspectos do mágico e do maravilhoso no conto “A espingarda do rei da Síria”, de José J. Veiga. In: *Darandina Revisteletrônica*. Anais do Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura V: Literatura e Política, UFJF, 2011.

MIYAZAKI, Tiekô Yamaguchi. *José J. Veiga: de Platiplanto a Torvelinho*. São Paulo: Atual, 1988.

NEPOMUCENO, Luís André. De cachorros, homens e bois: poder e violência em José J. Veiga. *Revista Trama* (Cascavel), v. 3, p. 99-109, 2007.

NERUDA, Pablo. Estatuto do vinho. In: _____. *Residência na terra II*. Tradução de Paulo Mendes Campos. Porto Alegre: L&PM, 2004.

_____. *Residencia en la tierra*. Madrid, Ediciones del Arbol, 1935. Disponível em <<http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/residencia-en-la-tierra--0>> acesso em 20/12/2016.

NUNES, Benedito, "Reflexões sobre o moderno romance brasileiro" in PROENÇA FILHO, Domício (org) *O livro do seminário (Ensaio)*. São Paulo, L. R. Editores, 1983.

O GLOBO. Apoio editorial ao golpe de 64 foi um erro. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/brasil/apoio-editorial-ao-golpe-de-64-foi-um-erro-9771604#ixzz4LheogcHM>> acesso em 29 de setembro de 2016.

OLIVEIRA, Ana Lúcia Machado de. Representações da mulher na poesia de Gregório de Matos. In: *XIV Seminário Nacional - V Seminário Internacional Mulher e Literatura – Palavra e poder representações literárias [Anais] V.1 Nº 01*, Brasília: UNB, 2011.

OLIVEIRA, Lucas Antunes. *O animal humano: ficção especulativa e alegoria em A hora dos ruminantes*, de José J. Veiga e *O ano de 1993*, de José Saramago. Dissertação (Mestrado). Orientador: Ermelinda Ferreira. Recife: UFPE, 2012.

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos 70*. São Carlos: EDUFSCar. Mercado das Letras, 1996.

_____. *Cultura e política em anos quase recentes: cinco cenas e algumas interpretações*. Artigo publicado na Revista Estudos de Sociologia, 1997.

PRADO, Antonio Arnoni. Prefácio. In: VEIGA, José. J. *A hora dos ruminantes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

PRADO, Priscila Finger do. O absurdo no limiar do cotidiano: Melhores contos de J. J. Veiga. *Nau Literária* (UFRGS), v. 5, p. 3, 2009.

PY, Fernando. Alegoria e antiutopia em José J. Veiga. *Revista da Academia Goiana de Letras – AGL*, nº 24, nov. 2001.

RAGO, Margareth. Trabalho Feminino e Sexualidade In: PRIORE, Mary Del (org.); BASSANEZI, Carla (coord.de textos). *História das Mulheres no Brasil*. 9ªed. São Paulo: Contexto, 2008.

RESENDE, Vânia Maria. *O menino na literatura brasileira*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

REZENDE, Maria José. A. *Ditadura Militar no Brasil: Repressão e Pretensão de legitimidade 1964-1984*. Londrina: Editora UEL, 2001.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

RONCARI, Luiz. Prefácio. In: VEIGA, José. J. *Sombras de reis barbudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SANTANA, Ediane Lopes de. Campanha de desestabilização de Jango: as donas saem às ruas. In: ZACHARIADLES, Grimaldo Carneiro (org.). *Ditadura militar na Bahia: novos olhares, novos horizontes*. Salvador: EDUFBA, 2009.

SANTOS, Nedilson César Rodrigues dos. *Adequação e impasses de uma narrativa; Uma leitura de A hora dos ruminantes, de José J; Veiga*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Universidade de São Paulo. Orientador: Ariovaldo José Vidal. USP: 2009.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SARTI, Cynthia Andersen. Feminismo e contexto: lições do caso brasileiro. *Cadernos Pagu*. Campinas: UNICAMP, n.16, p. 31-48, 2001.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminina no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). *Tendências e impasses. O feminino como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SILVA, Marcos. *Infância, ficção, história e ditadura: voos da liberdade na Sombras de reis barbudos*. Artigo publicado nos Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis: UFSC, 2015.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. Veiga: a vida e seu grão de absurdo. In: _____. *Quatro ficcionistas goianos: José J. Veiga, Jesus de Aquino Jayme, Flávio Carneiro e Adeline da Silveira Barros*. Goiânia: Kelps, 2013.

SISTO, Celso. Um outro lugar para estar: o espaço mágico dos meninos de J.J.Veiga. *Travessias (UNIOESTE Online)*, v. 7, p. 149-166, 2010.

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

SOUZA, Aida Kuri. *A personagem feminina na literatura brasileira*. Universidade do Extremo Sul Catarinense – UNESC. TCC (especialista em Língua Portuguesa). Orientador: Janete Aparecida G. Machado. Criciúma, 2005.

TAVARES, Carlos. *Aqui tudo é provisório*. Brasília: Correio Brasiliense, 1987.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Reimp. da 4 ed. Trad. Maria Clara Correio Castello. São Paulo: Perspectiva, 2014.

TURCHI, Maria Zaira. As variações do insólito em José J. Veiga. *Organon* (UFRGS), v. 38/39, p. 147-158, 2005.

_____. As fronteiras do conto de José J. Veiga. *Ciências e Letras*, Porto Alegre, v. 1, n.1, p. 93-104, 2003.

VEIGA, José J. *A hora dos ruminantes*. 31 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

_____. *Aquele mundo de Vasabarro*. 3 ed. São Paulo: Difel, 1985.

_____. *Os pecados da tribo*. 5 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

_____. *Sombras de reis barbudos*. 23 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

VICENTINI, Albertina. Apontamentos sobre o regionalismo em literatura hoje. *Mosaico* (Goiânia), v. 8, p. 215-220, 2015.

_____. Regionalismo Literário e sentidos do sertão. *Sociedade e Cultura*, v. 10, p. 187-196, 2007.

ZILBERMAN, Regina. A representação da criança. In: _____. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Ática, 1982

ZOLIN, Lúcia Osana. A representação da mulher na narrativa de Nélide Piñon. *Interdisciplinar*, ano 3, v. 5, nº 5, 2008.