



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS (FAV)  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PROJETO E CIDADE (PPGPROCIDADE)

JÚLIA FRANÇA DE MELO

**Literatura, paisagem e experiência:** deslocamentos e  
estranhamentos a partir da escrita de José J. Veiga



GOIÂNIA  
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

### E DISSERTAÇÕES 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 9.610/98](#), 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.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

#### 1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação     Tese     Outro\*: \_\_\_\_\_

\*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

#### 2. Nome completo do autor

Júlia França de Melo

#### 3. Título do trabalho

Literatura, paisagem e experiência: deslocamentos e estranhamentos a partir da escrita de José J. Veiga

#### 4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO<sup>1</sup>

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Júlia França De Melo, Discente**, em 22/10/2025, às 17:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gabriel Teixeira Ramos, Professor do Magistério Superior**, em 22/10/2025, às 18:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5739223** e o código CRC **60FEB44A**.

---

Referência: Processo nº 23070.050361/2025-35

SEI nº 5739223

JÚLIA FRANÇA DE MELO

**Literatura, paisagem e experiência:** deslocamentos e  
estranhamentos a partir da escrita de José J. Veiga

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Projeto e Cidade, da Faculdade de Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para obtenção do título de Mestre em Projeto e Cidade.

Área de concentração: Projeto, Teoria, História e Crítica

Linha de pesquisa: História e Teoria da Arquitetura e da Cidade

Orientador: Professor Doutor Gabriel Teixeira Ramos

GOIÂNIA  
2025



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

Melo, Júlia França de  
Literatura, paisagem e experiência [manuscrito] : deslocamentos e estranhamentos a partir da escrita de José J. Veiga / Júlia França de Melo. - 2025.  
115 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Gabriel Teixeira Ramos.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-graduação em Projeto e Cidade, Goiânia, 2025.

Inclui fotografias, tabelas.

1. Cartografia crítica. 2. Paisagem. 3. Experiência. 4. José J. Veiga. 5. Estrangeiro. I. Ramos, Gabriel Teixeira, orient. II. Título.

CDU 72



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE ARTES VISUAIS

## ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 014/2025 da sessão de Defesa de Dissertação de Júlia França de Melo, que confere o título de Mestre(a) em Projeto e Cidade, na área de concentração em **Projeto, Teoria, História e Crítica**.

Ao/s **vinte e dois de setembro de dois mil e vinte e cinco**, a partir da(s) **quinze horas, através de webconferência**, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada “**Paisagem e Experiência: desvios literários de José J. Veiga no contexto da urbanização brasileira na década de 60**”. Os trabalhos foram instalados pelo(a) Orientador(a), Professor(a) Doutor(a) **Gabriel Teixeira Ramos (PPGPROCIDADE/UAECSA/UFG)** com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor(a) Doutor(a) **Leonardo Izoton Braga (DAU/ESDI/UERJ)**, membro titular externo; Professor(a) Doutor(a) **Arthur Simões Caetano Cabral (DAUP/FAAC/UNESP)**, membro titular externo; Professor(a) Doutor(a) **Adriana Mara Vaz de Oliveira (PPGPROCIDADE/FAV/UFG)**, membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca **fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido(a) o(a) candidato(a) **aprovado(a)** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo(a) Professor(a) Doutor(a) **Gabriel Teixeira Ramos (PPGPROCIDADE/UAECSA/UFG)**, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, ao(s) **vinte e dois de setembro de dois mil e vinte e cinco**.

### TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

Literatura, paisagem e experiência: deslocamentos e estranhamentos a partir da escrita de José J. Veiga



Documento assinado eletronicamente por **Gabriel Teixeira Ramos, Professor do Magistério Superior**, em 22/09/2025, às 17:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Arthur Simões Caetano Cabral, Usuário Externo**, em 22/09/2025, às 19:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **LEONARDO IZOTON BRAGA, Usuário Externo**, em 25/09/2025, às 13:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5669063** e o código CRC **F9DD9B2C**.

Referência: Processo nº 23070.050361/2025-35

SEI nº 5669063

*Aos meus avós.*

## AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo apoio e afeto incondicional desde que cheguei ao mundo.

Aos meus amigos, pelo carinho constante, pelos momentos de descontração e desabafos que tornaram essa jornada possível.

Aos meus *pets*, Pipa, Glória e Zaha, que foram minha maior companhia nos dias, noites e madrugadas de escrita.

Aos professores Fernando Mello e Adriana Oliveira, pela amizade e por me inspirarem constantemente a seguir esse caminho.

Ao meu orientador, Gabriel Ramos, pela escuta atenta e cordial, sempre me encorajando e acreditando nesta pesquisa.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pelo apoio financeiro, que viabilizou minha formação e esta pesquisa.

A José Jacinto Pereira da Veiga, por me permitir adentrar seu universo por meio de sua escrita. Meu mundo é mais bonito com suas narrativas.

*[...] a literatura não permite andar, mas permite respirar.*

*(Roland Barthes, 2007b, p. 172)*

## RESUMO

A literatura tem um papel fundamental na formação das lentes pelas quais enxergamos a vida. A partir dela, é possível experimentar outras perspectivas por meio dos personagens dos livros e ampliar o repertório de imagináveis mundos para além daqueles que conhecemos. Do outro lado, encontramos aquele que escreve. Imerso em um entrelaçamento de realidade e ficção, o escritor pode transpor em suas narrativas aquilo que o afeta no cotidiano e as questões que o movem. Em defesa de uma literatura que entendemos como potência, este trabalho tem por objetivo cartografar as inflexões percebidas no salto entre as coletâneas “Os cavaleiros de Platilante” (1959) e “A estranha máquina extraviada” (1967), do escritor goiano José J. Veiga (1915-1999), no que tange às temáticas dos contos e aos deslocamentos da vida do autor. Aqui, entendemos essas mudanças como “desvios narrativos”, que motivaram a escolha das duas obras como foco desta pesquisa frente a um contexto sociopolítico, urbano e econômico brasileiro de profundas mudanças, que significaram, também, estranhamentos da vida pessoal de Veiga. No limiar dos campos teóricos da arquitetura e da literatura, utilizamos uma abordagem metodológica experimental que parte das pistas que se mostram no percurso da pesquisa, ocasionando desvios, e que segue em desenvolvimento como parte da pesquisa. A dissertação é estruturada em três capítulos: o primeiro traz um breve panorama das relações entre experiência, narração e paisagem, a partir de paralelos com literaturas; o segundo refere-se às transformações urbanas e sociopolíticas do Brasil; e, por fim, o terceiro engloba os deslocamentos geográficos e conceituais de José J. Veiga a partir da ideia de estranhamento proposta nesta pesquisa, além das cartografias produzidas nessa análise.

Palavras-chave: narrativas curtas; cartografia crítica; paisagem; experiência; estrangeiro.

## ABSTRACT

Literature plays a fundamental role in shaping the lenses through which we view life. Through literature, it's possible to experience other perspectives through the characters in books and expand the repertoire of imaginable worlds beyond those we know. On the other side, we find the writer. Immersed in an interweaving of reality and fiction, the writer can transpose into his narratives what affects him in his daily life and the questions that move him. In defense of a literature we understand as powerful, this work aims to map the inflections perceived in the leap between the collections "Os Cavalinhos de Platiplanto" (1959) and "A estranha máquina extraviada" (1967), by the writer from Goiás, José J. Veiga (1915-1999), regarding the themes of the stories and the shifts in the author's life. Here, we understand these changes as "narrative shifts," which motivated the choice of these two works as the focus of this research, given the profound sociopolitical, urban, and economic context of Brazil, which also entailed estrangements from Veiga's personal life. At the threshold of the theoretical fields of architecture and literature, we use an experimental methodological approach that draws on clues revealed throughout the research, leading to deviations, and which continues to be developed as part of the research. The dissertation is structured in three chapters: the first provides a brief overview of the relationships between experience, narrative, and landscape, drawing on parallels with literature; the second addresses Brazil's urban and sociopolitical transformations; and, finally, the third encompasses José J. Veiga's geographic and conceptual shifts based on the idea of estrangement proposed in this research, in addition to the cartographies produced in this analysis.

Keywords: short stories; critical cartography; landscape; experience; stranger.

## 14 INTRODUÇÃO



## 24 EXPERIÊNCIA, NARRAÇÃO E PAISAGEM

Pensar espaços a partir da literatura 31

Retratos de experiências urbanas na literatura 38

Investigações literárias na crítica da paisagem 44

## 50 NOSTALGIA DO RURAL E A ESCRITA DE JOSÉ J. VEIGA

Grandes transformações urbanas no Brasil 54

Cidade industrial e os rebatimentos no Brasil 59

Os anos 1960 e o surgimento da obra de José J. Veiga 67

## 74 CARTOGRAFIAS CRÍTICAS POR MEIO DA LITERATURA

Uma poética do estranhamento 77

Procedimentos metodológicos da análise 83

Pensando um outro método transdisciplinar de leitura da paisagem 100

## 104 CONSIDERAÇÕES FINAIS

## 109 REFERÊNCIAS



# INTRODUÇÃO



Quando pequenos, somos apresentados ao objeto livro a partir de páginas cartonadas com capas duras e ilustrações muito coloridas. As histórias lidas por nossos cuidadores, antes mesmo de aprendermos nós mesmos a lê-las, fazem-nos imaginar e construir mundos novos por meio dos quais aprendemos nossas primeiras palavras, expandindo nosso vocabulário com números, formas, cores e animais. O livro é primeiramente introduzido como um tipo de brinquedo divertido ou contemplativo, sobretudo educativo, que provoca e produz. São livros sensoriais (com texturas diferentes que estimulam a percepção do bebê), que indicam os nomes das cores primárias e secundárias e ainda as relacionam com cenas do cotidiano da criança, enfim, um objeto livro que acompanha nossas primeiras descobertas e aventuras por um mundo novo.

Conforme crescemos, os livros transformam-se em uma espécie de portal para outros universos, e seu conteúdo textual já um pouco mais elaborado passa a instigar nossa imaginação e modular nossos desejos. Quando pequena, lia contos de fada. Muito incentivada pela minha mãe, por volta dos cinco anos de idade, antes mesmo de aprender a ler, eu tinha um livro favorito: “João e Maria”. A edição fazia parte de uma coletânea de outros contos clássicos infantis como “Pinóquio” e “O Mágico de Oz”. Os livros eram grandes e continham ilustrações com muitos detalhes, pareciam pintadas à mão com aquarela ou guache. Havia uma casa feita de doces onde vivia uma bruxa; seu telhado era de chocolate e as paredes de doce de mel, com enfeites de caramelos coloridos. Os animais eram coloridos e tinham expressões bastante humanas, quase idênticas às das crianças do livro. Por gostar de desenhar desde muito pequena, imagino que fui pega pela literatura primeiramente pelas imagens. Porém, no segundo ou terceiro ano que eu havia ingressado na escola, as ilustrações e as histórias dos clássicos ganharam a companhia de outras obras por meio de uma dinâmica do colégio em que as crianças escolhiam um livro para levar para casa nos fins de semana. Nós visitávamos a pequena biblioteca às sextas-feiras. A partir disso e da alfabetização, outras obras entraram no meu repertório. Novamente conquistada pelas ilustrações, Ziraldo (1932-2024) se tornou um dos meus autores favoritos. Ganhei uma edição de “O menino e seu amigo” (2003) e então não só as cenas importavam, como a narrativa de um menino com seu avô vivendo no meio rural. Há uma série de imagens no

texto em que a dupla monta estilingues, cuida de passarinhos machucados e observa o nascer e o pôr do sol. Ziraldo me transportou para uma vivência muito próxima da minha nos fins de semana na chácara aprendendo com meus avós. Essa sensação fez com que eu me interessasse ainda mais pela literatura e os livros passaram a ter outro significado na minha infância, em que foi possível perceber a ruptura de uma barreira entre ficção e realidade.

A partir dessa experiência, podemos observar que o papel desempenhado pela literatura no campo da educação serve como suporte para aprendizagem e estímulo para a criatividade, além de instigar a visualização do que ainda não é conhecido no cotidiano. Ela aparece, em muitos casos, antes da introdução da leitura nas escolas, mas nesse âmbito, pode ter seu lugar reforçado ao transpor a ideia de fantasia como algo irreal. A dissolução dessa barreira é importante para a imaginação e possibilita enxergar outras perspectivas. A literatura exerce, ainda, uma função cultural pedagógica em outros campos da vida, como a ética e a moral, que vemos de forma explícita em fábulas, por exemplo. Antoine Compagnon (1950-), em uma conferência de 2006 no Collège de France, argumenta que:

[...] a literatura auxilia no desenvolvimento de nossa personalidade ou em nossa “educação sentimental”, como as leituras devotas o faziam para nossos ancestrais. Ela permite acessar uma experiência sensível e um conhecimento moral que seria difícil, até mesmo impossível, de se adquirir nos tratados dos filósofos. (Compagnon, 2009, p. 59)

Por conseguinte, é possível inferir a partir dessa ideia que a literatura se revela como uma entidade produtiva, isto é, transcende sua natureza como mero produto do compromisso com o ato de escrever e com a construção narrativa e manifesta-se como uma força dinâmica capaz de incitar transformações no leitor, na medida em que este se encontra afetado por suas manifestações.

Pela tessitura de narrativas, poemas e ensaios, os escritores participam ativamente na formação de consciência e na construção de significados coletivos. Segundo Candido (1999), a literatura tem o papel de delinear ou conformar aquilo que, por vezes, é imaginado de forma abstrata

ou fantasiosa para uma compreensão mais aprofundada da realidade. O autor continua seu argumento: “Trata-se, portanto, de um caso de discernimento do real por meio da deformação, do arbítrio, da alternativa fictícia, e não por meio da observação e do registro” (Candido, 1999, p. 15). A literatura, assim, constrói formas de expressão que podem desafiar, subverter ou até mesmo legitimar as estruturas políticas existentes.

Em um movimento que Walter Benjamin (1994, p. 225) chamou de “escovar a história a contrapelo”, fica explícito o quanto as literaturas que se posicionaram contra a hegemonia política sofreram ataques, assim como outras formas de expressão que foram cerceadas em contextos de disputa de narrativas. A conjuntura política em que Benjamin escreve sobre narrar outras histórias ficou marcada pelo genocídio do povo judeu na Europa, sobretudo na Alemanha, e também pelas destruições causadas pela Segunda Guerra Mundial. Livros censurados e queimados mostram como a literatura pode ser constituída de um contrapoder. Os textos de Benjamin, como “O obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935/1936), “Sobre o conceito de história” (1940), “Experiência e pobreza” (1933), entre tantos outros ensaios, fazem parte desse conjunto de narrativas que tensionaram uma outra perspectiva sobre a história hegemônica, ao olhar para ou escutar aqueles que estavam à margem, junto dele, os vencidos, os oprimidos, aqueles que não tiveram a chance de narrá-la (Benjamin, 1994). Roland Barthes expôs em sua aula inaugural da cátedra de Semiologia Literária do Collège de France, em 1977, que a língua sempre está a serviço de um poder, e que a literatura serve justamente para inverter esta posição:

**“Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura” (Barthes, 2007a, p. 16) (Grifo do autor).**

A literatura também pode ser entendida como interpretação do mundo, em casos como as poesias de Manoel de Barros (1916-2014), que exprimem a visão do escritor sobre o corriqueiro, a simplicidade da vida e a riqueza que há em percebê-la por meio de passeios por sua infância e conexões com as ruralidades presentes em sua memória. Seu poema “Olhos Parados” (1947) descreve algumas lembranças enviadas a

um amigo, e as imagens criadas pela escrita traduzem e ocasionam sensações, lembranças e afetos: “Tirar uma folha de árvore, ir mastigando, sentir os ventos pelo rosto.../[...] Como é bom a gente ter nascido numa pequena cidade banhada por um rio” (Barros, 2010, pp. 60-62). De forma similar, Clarice Lispector (1920-1977), escritora a inaugurar uma nova forma de escrever que desafiava até mesmo a norma culta da língua portuguesa, demonstrava sua capacidade de colocar em palavras algo que antes da literatura parecia apenas um fardo de sentimentos: a angústia ganha nome, assim como a ternura e o perdão. “A hora da estrela” (1977) foi seu último romance publicado em vida e nele Lispector nos apresenta a personagem Macabéa por meio de um narrador homem que parece conhecer profundamente os aspectos psicológicos da moça alagoana: “Um dia teve um êxtase. Foi diante de uma árvore tão grande que no tronco ela nunca poderia abraçá-la. Mas apesar do êxtase ela não morava com Deus. Rezava indiferentemente” (Lispector, 2019, p. 57).

Embora a comunicabilidade de sentimentos e a escrita intrinsecamente ligada ao psicológico dos personagens seja algo comum em literaturas contemporâneas, produzidas especialmente a partir de meados do século XX, Walter Benjamin, em seu ensaio intitulado “O Narrador” (1936), teceu uma crítica no período entreguerras sobre o empobrecimento da capacidade de narrar, e, para tal, buscou analisar a produção literária de Nikolai Leskov (1831-1895), que narra e ficcionaliza o cotidiano da Rússia, seu país de origem, com o uso de uma escrita que se aproxima da oralidade da época, o que Benjamin aponta em seu ensaio. Ao relacionar a experiência cotidiana e seu valor à comunicabilidade humana e à habilidade de contar histórias, Benjamin cria uma curta cronologia em que sinaliza um processo de decadência e “morte da narrativa” (Benjamin, 1994, p. 200). Para ele, a essência da boa narrativa se aproximava mais da tradição oral, e o processo de definhamento do narrar começa junto da invenção da imprensa e da difusão do romance.

Diante do desejo de ter a literatura como nosso objeto de pesquisa, entendemos que nosso objetivo é investigar como a literatura pode contribuir para os estudos urbanos, em especial no que se refere à experiência urbana, servindo como um aparato teórico capaz de ampliar perspectivas (Vidler, 2013). Olhar outras formas de depreender a expe-

riência urbana implica abrir caminhos para analisar como as pessoas atribuem significado aos lugares, como as identidades são construídas em contextos específicos e como as relações de poder são manifestadas e contestadas no espaço. Nesse sentido, a literatura nos proporciona novos espaços para tatear.

Uma vez que, neste programa, estamos situados em Goiás e minha vivência interiorana me colocou de frente a uma diluição de fronteiras entre o rural e o urbano, encontrei nas obras do prosador goiano José J. Veiga (1915-1999) a possibilidade de investigar experiências similares às minhas. Os cenários e práticas representadas pelo escritor me atravessam e produzem familiaridade em relação à minha própria experiência no interior do estado, os lugares esboçados por sua literatura alimentam um imaginário em construção que pode parecer uma imagem de um passado arcaico, ultrapassado, se observado pela perspectiva progressista que dominou o centro do país durante o Estado Novo (1937-1945) e que seguiu se expandindo nas políticas brasileiras.

Em seu romance “A Hora dos Ruminantes” (1966), vemos algumas descrições minuciosas de espacialidades como a venda do personagem Amâncio, presente na cidade fictícia de Manarairema, onde havia uma grande variedade de produtos expostos como fumo de corda, farinha, munição, sabão, entre outros mantimentos. A venda é descrita como um lugar pequeno com uma única porta de entrada e um balcão ao fundo, com produtos dispostos por todos os cantos, coisas penduradas pelas prateleiras e acumuladas em sacos no chão. Em dias de grande movimento, como quando os estrangeiros chegam na cidade, quase não era possível se movimentar dentro da venda, e se algo caísse no chão, seria difícil se abaixar para apanhar o objeto. As casas e as janelas através das quais os moradores da vila assistiam aos estrangeiros chegarem também são bastante emblemáticas visto que, embora não sejam descritas detalhadamente em termos construtivos ou materiais, elas aparecem como o portal para as cenas que se sucedem e passam a ser o suporte do entretenimento daqueles habitantes: observar as atividades dos novos moradores. Desse modo, as janelas são ressignificadas a partir da reviravolta no livro. Observar as cenas que Veiga constrói por meio da linguagem escrita possibilita uma abordagem outra no que se refere aos

estudos de espacialidades e ensino de arquitetura, o que justifica em grande parte esta pesquisa.

Consideramos importante relatar o percurso realizado no início da pesquisa. Nosso trajeto acontece às avessas do método clássico de pesquisa, que implica um planejamento hermético e sem desvios. A princípio, ao iniciarmos uma espécie de investigação literária, escolhemos o conto “Casa Tomada” (Cortázar, 1986). A narração do conto e o contexto histórico em que a produção de Julio Cortázar (1914-1984) se encaixa acabaram nos levando ao próximo passo. O autor argentino viveu durante o conturbado período ditatorial em seu país, situação política e social que influenciou fortemente sua produção literária, assim como de outros escritores latino-americanos do século XX, formando a corrente literária Realismo Mágico, também conhecida por Realismo Fantástico.

Segundo Maia (2016), historicamente, o “imaginário humano” sempre esteve repleto de imagens e narrativas fantásticas, maravilhosas e mágicas. Isso se prova frente às histórias das navegações e monstros marinhos, lendas que foram sendo passadas ao longo dos séculos, contos misteriosos sobre grandes heróis ou cidadãos comuns; enfim, universos ficcionais que sempre geraram enorme fascínio.

Entretanto, todas essas histórias e contos surgem em contextos específicos e há uma retroalimentação entre o fantástico e o real:

**Especificamente, é possível questionar o quanto há de história escondida nas narrativas fantásticas. Especialmente, no caso das narrativas sobre as ditaduras, trata-se de perguntar qual a intenção e razão pelas quais foram produzidas. Talvez pela necessidade de preservação da memória diante de todas as diversidades que a memória encontra para se preservar. (Maia, 2016, p. 374)**

Entre as décadas de 1960 e 1970, a onda de regimes ditatoriais que irromperam na América Latina também atingiu o Brasil, instaurando um ambiente de repressão, censura e perseguição política. Como resposta a esse contexto autoritário, diversos escritores brasileiros recorreram aos procedimentos literários do Realismo Mágico, utilizando o fantástico como forma de crítica velada à realidade opressiva e à violência do Esta-

do. Nesse cenário, destacam-se autores como Murilo Rubião (1916-1991), cuja obra “O pirotécnico Zacarias” (1974) exemplifica a fusão entre o cotidiano e o absurdo, marca essencial do Realismo Mágico. Nesse contexto, também podemos mencionar Autran Dourado (1926-2012), que, em romances como “Ópera dos Mortos” (1967), recria universos fechados e atemporais, permeados por atmosferas oníricas e simbólicas, que evocam o insólito sem romper com uma realidade concreta. Outro exemplo é Moacyr Scliar (1937-2011), cuja produção, especialmente em obras como “O centauro no jardim” (1980), mescla elementos do maravilhoso e do fantástico para tratar de questões identitárias e sociais, subvertendo as fronteiras entre o real e o imaginário. Assim, esses escritores transformaram a literatura brasileira em um espaço de resistência simbólica, onde o fantástico funciona como estratégia narrativa para tensionar e subverter a lógica do poder e da censura.

Embora José J. Veiga tenha sido localizado dentro dessa mesma corrente, tanto pela contemporaneidade quanto pelas características fantásticas da sua escrita, o autor discordava dessa denominação. No pós-fácio da edição “José J. Veiga: Contos Reunidos” (2021), Socorro Acioli descreve a visão do escritor a respeito da categorização como “uma necessidade da crítica e do mercado editorial francês, que organiza racionalmente o que às vezes não pode ser encaixotado assim de forma tão reducionista.” (Veiga, 2021, p. 508).

Veiga não se via dentro do Realismo Mágico porque divergia sobre suas narrativas terem algo de fantástico ou onírico: eram apenas reais, tais como qualquer coisa que nos afeta. Em entrevista aos poetas Fábio Weintraub, Sérgio Cohn e Ruy Proença para a Revista Azougue, ele afirma:

**Esse fantástico precisa ser muito pensado, estudado, porque não é tão fantástico assim. É o que acontece mesmo. Por exemplo, os medos que acompanham aquelas pessoas, aquelas crianças todas, existem muito nos lugares pequenos do interior, ao menos para as pessoas do meu tempo, da minha geração. Quando fazia frio, as crianças ouviam, ao pé do fogo na cozinha, as pessoas mais velhas contando histórias de assombração, coisas inexplicáveis que aconteciam. A gente ia dormir preocupado com aquilo. E sonhava, tinha pesadelos incríveis em função daquelas histórias que ouvia. (Veiga, 2004, s/p)**

Sua produção, em grande parte, parece tratar da rememoração de sua infância em Goiás. Podemos realizar uma aproximação dessa experiência de José J. Veiga à de Walter Benjamin (1892-1940), ao apresentar a criança como observadora na cidade de Berlim do final do século XIX. Existe quase sempre uma sensação de fluxo e contrafluxo entre infância e vida adulta em “Rua de mão única” (1987), em que o filósofo e ensaísta apresenta uma série de relatos sobre lugares e experiências na cidade de Berlim do século XX. Essa obra de Benjamin é composta por fragmentos que reconstroem memórias, percepções e impressões da infância, permeadas por um olhar maduro e reflexivo, que busca captar a essência do vivido e do espaço urbano. De maneira semelhante, a escrita de José J. Veiga, embora marcada pela ficcionalização, também revela esse movimento entre a lembrança da infância e a elaboração adulta, transformando as paisagens de Goiás em matéria literária carregada de subjetividades. Tanto em Benjamin quanto em Veiga, a infância torna-se um território de significados e de afetos que reverbera na escrita.

Em Veiga, a potência das suas experiências vibra em outras formas também, ao colocar os espaços como elementos fundamentais para a compreensão de suas narrativas. Ao vivenciar, mais de uma vez, o deslocamento geográfico, o escritor é entendido, nesta pesquisa, como um constante estrangeiro (Simmel, 1983; Camus, 2019), e isso reflete em alguns personagens de seus contos, como a imagem do mascate, uma espécie de vendedor nômade de artigos diversos. A sensação de estranhamento torna-se, então, recorrente em seus contos.

Partindo da leitura das duas primeiras coletâneas escritas por Veiga — “Os cavalinhos de Platiplanto” (1959) e “A estranha máquina extraviada” (1967) —, observamos algumas mudanças em relação às temáticas das narrativas. Essa inflexão torna-se, portanto, o disparador dessa pesquisa que, comprometida com a percepção da mudança da paisagem, busca cartografar os acontecimentos que envolveram a experiência de José J. Veiga ao longo de sua vida e analisar como eles reverberam em sua escrita.

Por meio de uma experimentação metodológica, estruturamos a dissertação em três capítulos. O primeiro deles apresenta um percurso por alguns conceitos-chave da pesquisa para nos ajudar a pensar o diálogo entre experiência e narração — a partir de Benjamin (1994) e Velloso (2023) —, além de explorar a ideia de paisagem — por Simmel (1999), Besse (2014) e Cauquelin (2007) — como elemento sensível, experienciável, para além do que se vê. Criamos então, nesta seção, um quadro teórico-conceitual que sustenta a pesquisa. No segundo capítulo, localizamos a obra de José J. Veiga a partir da perspectiva historiográfica.

Assim, situamos sua produção diante de um extenso cenário de fatos sociopolíticos que acompanharam sua cronologia de vida. A leitura em perspectiva contextual evidenciou que aquilo que surge como fantástico ou insólito nos contos frequentemente tem base em vivências reais e em amplas tensões sociais, relacionando a criação literária aos processos de urbanização e às políticas de modernização vigentes naquele tempo, especialmente entre as décadas de 1920 e 1960. Por fim, no terceiro capítulo, consolidamos mais uma parte da contribuição da pesquisa em forma de cartografias críticas, a fim de analisar as possíveis relações entre a cronologia de vida de Veiga e os temas de suas narrativas e apontar novas proposições para os estudos urbanos a partir da literatura.

EXPERIÊNCIA,  
NARRAÇÃO E PAISAGEM



Narrar um lugar é um modo de abrir passagem para uma experiência que extrapola a simples descrição: cria-se uma atmosfera capaz de ser habitada, mesmo que de maneira fugaz e indireta. A linguagem, nesse processo, funciona como ferramenta de construção de imagens e sensações, estabelecendo uma ponte entre quem conta e quem escuta, entre o relato e a vivência do espaço. Mais do que apresentar formas, cores ou contornos, narrar é convocar um ambiente inteiro — um espaço que se deixa explorar pela imaginação, oferecendo uma presença que, embora distante fisicamente, se torna próxima pela força da narrativa.

Nossos gestos e movimentos são caminhos para a percepção dos espaços que experienciamos; eles possibilitam o reconhecimento e a apropriação desses ambientes como parte integrante de nossa vida cotidiana. Caminhamos, circulamos e interagimos com o ambiente, estabelecendo relações dinâmicas que vão além da materialidade física. O espaço não é apenas um cenário passivo e inerte, mas um elemento ativo no qual nossas experiências se desenrolam e que influencia nosso agir no mundo, além de reproduzir lógicas sociais, por meio da divisão territorial, da organização urbana ou da disposição dos equipamentos públicos e privados. Ao mesmo tempo em que organiza a vida social, o espaço, ao ser também um produto de aspectos culturais, tende a reafirmar estruturas excludentes.

Quando pensamos na maneira como um espaço é apreendido, entendemos que esse processo envolve mais do que a visão: outros sentidos, como o tato, a audição e o olfato contribuem para uma assimilação mais profunda do ambiente, por cujas dobras e brechas, navegamos. Benjamin (1987, p. 73) nos lembra: “Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade [...] requer instrução”. A ideia de se perder entre ruas e vielas urbanas, nesse sentido, está ligada à fruição do espaço, ao reconhecimento de lugares e à familiaridade com as dinâmicas espaciais. No deslocamento, na caminhada, na interação com suas múltiplas camadas sensoriais e simbólicas, um espaço pode ser vivido e ganhar significado. Além disso, nesse movimento construtivo da interação humana com o espaço, encontramos a noção de paisagem, que muito nos interessa nesta pesquisa.

No início do século XX, Georg Simmel (1858-1918) discute, sob perspectiva da estética e da arte, que a paisagem não é meramente natural, mas uma construção cultural e subjetiva, uma forma específica de organização da natureza pela percepção humana: “Sempre que vejamos uma paisagem e não mais um agregado de objetos naturais, teremos uma obra de arte *in statu nascendi*” (Simmel, 1996, p. 20). Assim como uma obra de arte organiza elementos diversos em uma unidade expressiva, a paisagem é, para o autor, um arranjo natural percebido como composição artística: “A paisagem [...] nasce a partir do momento em que fenômenos naturais justapostos sobre a terra são reagrupados por um modo particular de unidade [...]” (Simmel, 1996, p. 21). Existe, em sua concepção, um paralelo entre a pintura de paisagem e a experiência estética da natureza.

Cauquelin (2007, pp. 78-79) corrobora essa ideia e sugere que a pintura, embora seja uma representação, nos coloca frente a uma forma particular de ver o que chamamos de realidade, uma configuração visual que se conecta à nossa percepção; enxergamos por meio da perspectiva, vemos imagens emolduradas, e só conseguimos ver conforme certas convenções artificiais, definidas culturalmente. A perspectiva pode, então, ser entendida por duas vias: tanto a técnica criada e difundida no Renascimento para representação tridimensional — muito utilizada, aliás, na pintura de paisagem, que também recebe especial atenção durante esse período —, quanto a maneira como vemos algo, essa espécie de filtro, contendo diversas camadas simbólicas e acúmulos históricos.

**Esse “mostrar o que se vê” faz nascer a paisagem, a separação do simples ambiente lógico - essa torre para significar o poder, essa árvore para significar o campo, esse rochedo escavado para abrigar o eremita. A história e suas razões discursivas passam para segundo plano: e, veja, falamos de “planos”, de proximidade e de longes, de distância e de pontos de vista, ou seja, de perspectiva (Cauquelin, 2007, pp. 81-82) (Grifo da autora).**

Em relação à perspectiva, ou ao ponto de vista, podemos nos debruçar sobre dois objetos. O primeiro deles, o olho, pequeno globo que, frente ao que deseja enxergar, e possibilitado pela sistemática abertura da película que o recobre, transmite através de complexas sinapses o que a luz faz o cérebro interpretar como o que quer que seja o alvo do olhar. O segundo, a janela, cria uma espécie de quadro através do qual pode-

mos ver o que está de fora se estamos dentro, e o que está dentro se estamos fora. Esse quadro que, assim como o olho, pode abrir e fechar, também produz um recorte, uma perspectiva. A natureza externa, esse uno que se estende quase que infinitamente, pode ser vista, então, como paisagem.

**Janelas. Como evitar ver nelas a metáfora do olho? Fiando-a, ela produz suas próprias submetáforas: tela do véu, ponto cego, estriamentos do bater de pálpebras, humores do corpo, esta lágrima este sorriso, as nuvens dos pensamentos da tarde ou da manhã, e também a alma, cuja janela é o olho, que governa a visão. [...] Não há dúvida de que temos aqui uma condição sine qua non: a janela e a moldura são “passagens” para as vedute, para ver paisagem ali onde, sem elas, haveria apenas... a natureza (Cauquelin, 2007, pp. 136-137).<sup>1</sup>**

Jean-Marc Besse (1956-), em seu livro “O gosto do mundo: exercícios de paisagem” (2014) apresenta, ao longo de cinco ensaios, uma série de debates sobre o conceito de paisagem, sob diferentes pontos de vista. Nesse mapeamento do problema paisagístico, o autor defende o lugar crucial que ela ocupa hoje nas discussões sobre cidade, planejamento urbano, questões sociais, identitárias e econômicas e, inclusive, proteção de recursos naturais. Sob um viés cultural e geográfico, Besse diz que a paisagem pode ser entendida como

**[...] uma realidade objetiva, material, produzida pelos homens. Toda paisagem é cultural, não essencialmente por ser vista por uma cultura, mas essencialmente por ter sido produzida dentro de um conjunto de práticas (econômicas, políticas, sociais), e segundo valores que, de certa forma, ela simboliza (Besse, 2014, p. 30) (Grifo do autor).**

Ao longo do texto, o autor propõe ampliar a compreensão de paisagem como um modo de ver e imaginar o mundo (Besse, 2014, p. 30) e nos convida a pensá-la como o resultado de uma organização social, isto é, como uma obra coletiva:

**Toda paisagem, de um modo que lhe é próprio, é relativa a um projeto social, mesmo que esse projeto não seja “consciente”, mesmo se for a**

<sup>1</sup> No campo das artes visuais, a veduta (no plural, vedute) constitui uma representação pictórica ou gráfica minuciosamente detalhada, frequentemente em larga escala, de paisagens urbanas ou panoramas específicos. De origem italiana (o termo veduta significa “vista”) —, essa expressão designa um gênero artístico particular de pintura e gravura que emergiu na cidade de Veneza durante o século XVIII. Tal gênero distingue-se pela representação fidedigna e realista de ambientes urbanos, incluindo suas edificações e monumentos emblemáticos.

tradução inconsciente de uma vida social (Besse, 2014, p. 32).

Desse modo, a dicotomia natureza e paisagem entra em xeque. Esta configura-se inerentemente como um meio que passa por interferência ou intervenção humana e, ao ser reinventado, reorganizado e, de certo modo, construído, deixa de ser natural. Sua constituição é “vertical” (Besse, 2014), isto significa que as atividades humanas incidem sobre o solo, transformando a natureza em algo híbrido — a paisagem:

[...] a paisagem não é a natureza, mas o mundo humano tal como ficou inscrito na natureza ao transformá-lo. Um mundo misto, híbrido, nesse sentido, nem totalmente natural, nem totalmente humano, mas ao mesmo tempo natural e humano (Besse, 2014, p. 34).

Mas ao deixarmos de lado a ideia de que a paisagem é apenas uma vista — o que, grosso modo, implica ser percebida somente pelo olho, por essa janela do corpo —, podemos ampliar a sua percepção para o âmbito da experiência e tomar como pressuposto que “[...] a paisagem é primeiramente sensível [...]” (Besse, 2014, p. 45), ou seja, para além das concepções apresentadas até aqui, que fazem parte do debate paisagístico, ela depreende a presença do corpo e das afetações/atravessamentos que lhe ocorrem. Portanto, mais do que quadro visível ou palimpsesto espacial, a paisagem é compreendida como um meio, um lugar que articula a experiência humana a partir do encontro com o mundo concreto: “A paisagem é, nesse caso, antes de tudo, uma experiência” (Besse, 2014, p. 47).<sup>2</sup>

Essa ampliação do conceito de paisagem nos conduz a refletir sobre as formas pelas quais essa experiência é partilhada, transmitida e atualizada no tecido social. Nesse sentido, a noção de experiência ganha espessura ao ser relacionada à narração, enquanto forma privilegiada de mediação entre o vivido e o comunicável. É nesse ponto que a leitura de Benjamin (1994) se mostra particularmente relevante pois, ao tratar da experiência em sua dimensão transmissível, o autor nos oferece uma chave interpretativa para pensar como a vida se inscreve em narrativas e como estas, por sua vez, tornam-se dispositivos de compartilhamento

da experiência entre sujeitos.

Benjamin (1994, p. 198) argumenta que “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”. Essa afirmação nos faz refletir sobre dois pontos que interessam a este trabalho: a experiência e a narração. Para Benjamin, uma não necessariamente antecede a outra, mas são construídas de forma dialética. A experiência é passível de transmissão por meio das narrativas — as boas e verdadeiras, sob a perspectiva do autor — ao passo que a narração também implica a condução de uma experiência, e esse ciclo se sucede dentro de grupos sociais, em lugares onde ocorrem esse tipo de troca: “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (Benjamin, 1994, p. 201).

Em contrapartida, o empobrecimento da narrativa, observado pelo autor, diz respeito a uma degradação da experiência, amiúde em função dos efeitos da modernidade. Como observa e narra Benjamin (1994), ela não se limita a um conjunto de inovações técnicas ou estéticas, mas configura uma profunda transformação na experiência humana, marcada pela aceleração do tempo e pela fragmentação das vivências. Nesse contexto, marcado pelos estilhaços da guerra e pelas profundas renovações e reformas, a arquitetura e o planejamento urbano modernos respondem a esses novos paradigmas, propondo espaços que privilegiam o fluxo, a velocidade e a transparência — grandes avenidas alargadas, sistemas ferroviários, autoestradas, galerias envidraçadas — em detrimento de lugares de permanência e encontro.

**Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano (Benjamin, 1994, p. 198).**

Essa lógica, que impulsiona a rápida circulação de pessoas e informações, redefine a cidade como um organismo funcional, mas acentua a

alienação e o isolamento do indivíduo, que se vê imerso em um ambiente marcado pelo efêmero e pelo transitório. Benjamin (1994) critica esse caráter da modernidade, em que as promessas de progresso e mobilidade mascaram a perda de experiências mais profundas, instaurando um cotidiano pautado pelo choque, pela dispersão e pela mecanização da vida social. Mais à frente, na contemporaneidade, isso não muda. Na verdade, as sensações de atropelo, de mudanças constantes e de descompasso com a vida se intensificam, como retrata Sennett (2003):

A condição física do corpo em deslocamento reforça a desconexão do espaço. Em alta velocidade é difícil prestar atenção à paisagem. [...] Navegar pela geografia da sociedade moderna requer muito pouco esforço físico e, por isso, quase nenhuma vinculação com o que está ao redor. [...] Os deslocamentos são mais rápidos num meio ambiente cujas referências tornaram-se secundárias. [...] O viajante [...] vive uma experiência narcótica; o corpo se move passivamente, anestesiado no espaço, para destinos fragmentados e descontínuos. (Sennett, 2003, p. 18)

Nas brechas dessa ruptura na experiência, encontramos aqueles que resistem na narração e praticam uma forma de empiria delicada. Esse conceito (Zarte Empirie), retomado por Walter Benjamin a partir de Goethe, é uma forma de conhecimento que exige atenção sensível, percepção paciente e envolvimento com o objeto observado. Ao contrário da empiria dura e quantitativa da ciência moderna, que possui um sentido de dominação e categorização do mundo, a empiria delicada implica uma relação de escuta, abertura e contemplação — um saber que se constrói no contato direto e cuidadoso com o fenômeno, respeitando sua singularidade e temporalidade própria.

Num conceito de experiência, então reconfigurado pela vida urbana, a empiria delicada é justamente a condição de possibilidade do conhecimento cotidiano dos lugares de uma cidade; dito em outros termos, para o residente urbano a empiria, na medida em que implica reflexão, é condição de narração e crítica da cidade quando ela emerge para o habitante num movimento de reconhecimento mútuo (Velloso, 2023, p. 34).

Assim, nas brechas da experiência rompida, os que resistem na narração praticam uma forma de empiria delicada: reconstroem sentidos perdidos, resgatam memórias esquecidas, escutam o que foi silenciado. Eles não apenas contam histórias, mas tecem novamente os fios da experiência humana, contra a corrente da racionalidade técnica que tenta

desfazê-los.

## **PENSAR ESPAÇOS A PARTIR DA LITERATURA**

Convido-os para um exercício imaginativo em uma paisagem rural-urbana. Uma pequena cidade interiorana, onde as vias de asfalto ainda se encontram com ruelas de terra e pedregulhos, cavalos e carroças circulam em meio aos carros mais modernos e as habitações não passam de dois pavimentos. Em uma avenida arborizada, encontra-se, entre tantas outras, uma casa. De frente para a casa, perpendicular à avenida, um beco de chão de terra batida, com algumas moradias. Quando me movo por esse espaço, faço gestos lentos. Passadas curtas me levam a alguns lugares, fazem-me passar por outros, mas, acima de tudo, permitem um olhar atento e curioso para o que me rodeia. O tempo tem outra cadência e, quando há tempo para perceber o espaço, isso se torna ainda mais potente. Às vezes se faz necessária uma parada quando algo chama a atenção, ou mesmo o próprio cansaço me faz parar para tomar um ar. Nesse momento, vejo múltiplas coisas cintilando. Entre as pedras do caminho, uma pequena moeda velha, gasta, não pelas mãos que a usaram, mas pelo tombo que levou do bolso de alguém, pelo pisoteio da estrada, pela poeira que a cobriu e a descobriu tantas vezes. Nas árvores dos canteiros, algumas flores prestes a cair, ainda alimentando um ou dois beija-flores com seu néctar e virando matéria orgânica nos pés de sua própria espécie, retroalimentando as suas vidas em um longo ciclo da natureza. No céu, urubus sobrevoam, em círculo, em um lote vizinho, e me lembram da finitude: voltaremos à terra, como as flores.

Contar sobre um lugar nos leva a uma atmosfera que nos permite habitá-lo, ainda que momentaneamente. Nossos gestos nos permitem perceber os espaços físicos em que habitamos, e dele tomamos parte como nossas vidas. Habitamos, circulamos, por meio do olhar e dos sentidos, percebemos. Lugares podem ser pensados como um sonho ou imaginação, até quando não existem fisicamente. Thomas More, quando escreveu "Utopia" (1516), no início do século XVI, imaginou uma ilha cujas cinquenta e quatro cidades eram todas muito semelhantes, igualmente afortunadas, com dimensões parecidas, leis e idiomas idênticos, e habitantes que mantinham sempre boa relação entre si, com senso de

justiça e igualdade.

As terras foram tão bem distribuídas aos habitantes que a distância de cada cidade até a extremidade de seu território não é nunca inferior a doze milhas; às vezes pode ser superior, dependendo da distância das cidades entre si. Nenhuma delas deseja aumentar seu território, pois os utopienses consideram que as terras são mais para serem cultivadas do que para serem objeto de posse. (More, 2004, p. 49)

Ainda que a referência utilizada por Thomas More para narrar esse encontro com uma ilha fictícia — por meio de uma espécie de relato de viagem, um formato de texto muito comum na época das grandes navegações — tenha sido fundamentada nos ideais renascentistas, que passavam por sua fase mais efervescente no início do século XVI e estavam profundamente enraizados na valorização da razão, do conhecimento e na redescoberta dos valores clássicos greco-romanos, sua escrita não se limita a um exercício de especulação racional. Ao contrário, “Utopia”, publicada originalmente em 1516, oferece uma camada de ironia e ambiguidade crítica. A escolha do nome da ilha — e título da obra — já antecipa essa tensão conceitual: originário do grego ou-topos, ou seja, “lugar nenhum”, ou “lugar que não existe”, o termo sugere desde o início que aquilo que é narrado talvez não deva ser lido como um projeto urbano ou político aplicável, mas como uma provocação filosófica.

A estrutura narrativa da obra é construída como um diálogo entre o autor e um suposto viajante, Raphael Hythloday, personagem que relata a sua visita à ilha de Utopia. Tal estratégia insere a obra em uma tradição literária que remonta aos diálogos de Platão, quando reflete a partir de Sócrates — como “A República” (2000), em que o discurso filosófico é construído dialeticamente —, mas atualiza esse recurso em uma roupagem moderna, típica do Renascimento (séculos XIV a XVI), entrelaçando observações empíricas e alegorias morais. O formato de relato de viagem, por sua vez, se inscreve no contexto expansionista da época, marcado pelas grandes navegações e pelo desejo europeu de explorar, dominar e registrar o mundo. Nesse sentido, Utopia parece operar, simultaneamente, como crítica à conjuntura política europeia vigente — marcada por desigualdades, guerras e corrupção — e como caricatura das idealizações excessivas que poderiam resultar do pensamento racionalista.

A cidade “utopiana” descrita por More é regida por uma lógica de aparente racionalidade absoluta: tudo é organizado, previsível, funcional e submetido a uma ordem coletiva. A propriedade privada não existe, os bens são compartilhados, o trabalho é regulado e a religião é tolerante — uma proposta que, em teoria, parecia ser a solução para os conflitos de classes e as injustiças sociais daquela época. Entretanto, essa mesma racionalização extrema também faz levantar questões sobre liberdade individual, pluralidade cultural e desejo. A utopia, nesse caso, pode ser lida como ambígua: ao mesmo tempo que propõe um modelo alternativo de sociedade, também escancara os limites éticos e existenciais de qualquer tentativa de totalização do viver urbano (Sargent, 2010).

A ironia de More, portanto, não reside apenas no nome da ilha, mas em toda a arquitetura simbólica do texto. Ele propõe uma cidade ideal, mas coloca o leitor diante da impossibilidade de sua realização. O “lugar nenhum” torna-se, assim, mais do que uma crítica às estruturas políticas contemporâneas a More: é também uma crítica às próprias promessas da razão moderna que, se levada ao extremo, pode engendrar cidades totalitárias, desprovidas de fricção, de contradição e de subjetividades. Por isso, “Utopia” (1516) deve ser lida como um artefato literário que opera por paradoxos, não como um manual de planejamento urbano.

Ao longo da história, essa obra exerceu enorme influência sobre a imaginação sociopolítica. Não por acaso, projetos urbanos modernos, especialmente os desenvolvidos entre o fim do século XIX e a primeira metade do século XX, retomaram o imaginário utópico como horizonte de transformação social. Autores como Ebenezer Howard (1850-1928), em “Cidades-jardim do amanhã” (1902), ou Le Corbusier (1887-1965), em projetos como a Ville Radieuse (1933), inspiraram-se, em parte, no pensamento utópico para propor o que compreendiam como modelos urbanos ordenados, funcionais e regeneradores da vida social. Contudo, muitos desses projetos, ao tentarem aplicar utopias abstratas no mundo real, enfrentaram resistências, limitações e, em alguns casos, contribuíram para a produção de espaços segregadores (Holston, 1993).

Mesmo na contemporaneidade, o termo “utopia” mantém um lugar ambíguo e fértil no campo dos estudos urbanos. Se, por um lado, ele carrega

a conotação de algo irrealizável, por outro, representa um importante dispositivo crítico para imaginar outras formas de existência coletiva. A utopia, nesse sentido, não é um destino, mas a entendemos como um método: um gesto imaginativo que nos permite pensar o urbano para além do que já está dado, do funcional e do normativo. Isso revela a potencialidade da literatura, como universo, que pode nos auxiliar a incorporar narrativas de experiências urbanas, o que torna possível refletir sobre outros modos de produzir cidades a partir da apreensão sensível do espaço — isto é, com base em uma produção de dados subjetivos, empíricos e poéticos. A cidade, nesse sentido, não se revela apenas através de mapas, plantas, legislações e métricas quantitativas; ela emerge como um campo de construção simbólica e afetiva. Escritores, ao descreverem espaços concretos e ao utilizarem a cidade como palco — ou mesmo como personagem — de suas histórias, colaboram não apenas para uma ficcionalização do urbano, mas para a construção de um olhar, de um entendimento sensível sobre o que significa habitar o espaço.

A literatura, ao narrar a cidade, torna-se uma ferramenta crítica e interpretativa. Em autores como Lima Barreto (1881-1922), Graciliano Ramos (1892-1953), Clarice Lispector (1920-1977), José Saramago (1922-2010), entre tantos outros, a urbe não se apresenta como um cenário passivo: ela pode ser lida como agente, que molda os corpos, define trajetórias, impõe limites e convoca transgressões. A experiência urbana é, nesses casos, uma lente pela qual se revelam tensões sociais, exclusões, fluxos, contrafluxos, ruínas e desejos que permeiam e se projetam no espaço construído. Trata-se, portanto, de uma via de mão dupla: se a cidade serve de inspiração para a literatura, a literatura também devolve à cidade uma camada de significados que escapa à lógica tecnocrática do planejamento urbano.

Nas histórias do pensamento urbano ocidental, especialmente a partir do século XIX — quando a urbanização acelerada e a industrialização transformaram profundamente o tecido das cidades europeias e americanas —, a literatura passou a ocupar um papel cada vez mais relevante como testemunha e intérprete dessas mudanças. Ao lado dos mapas e dos planos urbanísticos, a ficção tornou-se um espelho sensível das tensões sociais, dos modos de vida emergentes e das contradições da

cidade moderna. Escritores como Émile Zola, Gabriel García Márquez e João Antônio não apenas narram as cidades — eles as dissecaram como se fossem corpos vivos, revelando seus órgãos ocultos, suas doenças crônicas e suas pulsações caóticas.

Zola, expoente do naturalismo francês, enxergava a cidade como um organismo doente cujos sintomas se manifestam no cotidiano das massas urbanas. Em “A taberna” (1877), romance ambientado em Paris, retrata com crueza a degradação moral e física da classe operária, destacando os cortiços superlotados, os cafés decadentes e o alcoolismo como sintomas de uma cidade que engole seus habitantes. Sua escrita é quase clínica: descreve os ambientes urbanos com precisão quase científica, como se operasse uma autópsia da vida moderna. A Paris de Zola é uma cidade em combustão lenta, corroída por desigualdades que os projetos urbanísticos de Haussmann não conseguiam esconder (Harvey, 2003).

Já García Márquez, embora mais conhecido por seu realismo mágico, também revela uma crítica urbana contundente. Em obras como “O outono do patriarca” (1975), a cidade — inspirada em diversas capitais latino-americanas — é o palco de um poder concentrado e apodrecido, refletido em praças desertas, avenidas decadentes e bairros que desaparecem sob a sombra do autoritarismo. Em “Ninguém escreve ao coronel” (1961), a cidade surge abafada pelo calor, pelo tédio e pela espera interminável por justiça — metáfora do abandono institucional que marca a experiência urbana latino-americana. Márquez não descreve a cidade com mapas, mas com sensações: o cheiro da lama, o calor do concreto, a poeira que cobre a esperança.

No Brasil, João Antônio foi um dos cronistas mais atentos à vida urbana marginalizada. Sua obra é marcada por uma escuta sensível dos sujeitos que habitam as franjas da metrópole — camelôs, malandros, operários e andarilhos. Em contos como os de “Malagueta, Perus e Bacanaço” (1963), a cidade de São Paulo aparece como um tabuleiro desigual, onde os corpos negros e pobres circulam pelas bordas, entre becos escuros, pensões baratas e bares esfumaçados. Sua linguagem seca e fragmentada acompanha o ritmo nervoso das ruas, como se a cidade fosse um labirinto sem saída, um ringue no qual os marginalizados lutam diariamente por sobrevivência. João Antônio fez da crônica urbana uma forma

de sociologia literária, com sensibilidade e crítica.

Meu cágado é o cágado. O cágado. Vão nesse nome sofrimento e anônimo — o mesmo anuviado andante que nos uniu num instante duro lá numa subida da Vila Ipojuca. Afora o quê, Maximiliano é nome de imperador, e não gosto de imperadores. Avesso a grandezas e importâncias, como o cágado, pendo para as criaturas e viventes que se mexam com humildade e tenham tolerância, humanas e boas. Como o cágado. Que se alimenta da sua persistência. A vida lhe deu longo tempo de existência e dura carapaça. Além de olhos atentos. (Antônio, 1986, p. 162).

O trecho acima, retirado do conto “Uma força” (1986), ilustra uma amizade inesperada que o narrador constrói com um cágado que encontra na rua, ao léu, em uma cena cotidiana. A afeição se dá pelas descobertas do narrador acerca do novo bicho e vemos suas indagações se desdobrarem em uma crítica às “importâncias”, aos desumildes e poderosos. Esse exemplo nos mostra como João Antônio denunciou as mazelas e as angústias de um grupo marginalizado por meio de sua escrita. Assim, a cidade moderna — com seus cortiços, fábricas, redes de esgoto, becos insalubres e avenidas monumentais — passou a ser analisada não apenas por seus projetos e mapas, mas também pela literatura ficcional, que opera como uma forma de registro ou arquivo extraoficial. A literatura, nesse sentido, pode abrir caminhos para uma cartografia sensível e crítica dos espaços urbanos, revelando narrativas atropeladas pela ideia de progresso e poder que foram ficando às margens da história oficial.

Paralelamente, o urbanismo foi se consolidando como um campo disciplinar, uma ciência aplicada voltada à organização racional do território urbano, especialmente no início do século XX. Nomes como Robert Moses e Tony Garnier, cada um a seu modo, foram responsáveis por pensar e influenciar transformações urbanas de larga escala, baseando-se em princípios de eficiência, salubridade e funcionalidade.

Moses, atuante sobretudo em Nova York durante o século XX, foi responsável pela implementação de um vasto sistema de vias expressas, pontes, parques e conjuntos habitacionais, moldando de forma duradoura a infraestrutura urbana estadunidense com foco no fluxo de automóveis e na ordenação do espaço metropolitano. Já Garnier, por meio de sua pro-

posta utópica da Cidade Industrial, elaborada entre 1901 e 1917, antecipou conceitos fundamentais do urbanismo moderno, ao propor uma cidade zoneada pela função, com destaque para a separação de usos, a racionalização do espaço e a incorporação de áreas verdes e equipamentos públicos, elementos que viriam a influenciar significativamente os postulados do urbanismo modernista europeu. No entanto, muitas vezes essas propostas pecavam por sua rigidez e pela exclusão da dimensão vivida da cidade. A crítica a essa racionalização excessiva — especialmente a partir da segunda metade do século XX — foi justamente alimentada por vozes que reivindicavam o valor da experiência subjetiva, cotidiana e simbólica do espaço urbano.

Nesse contexto, buscar, na literatura, uma fonte para pensar a paisagem e as cidades é também reconhecer que há saberes que escapam à academia formal, mas que são profundamente válidos na construção de uma cidade mais humana, plural e sensível. Certeau (1998) argumenta que o espaço urbano não é feito apenas de estratégias institucionais, mas também de táticas do cotidiano: caminhadas, desvios, improvisações, resistências — todos esses gestos compõem uma leitura ativa da cidade, e é isso o que a literatura frequentemente retrata. A escrita literária revela essas táticas, dramatiza a vida urbana em sua multiplicidade e oferece aos planejadores e teóricos da cidade uma gramática alternativa.

A valorização dessa perspectiva se intensificou com o avanço dos estudos culturais e de novas epistemologias críticas nas ciências humanas, que passaram a reconhecer o valor da narrativa e da subjetividade como formas legítimas de produção de conhecimento. Assim, o encontro entre literatura e urbanismo deixou de ser uma curiosidade marginal para tornar-se um campo fértil de pesquisa e intervenção. Hoje, pesquisadores e profissionais das áreas de arquitetura e urbanismo, planejamento urbano e geografia têm se debruçado sobre romances, contos e crônicas como arquivos de memória, formas de leitura do território e dispositivos críticos capazes de revelar dinâmicas invisibilizadas pelos discursos oficiais. Mais à frente, exploraremos, também, parte dessas produções acadêmicas, circunscritas nos programas de pós-graduação em arquitetura e urbanismo.

Quando incorporamos a literatura ao pensamento urbano, abrimos caminho para pensar cidades menos abstratas, menos autoritárias, menos homogêneas. A cidade narrada é, em certo sentido, mais verdadeira do que a cidade desenhada, porque inclui as vozes dissonantes, os silêncios, os ruídos, os afetos. Os urbanistas — ou aqueles que se debruçam sobre o fazer arquitetônico, sobre as dinâmicas sociais e simbólicas das cidades — podem, portanto, se valer dessas narrativas para ampliar sua escuta e refinar sua atuação. Não se trata de substituir o projeto técnico pela imaginação literária, mas de tensionar os dois, permitindo que a cidade seja pensada não apenas como um problema técnico, mas como uma construção cultural, histórica e afetiva.

### RETRATOS DE EXPERIÊNCIAS URBANAS NA LITERATURA

É possível observar essas correspondências em muitos momentos históricos. O cenário europeu que se construiu entre o final do século XVIII e o início do XIX, especialmente em países como a França e a Inglaterra, com a Revolução Francesa (1789) e a Revolução Industrial (entre 1760 e 1840), respectivamente, era de enormes mudanças não só políticas e econômicas, mas principalmente sociais, com o aparecimento de duas novas classes: a burguesia e o proletariado industriais.

**A situação da classe trabalhadora, isto é, a situação da imensa maioria do povo inglês, coloca o problema: o que farão esses milhões de despossuídos que consomem hoje o que ganharam ontem, cujas invenções e trabalho fizeram a grandeza da Inglaterra, que a cada dia se tornaram mais conscientes de sua força e exigem cada vez mais energicamente a participação nas vantagens que proporcionam às instituições sociais? (Engels, 2010, p. 60).**

No Estado francês, o fim do absolutismo monárquico, somado à influência da industrialização inglesa crescente, produziu uma atmosfera de agitação, em especial nos grandes centros, como Paris, Lyon e Marseil-le, que passaram a receber um grande fluxo de migrantes do campo. Apesar do processo do êxodo rural ter se iniciado, o crescimento urbano ainda era incipiente, mas viria a se intensificar em meados do século

XIX, momento em que Charles Baudelaire observava a capital do Segundo Império Francês (1821-1867).

À época, Paris passava pelas reformas de Haussmann (Benjamin, 2009; Gatti, 2009; Pesavento, 1999; Villaça, 1999), transformando o espaço urbano em um grande canteiro de obras. Nesse período, viam-se novos edifícios públicos sendo erguidos enquanto outros eram colocados abaixo, amplas avenidas e bulevares cortavam a cidade e propiciavam a circulação de pessoas, além das intervenções em favor da iluminação pública. Os objetivos centrais eram modernizar, higienizar, abrir espaços e controlar revoltas populares, visto que as antigas ruas, mais estreitas, facilitavam barricadas, como indica Sennett (2003):

**O desenho urbano do século XIX tanto promoveu a circulação de grande número de indivíduos quanto incapacitou o movimento de grupos ameaçadores, surgidos da Revolução Francesa. Firmados em seus predecessores iluministas, que concebiam as cidades como artérias e veias, os urbanistas modernos colocaram esse imaginário a serviço de novos usos (Sennett, 2003, p. 265).**

Nesse contexto, Charles Baudelaire cria um dos personagens mais emblemáticos que conhecemos nas disciplinas de teoria e história da arquitetura e da cidade: o flâneur, figura nascida do imaginário moderno e consagrada na Paris do século XIX. Este andarilho urbano, concebido pelo escritor, não caminha com destino definido, mas deixa-se levar pelas contingências da cidade, pela sua pulsação, pelos ritmos inconsistentes e múltiplos da vida urbana. Trata-se de um corpo sensível que se insere nas tramas da metrópole sem se deixar absorver ou dissolver por completo na massa anônima. O flâneur é, antes de tudo, um observador — um passante solitário que transforma o espaço urbano em experiência estética, política e sensorial, um intérprete silencioso das camadas visíveis e invisíveis da cidade moderna.

**A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. (Baudelaire, 1996, p. 19)**

Com a figura do flâneur, Baudelaire delineou uma nova forma de se relacionar com o espaço urbano: não apenas percorrê-lo, mas experienciá-

-lo criticamente. A modernidade, com seus bulevares alargados, vitrines iluminadas, multidões apressadas e arquitetura do espetáculo, oferece a esse andarilho um campo fértil de observação, um cenário no qual a cidade não é somente um lugar físico, mas uma construção simbólica e subjetiva. Essa postura flutuante e reflexiva do sujeito moderno teve continuidade e sofisticação nas obras de autores como Walter Benjamin (2012), que viu no flâneur um operador filosófico, alguém que, ao se mover pela cidade, capta e traduz os signos da modernidade em construção.

De maneira análoga ao que Baudelaire produziu em relação à Paris, no Brasil, João do Rio (1881-1921), pseudônimo de Paulo Barreto, ocupa um lugar singular ao transpor a sensibilidade do flâneur para os trópicos. Escritor, jornalista e cronista incansável da Belle Époque carioca, João do Rio fez das ruas do Rio de Janeiro seu campo de estudo, sua matéria-prima narrativa. Com passos atentos, transversais aos circuitos oficiais da cidade planejada, explorou becos, vielas, mercados e prostíbulos, revelando, por meio de uma escrita viva e corpórea, os dramas e delícias do cotidiano urbano.

**Pelos boulevards sucessivos que vão dar ao cais, a vida tumultuária da cidade vibrava num rumor de apoteose, e era ainda mais intensa, mais brutal, mais gritada, naquele trecho do Mercado, naquele pedaço de rampa, viscoso de imundícies e de vícios. (Do Rio, 1995, p. 23)**

Em obras como *A alma encantadora das ruas* (1995), de onde pinçamos o trecho acima, a cidade é elevada à condição de personagem — viva, pulsante, contraditória — com seus ruídos, cheiros, afetos e tensões. Sua escrita performa uma espécie de etnografia sensível, anterior aos métodos acadêmicos da antropologia urbana, ao registrar a vida da cidade a partir do ponto de vista do corpo que caminha, sente, observa e narra.

Essa tradição de reflexão sobre o caminhar e suas implicações na constituição da experiência urbana encontra ressonância, também, na obra *“As cidades invisíveis”* (1972), de Italo Calvino (1923-1985), autor que transita entre a literatura e a filosofia da linguagem e que soube reimaginar as possibilidades narrativas da cidade — assim como More o faz, também por meio da utopia. Nessa obra, apresentada como um diálogo ficcional entre Marco Polo e Kublai Khan — o mercador veneziano e o

imperador mongol — Calvino constrói um repertório de cidades possíveis e impossíveis, arquiteturas metafísicas que, ao invés de descreverem configurações urbanas concretas, evocam aspectos existenciais da experiência humana nos espaços urbanos. Enquanto More (2004) nos faz refletir sobre a produção de cidades por meio da utopia, Calvino percorre caminhos similares, e suas “cidades invisíveis” revelam-se como um poderoso recurso imaginativo para os estudos urbanos. Cada cidade descrita pelo mercador é uma metáfora: da memória, do desejo, do tempo, da linguagem e da morte.

**Caminha-se por vários dias entre árvores e pedras. Raramente o olhar se fixa numa coisa, e, quando isso acontece, ela é reconhecida pelo símbolo de alguma outra coisa: a pegada na areia indica a passagem de um tigre; o pântano anuncia uma veia de água; a flor do hibisco, o fim do inverno. O resto é mudo e intercambiável — árvores e pedras são apenas aquilo que são. (Calvino, 1990, p. 17)**

Calvino, ao compor essa cartografia imaginária, convida o leitor a refletir sobre os modos como percebemos, habitamos e narramos a cidade. Em vez de mapas objetivos, somos conduzidos por descrições poéticas que transformam o urbano em matéria de reflexão filosófica. As cidades de Calvino não são apenas lugares — são estados de espírito, espelhos da alma humana, construções do olhar e da escuta. Nessa lógica, o flâner assume uma dimensão ainda mais radical: não apenas deslocamento físico, mas viagem interior. Ao narrar cidades que não existem senão como projeções da linguagem, Calvino retoma, em chave contemporânea, o gesto de Charles Baudelaire e de João do Rio de fazer da cidade um campo de criação estética e sensível.

Essas três figuras — o flâneur de Baudelaire, o cronista andarilho João do Rio e o viajante-poeta de Calvino — articulam, cada uma a seu modo, formas distintas de experimentar, narrar e pensar a cidade. Elas nos mostram que o espaço urbano não se reduz ao seu traçado técnico ou às suas normas institucionais: ele é também uma construção simbólica, afetiva e sensorial. Caminhar pela cidade é, assim, um ato político e poético, uma forma de resistência à homogeneização dos espaços e à velocidade imposta pela lógica capitalista da circulação (Certeau, 1998; Jacques, 2012; Careri, 2013). O andarilho urbano, em suas múltiplas figuras, desestabiliza o uso funcionalista da cidade e redesenha um campo

de possibilidades, de improvisos, de escuta.

O ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação [...] está para a língua ou para os enunciados proferidos. Vendo as coisas no nível mais elementar, ele tem com efeito uma tríplice função “enunciativa”: é um processo de apropriação do sistema topográfico pelo pedestre (assim como o locutor se apropria e assume a língua); é uma realização espacial do lugar (assim como o ato de palavra é uma realização sonora da língua); enfim, implica relações entre posições diferenciadas, ou seja, “contratos” pragmáticos sob a forma de movimentos (assim como a enunciação verbal é “alocução”, “coloca o outro em face” do locutor e põe em jogo contratos entre colocutores). O ato de caminhar parece, portanto, encontrar uma primeira definição como espaço de enunciação (Certeau, 1998, p. 177).

Nesse sentido, pensar o flunar não é apenas um exercício literário ou histórico: é um convite à escuta das camadas subterrâneas da cidade, à leitura crítica de seus signos e silêncios, à valorização da experiência como dimensão constitutiva do urbano. Seja nas avenidas iluminadas da Paris do século XIX, nas ruas boêmias do Rio de Janeiro no alvorecer republicano, ou nas cidades imaginárias e labirínticas do império de Kublai Khan, o caminhar atento revela-se como uma forma de pensamento encarnado — um modo de estar no mundo que recusa a passividade e reivindica o direito à cidade como espaço de criação e de encontro (Sennett, 2003). Além do caminhar pelas grandes cidades, há o caminhar realizado em ruralidades, em que podemos acompanhar outras gestualidades literárias. Manoel de Barros nos iluminou com inúmeros poemas que tratam de uma paisagem rural e da experiência nesse contexto de vida simples:

Bom era caminhar sem dono/na tarde/com pássaros em torno/e os ventos nas vestes amarelas./Não ter nunca chegada/nunca optar por nada/ir andando pequeno sob a chuva/torto como um pé de maçãs (Barros, 2010, p. 116).

Cora Coralina (1889–1985) ficou conhecida por registrar suas memórias em forma de poesia e prosa e, mesmo publicando seu primeiro livro apenas aos 75 anos de idade, tornou-se uma das mais importantes expoentes femininas da literatura brasileira. Sua vivência em Goiás, tanto na infância e na adolescência, quanto na velhice, vendendo doces cristalizados, foi transportada para a sua escrita que constrói, por vezes, uma atmosfera de cheiros, texturas e cores:

O capim-musgo viça e cresce nos beirais encachoeirados; celebra em cada advento tua veneranda idade, teu corpo encurvado, marcado de escaras carecido de reparos que ninguém mais faz. Todo o calendário de chuvas repetem-se tuas goteiras lacrimosas e se abrem novas em complicada cadência de gotas indefinidas, e é apenas um rotineiro afastar de cadeiras e malas desusadas para a liberdade de variados pingos, com suas variações de locações diversas a cada chuva de vento forte e renitente (Coralina, 1985, p. 8).

Nas cidades de Calvino, há utopias e distopias que ajudam a problematizar o conceito de cidade ideal, assim como More o faz séculos antes em “Utopia” (1516), mostrando como a organização do espaço pode impactar os modos de vida. Diante de seu contexto histórico, a obra também pode ser lida como uma crítica à modernidade e à racionalização excessiva do espaço urbano. Algumas cidades descritas refletem a desordem e a sobreposição de tempos e histórias ou aspectos ordinários da vida urbana, levando-nos a questionar a lógica funcionalista proposta pelo Urbanismo Moderno, especialmente nas reconstruções urbanas após a Segunda Guerra. A fragmentação e a “coexistência” (Wan-Dall Junior, 2013, p. 24) das cidades descritas na obra remete ao que Foucault (2013) chamou de heterotopia — presume um contraespaço, cujo funcionamento é delimitado pelo momento em que o sujeito nele está e seu acesso ocorre por via de determinadas ações, regras e códigos.

É possível explorar diversas dimensões da interação entre literatura e estudos urbanos, destacando aspectos como os simbolismos, a concepção de espaços e ambientes, a narrativa urbana, a preservação da história e da memória, bem como a experimentação formal. No contexto desta pesquisa, a transição do foco do pensamento histórico calcado na perspectiva temporal para um viés espacial nos coloca frente a mudanças significativas no que se refere não só aos modos de se contar histórias, mas também de compreender que a história é multifacetada e complexa, visto que passa a ser situada.

Observamos algumas mudanças centrais na temática da escrita de José J. Veiga, em especial no salto entre sua primeira publicação — “Cavalinhos de Platiplanto” (1959) — e sua segunda coletânea de contos — “A estranha máquina extraviada” (1967) —, quando o autor transpõe o foco

na infância e passa a se deslocar por temas como o sujeito estrangeiro e as opressões e violências simbólicas de diferentes origens. No escopo desta pesquisa, compreendemos que isso pode indicar uma mudança no modo de apreender e compreender a paisagem, isto é, uma transição na experiência urbana.

### **INVESTIGAÇÕES LITERÁRIAS NA CRÍTICA DA PAISAGEM**

Há tempos existe um esforço teórico em dissolver as barreiras existentes entre campos disciplinares. Durante o período medieval (séculos V a XV), havia um domínio teológico do conhecimento, até então incontestável. Quando o conhecimento científico começa a se afastar dele, outras perspectivas passam a ganhar espaço e credibilidade, fundando, durante o Renascimento (séculos XV e XVI), o que conhecemos como ciência moderna.<sup>3</sup> A razão, a observação empírica e o método experimental passam a disputar o monopólio da verdade, inaugurando novas formas de autoridade epistêmica. Essa transição não aboliu as estruturas hierárquicas do saber, mas apenas as redistribuiu. A ciência moderna, ao instaurar um novo paradigma de produção de conhecimento, também instituiu novas fronteiras disciplinares — mais técnicas, mais especializadas, mas igualmente normativas.

É somente no final do século XIX que essas fronteiras começam a ser desestabilizadas. O avanço das ciências humanas e sociais, somado ao impacto de correntes filosóficas, como o niilismo nietzschiano, a psicanálise freudiana e o materialismo histórico marxista, inauguram uma crítica ao universalismo moderno e às pretensões de neutralidade do conhecimento. A epistemologia, até então estruturada sobre bases fixas e generalizantes, passa a ser interrogada por suas omissões, exclusões e invisibilidades. O saber, antes comparável a um edifício racionalmente construído, passa a ser concebido como um campo em disputa, em que múltiplas vozes, perspectivas e métodos precisam coexistir — ainda que em tensão. Então, algumas das bases unificadoras da epistemologia

3 Sistema de investigação baseado na observação, experimentação, formulação de hipóteses e verificação empírica para compreender e explicar os fenômenos naturais e sociais. Ela surgiu entre os séculos XVI e XVII, durante a Revolução Científica, e se caracteriza pelo uso do método científico, pela busca de leis universais e pela constante revisão do conhecimento com base em novas evidências.

moderna começaram a ser questionadas e relativizadas, o que permitiu que, no século seguinte, a ideia de transdisciplinaridade começasse a expandir — e até mesmo reorganizar — os horizontes das disciplinas (Carmo; Leite, 2021).

No campo da arquitetura e urbanismo, tais deslocamentos tornam-se mais evidentes a partir da segunda metade do século XX. O projeto moderno, centrado na razão técnica, na funcionalidade e na padronização espacial, começa a ser interrogado pelas contradições que ele mesmo engendra. As cidades modernistas, com seus traçados ortogonais e zonas segregadas, revelam-se incapazes de responder à diversidade cultural, às desigualdades sociais e às dinâmicas ambientais dos contextos em que se inserem. Surge, então, um movimento teórico-prático que busca reintegrar a arquitetura ao seu entorno social, político e simbólico.

**Do modernismo à contemporaneidade, a teoria e a prática do espaço construído passaram a lidar mais diretamente com uma série de questões econômicas, sociais, políticas e até epistemológicas que, principalmente com o pós-modernismo, puseram-se a explorar formas de se analisar e conceber o Espaço de modo mais adequado e contextualizado a diferentes lugares, culturas, ambientes e histórias (Carmo; Leite, 2021, p. 4).**

Nesse sentido, a arquitetura passa a dialogar com as humanidades — não apenas como fonte de inspiração, mas como interlocutora epistemológica. Ao beber da fonte da filosofia, das ciências sociais, da antropologia e da geografia, por exemplo, podemos avançar com diferentes epistemologias e modos de subjetivação. É nesse ponto que o diálogo entre arquitetura e literatura se torna particularmente fértil.

**O legível e o visível, a ideia e a forma material, o mundo do pensamento e o mundo construído, as humanidades e a Arquitetura compenetraram-se de tal modo que fica impossível distinguir onde termina um campo e começa o outro. Diluídas as fronteiras dos campos e disciplinas, estes passam a fecundarem-se reciprocamente, deixarem-se contaminar uns pelos outros e adquirir novas formas geradas deste contágio (Brandão, 2005, p. 5).**

Nesse “contágio”, podemos não só pensar o espaço arquitetônico a partir

dos espaços literários, mas também traçar outras conexões com debates que já se encontram nesse limiar dos campos disciplinares. Pereira (2015) propõe uma abordagem transdisciplinar das narrativas de Carolina Maria de Jesus (1914-1977), atravessando os campos da literatura, geografia, urbanismo, estudos de gênero e raça, a fim de compreender as formas como a escrita de Carolina mobiliza outras possibilidades de ler e escrever a cidade. A partir da centralidade da experiência da escritora como mulher negra, pobre, migrante e favelada, a tese tensiona os processos históricos e contemporâneos de produção do espaço urbano, especialmente aqueles que se articulam com a exclusão social, a racialização da pobreza e a marginalização dos corpos e territórios periféricos.

Ao lançar mão de seus diários, em especial “Quarto de Despejo” (1960), Carolina realiza um gesto de inscrição de si no mundo — gesto que se traduz em narrativas que não apenas denunciavam, como também reconfiguram as paisagens da cidade. Seu olhar deslocado e sua voz insurgente instauram uma outra cartografia urbana, em que a favela deixa de ser ausência ou ruído, para tornar-se presença concreta, subjetiva e política. Suas “escrevivências” (Evaristo, 2020) operam como dispositivos que entrelaçam memória, cotidiano e território, desafiando os modos tradicionais de representação da cidade e abrindo brechas para pensar paisagens urbanas a partir das margens.

De forma similar, Angiolillo (2020) traz uma leitura da produção de Lima Barreto (1881-1922), escritor negro e cronista das transformações urbanas e sociais da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Ao articular literatura, história urbana e estudos da paisagem, a pesquisa investiga as relações entre o centro e o subúrbio carioca, observadas sob a perspectiva crítica de um escritor que viveu entre a periferia social e o coração político do país.

A análise parte de romances e crônicas do autor, mas não se limita aos gêneros ficcionais, incorporando também sua produção jornalística, que testemunha com intensidade as reformas urbanas conduzidas por Rodrigues Alves e Pereira Passos. O olhar de Lima Barreto capta os efeitos sociais e espaciais dessas mudanças, desvelando a tensão crescente

entre o projeto de modernização urbana e a exclusão dos setores populares — tensão esta que se manifesta tanto no espaço físico da cidade, quanto em seus discursos e representações.

Ao promover o diálogo entre a literatura e a geografia cultural, Angiolillo (2020) lança mão de abordagens dos estudos da paisagem para compreender a cidade como espaço vivido, imaginado e narrado. O trabalho revela como Lima Barreto mobiliza a linguagem literária para mapear os conflitos urbanos de seu tempo, oferecendo uma cartografia crítica da cidade partida, produzida por certo contexto político, econômico e social.

Em um contexto centro-oestino, Santos (2017) se dedica a explorar as representações da cidade de Goiás na obra de Cora Coralina, especialmente em seu livro “Poemas dos becos de Goiás e estórias mais” (1965), articulando literatura, história cultural e urbanismo para interpretar como a cidade emerge na tessitura poética da autora. A pesquisa parte da premissa de que a cidade não é apenas um espaço físico ou morfológico, mas um território simbólico, construído por meio de práticas sociais e de narrativas afetivas, pessoais e coletivas.

A partir do conceito de representação — fundamental para os estudos da História Cultural —, o trabalho propõe uma abordagem que ultrapassa os limites da historiografia urbana tradicional, incorporando a subjetividade da linguagem poética como meio de revelar dimensões invisibilizadas pelas análises formais. A cidade de Goiás, tal como delineada por Cora, é vivida nos becos, nos quintais, nas figuras femininas e populares que escapam ao olhar técnico, mas que fundam uma outra cartografia urbana: íntima, sensível e múltipla.

Ao dialogar com os campos da teoria literária, da historiografia regional e dos estudos urbanos, a pesquisa evidencia como as representações da poetisa constroem uma cidade que se opõe à lógica oficial dos centros históricos e dos monumentos. Em vez disso, a cidade é reinventada pelos vestígios do cotidiano, por memórias fragmentadas e por narrativas que desafiam recortes cronológicos e espaciais instituídos.

Em Minas Gerais, Coelho (2023) investiga as paisagens de Belo Horizonte a partir da literatura produzida na primeira metade do século XX, com foco em obras selecionadas de João Alphonsus e Carlos Drummond de Andrade, analisando a relação entre sensibilidade, representação e experiência urbana. Assim, o seu trabalho busca compreender como a cidade é narrada e recriada pela linguagem literária, não apenas como configuração espacial, mas como paisagem sensorial e subjetiva.

Desde a sua fundação, Belo Horizonte foi marcada por um projeto modernizador que apagou a materialidade e a memória do antigo Arraial do Curral del Rei, povoado que deu origem à capital mineira. A historiografia oficial registra essas transformações a partir de documentos técnicos e relatos institucionais. No entanto, outras formas de conhecimento da cidade emergem da literatura, que oferece acesso a vivências menos visíveis, mais íntimas e fragmentárias, fundadas na experiência cotidiana.

A proposta metodológica parte do conceito de paisagem como experiência encarnada e relacional, considerando os estímulos sensoriais — sons, cheiros, texturas, sabores — como parte constitutiva da percepção do espaço urbano. Ao converterem suas vivências em narrativas, Alphonsus e Drummond elaboram representações que não apenas documentam, mas poeticamente perpetuam as paisagens da cidade, tensionando o discurso da modernidade e resgatando camadas inesperadas da vida urbana.

O trabalho contribui, então, para o desenvolvimento de uma teoria da paisagem urbana que reconhece a centralidade da linguagem, da memória e da sensibilidade como modos legítimos de conhecer a cidade. Em consonância com as leituras de Angiolillo (2020) e Santos (2017), Coelho (2023) reforça a potência da literatura como instrumento de escuta e reinterpretação do espaço urbano, revelando o valor epistemológico das representações poéticas na construção de um saber plural sobre a cidade.

Por último, Soares (2022) amplia o escopo geográfico ao investigar as relações entre literatura e urbanismo no contexto latino-americano, tendo como estudo de caso o romance “Satolep” (2008), de Vitor Ramil. A obra ficcionaliza Pelotas, cidade natal do escritor, convertendo-a em

uma geografia poética que tensiona os discursos modernistas e funcionalistas que marcaram o planejamento urbano no século XX. A dissertação propõe uma leitura da literatura como ferramenta de interpretação e reimaginação do espaço urbano, especialmente em contextos marcados por crises de identidade, esgotamento de modelos urbanísticos e rupturas culturais. Ao articular crítica literária e teoria urbana, a pesquisa mostra como a literatura pode revelar os impasses da urbanização na América Latina e projetar outras formas de habitar o espaço.

Ao serem reunidas, as cinco pesquisas aqui apresentadas (Pereira, 2015; Angiolillo, 2020; Santos, 2017; Coelho, 2023; Soares, 2022) desenham um campo de reflexão em que a literatura e a cidade se tocam de maneira profunda, revelando o espaço urbano como uma tessitura de afetos, memórias e formas de existência. Em cada pesquisa, a cidade deixa de ser apenas pano de fundo ou objeto descritivo: ela emerge como presença viva, moldada pela experiência subjetiva, pela linguagem e pela imaginação. As paisagens que se revelam nesses estudos não se limitam à materialidade visível, mas atravessam camadas sensoriais e simbólicas, permitindo que possamos escutar os silêncios, reconhecer os gestos cotidianos e dar contorno àquilo que muitas vezes escapa aos mapas e planos urbanos.

Portanto, essas leituras nos convidam a considerar a literatura como uma forma de conhecimento sensível, capaz de iluminar zonas opacas da vida urbana e de propor outras maneiras de perceber e habitar o mundo. Ao entrelaçar diferentes campos disciplinares, os trabalhos contribuem para a construção de um olhar atento às singularidades e às fragilidades da paisagem urbana, compreendida não como estrutura fixa, mas como terreno de experiências.

NOSTALGIA DO RURAL E A  
ESCRITA DE JOSÉ J. VEIGA



Ao longo do século XX, o Brasil passou por transformações territoriais e sociais que redirecionaram o eixo do poder e da produção cultural do litoral para o interior do país. Esse movimento, ainda que frequentemente analisado em termos estruturais — como a urbanização acelerada, os projetos de interiorização do desenvolvimento e a construção de Brasília —, também se expressa em trajetórias individuais que atravessam e ressignificam essas dinâmicas históricas. Uma dessas trajetórias é a de José J. Veiga, autor que, embora tenha se mantido à margem dos modismos literários e das disputas intelectuais de seu tempo, produziu uma obra profundamente sensível às mudanças silenciosas da sociedade brasileira. Seus deslocamentos — geográficos, profissionais e simbólicos — são reveladores das tensões entre tradição e modernidade que marcaram o país entre o campo e a cidade, entre o centro geográfico e o centro simbólico do poder.

Nascido em 1915, no município de Corumbá de Goiás, no interior do estado, José J. Veiga cresceu em um ambiente rural e familiar que preservava modos de vida tradicionais, baseados na oralidade, nas relações comunitárias e no cotidiano da vida interiorana. Ainda jovem, mudou-se para a então capital, Cidade de Goiás e, mais tarde, para o Rio de Janeiro, onde concluiu os estudos e iniciou a sua carreira como jornalista e escritor. Essa passagem do interior para o litoral, do espaço rural-urbano para a metrópole, foi vivida por muitos brasileiros nas décadas seguintes, mas, no caso de Veiga, adquiriu uma qualidade formativa essencial: o contato simultâneo com a memória afetiva da infância interiorana e com a modernidade inquieta da capital cultural do país alimentaria, em sua literatura, uma percepção aguda das contradições brasileiras.

Durante a década de 1940, Veiga também morou na Inglaterra, onde trabalhou como locutor de rádio em um contexto pós-guerra. Essa experiência internacional não o afastou de sua matéria literária; ao contrário, fortaleceu seu olhar distanciado, que, mais tarde, se materializou na linguagem seca, fabular e irônica que marca a sua obra. Ao retornar ao Brasil, estabeleceu-se definitivamente no Rio de Janeiro, mas jamais rompeu o vínculo com sua terra natal. Ao longo da vida, retornou algumas vezes a Goiás, mantendo uma relação de observador atento das transformações profundas pelas quais o Centro-Oeste passou nas décadas seguintes.

Esse vínculo entre território e subjetividade torna-se ainda mais relevante quando se observa o contexto político e social que reconfigurou o espaço central do Brasil a partir da década de 1950. A região Centro-Oeste, historicamente periférica no projeto nacional, começou a ser vista como chave estratégica para a integração territorial e a segurança nacional. A decisão de transferir a capital para o Planalto Central, prevista na Constituição de 1891 e retomada com vigor por Juscelino Kubitschek nos anos 1950, visava não apenas desconcentrar o poder, mas instaurar simbolicamente um novo centro de gravidade para o país. A construção de Brasília, inaugurada em 1960, sintetizou essa ambição modernizadora e deu início a uma urbanização rápida e frequentemente desordenada em seu entorno imediato.

Como destaca Holston (1993), Brasília foi concebida como um projeto de ruptura com a desordem urbana tradicional: a cidade foi inteiramente planejada segundo os princípios do urbanismo modernista, com separação funcional entre zonas de trabalho, moradia e lazer, além de um traçado monumental que expressava uma visão de racionalidade e progresso. Entretanto, Holston também demonstra como essa ordem utópica produziu novas formas de exclusão social e espacial. Enquanto os prédios públicos e os setores residenciais projetados por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer abrigavam as elites administrativa e política do país, os trabalhadores que ergueram a cidade foram empurrados para áreas não planejadas — as chamadas cidades-satélites —, reproduzindo as desigualdades que o projeto modernista pretendia superar.

Por ter nascido no coração do país, que mais tarde abrigaria a nova capital, e se deslocado para o Rio de Janeiro, capital da República até 1960, Veiga revela uma movimentação oposta à do poder institucional. Se a máquina estatal migrou para o interior, as experiências existencial e literária de Veiga foram marcadas pelo sentido inverso: a interiorização do olhar sobre o Brasil urbano e moderno a partir de um imaginário forjado no campo. Suas obras não tematizam diretamente Brasília ou a urbanização do Centro-Oeste, mas o sentimento de estranhamento diante da imposição de ordens rígidas, da racionalização da vida social e da violência simbólica do progresso estão presentes de maneira sutil e recorrente.

Paralelamente, o Rio de Janeiro dos anos 1950 e 1960 também vivia seu próprio processo de transformação. Ainda capital federal até a inauguração de Brasília, a cidade passava por projetos de modernização urbana, como os planos de reurbanização de Copacabana e os esforços de racionalização do espaço público. Inspiradas por ideias anteriores, como as de Agache (1928-1930), essas intervenções urbanas refletiam o mesmo ideário técnico e funcionalista de Brasília: impor ordem ao espaço como forma de promover desenvolvimento e civilidade (Agache, 1930). Mas, assim como no caso da nova capital, essas reformas também resultaram em segregações sociais e tensões entre o espaço vivido e o espaço planejado.

Nesse cenário de intensos deslocamentos — físicos, simbólicos, políticos —, a obra de José J. Veiga oferece uma perspectiva crítica e singular. Sem se posicionar explicitamente como escritor político, ele captou, em suas narrativas, os efeitos do poder institucional sobre a vida cotidiana, as marcas da opressão disfarçadas de progresso e as formas silenciosas de resistência presentes nas relações comunitárias e nas figuras marginais. Seu percurso, entre o centro geográfico do país e a capital simbólica da cultura brasileira, reflete um Brasil em trânsito — entre a promessa de modernidade e a permanência de suas contradições fundadoras.

Ao acompanhar a sua trajetória, torna-se possível perceber como a sua literatura se alimenta das tensões entre tradição e modernidade e centro e periferia. Suas narrativas fabulares refletem, com sutileza, os efeitos do progresso sobre a vida cotidiana e revelam uma crítica velada às formas de opressão disfarçadas de ordem. Com isso, Veiga transforma o cenário em mutação em matéria literária, dando voz a um Brasil que se refaz entre rupturas e permanências. Neste capítulo, portanto, adentramos os contextos histórico, político, social e cultural do Brasil a partir dos deslocamentos de José J. Veiga, com o intuito de situar sua produção literária e compreendê-la de forma mais ampla por meio de sua experiência frente às mudanças na paisagem.

## GRANDES TRANSFORMAÇÕES URBANAS NO BRASIL

A conjuntura socioeconômica brasileira no início do século XX ficou marcada por um contexto rural ainda predominante, com grande parte da população vivendo no campo por meio da agricultura de subsistência ou do trabalho nas grandes lavouras de café, que dominavam a economia nacional de exportação. Entretanto, a partir da década de 1930, esse panorama começou a se modificar de forma acelerada, conduzido por transformações econômicas e políticas que provocaram um intenso êxodo rural e, por conseguinte, um vertiginoso processo de urbanização.

Esse movimento foi um dos principais catalisadores da urbanização brasileira ao longo do século XX, em especial, na região Centro-Oeste. Tradicionalmente marcada por uma ocupação esparsa e pela predominância de atividades pecuárias extensivas, essa região passou a ser alvo de políticas de interiorização do desenvolvimento, que transformaram radicalmente sua paisagem social e econômica. A construção de Brasília, inaugurada em 1960, foi um marco desse movimento, atraindo milhares de migrantes de todas as partes do país — em especial do Nordeste e do próprio interior do Centro-Oeste —, resultando no crescimento de cidades adjacentes.

**Eu nasci num lugarzinho muito pequeno, no interior de Goiás. Goiás naquele tempo era ainda mais distante do que hoje, porque as comunicações eram difíceis, praticamente não havia estradas, de maneira que vivíamos isolados ali. [...] Lembro como um período muito rico, porque a gente era pobre, mas tinha uma coisa que no Brasil está acabando: as casas tinham quintal. [...] Vivíamos em contato com o campo, a chamada roça e, na família, parentes, avós, tios, tinham fazendas, eram criadores de gado, plantadores, de maneira que a gente estava sempre indo à fazenda deles, passando férias, voltando... Era uma vida que, apesar de aquele lugarzinho tão remoto, tão pequeno, era muito rica; todo dia tinha uma coisa nova pra mim: gente de fora que chegava, que era uma novidade... (Ricciardi, 2009, pp. 341-343)**

O relato de José J. Veiga sobre a sua vida no interior de Goiás constrói uma imagem muito comum do Brasil no início do século XX, ainda predominantemente rural, com a maioria de sua população vivendo no campo e se dedicando à agricultura. No trecho acima, o escritor goiano comenta que a situação do estado naquela época era de isolamento. Isso

se deu em função, principalmente, da decadência da mineração após o esgotamento das minas, que deram lugar a uma economia agrária com pequenas lavouras e à pecuária, mas que ainda eram pouco expressivas, além da falta de infraestrutura viária que promovesse uma integração de Goiás com as demais regiões do país.

No ano de nascimento de Veiga, 1915, o país ainda se encontrava no momento político que ficou conhecido como Primeira República (1889-1930), um período de concentração de poder pelas oligarquias latifundiárias, formadas por poucas famílias dos estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Pernambuco, Bahia e Rio Grande do Sul. A economia brasileira girava em torno da exportação de café e as condições de vida do trabalhador do campo eram precárias, embora essa realidade ainda fosse romantizada em veículos de informação e na literatura da época, como o caso de Monteiro Lobato, quando escreve “Urupês” (1918). Nesta obra, aparece pela primeira vez o personagem Jeca Tatu, que representava o caipira do Vale do Paraíba, em São Paulo, como um homem preguiçoso, que vivia apenas do que a natureza lhe oferecia, sem grandes esforços e ambições, pouco inteligente e sujo (Lima, 1999). Ao contrário da visão idealizada do cotidiano camponês, Jeca Tatu ajudou a construir uma nova imagem que mostrava a precariedade à qual trabalhadores

Figura 1 — Monteiro Lobato e Jeca Tatu em campanha da Fontoura.

Fonte: Almanaque do Biotônico (1935, p. 4) apud Gomes (2006, p. 1013).



rurais estavam submetidos. O personagem chegou a figurar em campanhas sanitaristas e propagandas de medicamentos (Figura 1), em um contexto articulado pelas políticas urbanas que se instauraram no Brasil do final do século XIX ao início do Estado Novo, a partir das reformas de saneamento e melhoramento das grandes cidades.

Villaça (1999), sob uma perspectiva histórica, divide o pensamento sobre o urbanismo no Brasil em três momentos: o primeiro (1875-1930) é marcado pelos planos de embelezamento e melhoramento de cidades; o segundo (1930-1990) envolve o conhecimento técnico e científico aplicado ao urbanismo, o que trouxe à tona ideias como os planos diretores, os superplanos e o planejamento urbano integrado ao longo dos anos; e o terceiro e atual momento (1990-), que segue com um plano intelectual e tecnicista, porém, com a tentativa de uma visão política sobre problemas urbanos dentro do instrumento do Plano Diretor, que passa a ser uma determinação constitucional a partir de 1988<sup>1</sup>.

O primeiro momento a que nos referimos (e que inclui boa parte da vivência de José J. Veiga no Estado de Goiás) diz respeito à fase em que a classe dominante, a elite agrária, tinha forte influência sobre as decisões e planos para as cidades, incluindo a campanha “O Rio civiliza-se”, que demonstrava apoio e uma articulação com as reformas de Pereira Passos no Rio de Janeiro, entre 1902 e 1906, conhecidas também como o “Bota-Abaixo”. A então capital federal presenciou o ápice deste período com a ampliação e retificação de ruas e a demolição de cortiços, em prol de um urbanismo monumental e da ideia de embelezamento das cidades. A data inicial, 1875, é marcada pela divulgação de um relatório da Comissão de Melhoramentos da Cidade do Rio de Janeiro, capital à época, que pretendia

**[...] organizar um plano geral para o alargamento e retificação de várias ruas desta capital e para a abertura de novas praças e ruas com o**

1 O Plano Diretor aparece na “[...] Constituição de 1988 como o instrumento básico, fundamental para o planejamento urbano, com o qual todos os demais instrumentos de política urbana devem guardar estreita relação e harmonizar-se com seus princípios, diretrizes e normas.” (Lacerda et al., 2005, p. 56). Já em 2001, por meio da Lei 10.257, de 10 de julho daquele ano, o Estatuto da Cidade é criado e estabelece as normas que “[...] regulam o uso da propriedade urbana em prol do bem coletivo, da segurança e do bem-estar dos cidadãos, bem como do equilíbrio ambiental”, dentre estas normas observamos o instrumento do Plano Diretor (Brasil, 2001).

**fim de melhorar suas condições higiênicas e facilitar a circulação entre seus diversos pontos, dando ao mesmo tempo mais beleza e harmonia às suas construções [...] (Reis, 1977, pp. 15-17 apud Villaça, 1999, p.194).**

Este modo de fazer cidade foi inspirado principalmente nas reformas de Paris e Viena, em meados do século XIX, e visava a novos valores estéticos. Por isso o embelezamento e a construção de centros cívicos, a exemplo de São Paulo e Belo Horizonte — esta, tendo sido inaugurada em 1897, com influências barrocas. A base ideológica atendia às demandas da classe dominante da época e formava o palco para o discurso de uma nova imagem de cidade, ao retirar a população trabalhadora do centro do Rio de Janeiro para torná-lo uma área que atendesse às necessidades da elite financeira da capital federal (Leme, 1999; Villaça, 1999). Benchimol (1992) destaca parte de um texto do Senador Soares de Sousa, que acompanhou Pereira Passos em uma viagem à Europa, e ressaltou o que viu acontecer em Bruxelas:

**Um bairro inteiro de casebres feios, insalubres, ruins, foi todo comprado por uma poderosa companhia, arrasado, e no local construído um bairro elegante, bonito, confortável em todos os sentidos, realizando a companhia excelente negócio sob o ponto de vista financeiro. Uma cidade da Europa [...] não suportaria no seu centro uma rua da Vala, do Senhor dos Passos, de São Jorge e... que sei eu mais (Benchimol, 1992, p. 197).**

Ainda que a produção cafeeira para exportação tivesse um protagonismo econômico, as indústrias urbanas também começaram a se instalar nos grandes centros, aumentando a oferta de emprego nas cidades. Consequentemente, isso se tornou um chamariz para que pessoas deixassem o campo, diante da precarização do trabalhador rural, e fossem em direção às cidades. Ademais, a crise internacional provocada pela Primeira Guerra Mundial (1914-1918) dificultou as relações de exportação, mas gerou um terreno fértil para que as indústrias se expressassem economicamente em relação ao modelo exportador cafeeiro.

Santos (1993) aponta o final do século XIX como o período em que ocorreu o primeiro episódio de aceleração do crescimento da população urbana, com um índice de quase 10% de urbanos em relação ao total de habitantes. Por outro lado, os dados mais contundentes no que se refere a contagens populacionais só passaram a ser coletados a partir de 1940,

com a separação de habitantes urbanos e das vilas rurais de um mesmo município. Não obstante, é inegável que o processo de industrialização trouxe consigo uma nova dinâmica nas cidades que nos anos seguintes só iria se intensificar.

Nesse contexto, observamos um primeiro deslocamento de José J. Veiga. É importante destacar que esse tipo de movimento acontece em mais de um momento da vida do escritor e que estes acontecimentos serão pontuados ao longo deste trabalho. Portanto, quando Veiga sai da pequena Corumbá em direção a Goiás (Figura 2), aos doze anos, em 1927, o menino realizava uma mudança muito comum para diversos moradores rurais da época que iam em direção às capitais e aos grandes centros urbanos. Naquele ano, a cidade que o recebeu era ainda a capital do Estado de Goiás e concentrava, além dos poderes administrativos, novas oportunidades de estudo para Veiga que, à época, já se interessava pela literatura.



**Figura 2 — Rua da Abadia, em Goiás, no século XX.**

Fonte: IBGE, 2023.

Demarcar esse tempo significa, dentre outras coisas, observar que tipo de cidade o escritor encontrou ao se mudar. Em uma conjuntura política e econômica ávida pela modernização e melhoramento urbanos, calcada na ideia do progresso, que viria a ser o grande mote do plano nacional seguinte<sup>2</sup>, a cidade de Goiás exibiu uma paisagem colonial ultrapassada

<sup>2</sup> Aqui nos referimos à Era Vargas (1930-1945), sobre a qual falaremos mais à frente, ainda neste capítulo.

que já não era capaz de abrigar o centro administrativo do Estado e todas as atividades subjacentes.

A conjuntura política e social do Brasil nos anos subsequentes envolvia uma intensa agitação e insatisfação. O contexto econômico marcado pela crise do café, acentuada pela quebra da Bolsa de Valores de Nova York em 1929, gerou um ambiente de instabilidade e descontentamento entre as elites agrárias que comandavam o cenário político da primeira fase do Brasil republicano. O descontentamento desses grupos se intensifica com a corrida eleitoral de 1930, quando o então presidente Washington Luís (1926-1930), representante das oligarquias de São Paulo, contraria o arranjo político da época ao indicar Júlio Prestes como seu sucessor, uma figura paulista, quando, na verdade, o acordo vigente determinava que o próximo presidente empossado fosse mineiro, seguindo a alternância entre os estados de São Paulo e Minas Gerais, que ficou conhecida como política do café com leite.

Diante disso, a figura de Getúlio Vargas aparece como uma resposta às demandas dos setores agrários insatisfeitos com a conjuntura política. Nesse momento, as oligarquias dissidentes do Rio Grande do Sul e da Paraíba se articulam e lançam uma nova chapa, na qual Vargas surge como candidato à presidência. Apesar de derrotado nas eleições, o contexto de polarização e conflito, além da articulação entre essas oligarquias, resultou na deposição do presidente empossado e no início de um governo provisório, marcando o fim da Primeira República em 1930.

## **CIDADE INDUSTRIAL E OS REBATIMENTOS NO BRASIL**

**Lembro-me quando eles chegaram. Vieram no caminhão do Geraldo Magela, trouxeram uma infinidade de caixotes, malas, instrumentos, fogareiros e lampiões, e se hospedaram na pensão de d. Elisa. Os volumes ficaram muito tempo no corredor, cobertos com uma lona verde, empacotando a passagem. (Veiga, 2021, p. 21)**

A partir da década de 1930, a industrialização no Brasil desempenhou um papel transformador e multifacetado, influenciando diversas esferas da

sociedade e da economia. Em seu conto “A usina atrás do morro” (1959), José J. Veiga descreve uma pequena e pacata cidade que vê sua tranquilidade perturbada com a chegada de um grupo de estrangeiros para a construção de uma usina. Toda a dinâmica urbana é afetada e as pessoas passam a andar desconfiadas, com medo do que estava acontecendo por trás do mistério dessa nova movimentação, que só é revelado após vários dias de observação. Quem narra o conto é o menino-narrador, inconformado com as mudanças.

Sob o regime do Estado Novo (1937-1945), implementado por Getúlio Vargas, com o golpe de Estado em 1937, políticas desenvolvimentistas foram adotadas visando à diversificação da base produtiva nacional e à redução da dependência em relação aos produtos primários. Esse processo foi marcado pela implementação de políticas de substituição de importações, visando à proteção e estímulo da indústria nacional e à expansão da infraestrutura viária, como a criação de rodovias e a modernização dos portos.

Nos anos anteriores, é importante destacar o crescimento de movimentos operários no Brasil, cuja articulação política resultou nas greves de 1917 e 1919<sup>3</sup>. Essa mobilização traçou os caminhos para que houvesse uma mudança, ainda que branda, no contexto sociopolítico do país. Villaça (1999, p. 202) compreende esse momento como “[...] uma situação peculiar — certamente transitória — de contraste entre, de um lado, a crescente organização e consciência das classes populares urbanas e, de outro, a fragilidade das classes dominantes”. Se antes a aristocracia rural detinha um poder político quase irrestrito, a partir dessa crescente tensão, a presença da classe operária parece ter estabelecido certo limite para as ações diretas da elite.

Com o enfraquecimento do domínio agrário e a necessidade de diversificar a economia, a burguesia urbano-industrial ascende politicamente e assume o controle da sociedade brasileira. Em Goiás, o plano e a inau-

3 Os movimentos operários que se consolidaram entre 1910 e 1920, especialmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, onde se concentrava o setor industrial, reivindicavam melhores condições de trabalho, como o direito a férias e aposentadoria, jornadas de trabalho menores, melhores salários e assistência médica. Entretanto, a Lei Trabalhista só foi aprovada e sancionada em maio de 1943.

guração de Goiânia, em 1933, representaram uma iniciativa ambiciosa e, por vezes, vista como controversa, liderada por Pedro Ludovico Teixeira, o interventor federal em Goiás na época, em um contexto nacional marcado por profundas transformações políticas e sociais. Enquanto o Brasil passava por um período de centralização do poder, durante o governo de Getúlio Vargas, a seleção do local para a nova capital do estado e o planejamento urbano foram influenciados por questões políticas e interesses pessoais.

Com a revolução de 1930, movimento armado, liderado pelos estados de Minas Gerais, Paraíba e Rio Grande do Sul, Getúlio Vargas tornou-se chefe do Governo Provisório, revogou a Constituição de 1891 e passou a governar por decretos. Getúlio nomeou interventores para todos os governos estaduais. Em Goiás, foi nomeado o médico Pedro Ludovico Teixeira, que havia lutado na revolução de 1930. [...] O decreto estadual nº 3359, de 18 de maio de 1933, determinou a escolha da região às margens do córrego Botafogo, compreendida pelas fazendas Crimeia, Vaca Brava e Botafogo, no então município de Campinas, para a edificação da nova capital de Goiás. Em 24 de outubro de 1933, em local definido pelo engenheiro, arquiteto, urbanista e paisagista Attilio Corrêa Lima, responsável pelo projeto urbanístico da nova capital, Pedro Ludovico lançou a pedra fundamental de Goiânia. A data foi escolhida para homenagear os três anos da revolução de 1930. (Prefeitura de Goiânia, 2024).

A mudança da capital foi vista como uma estratégia para consolidar o poder político de Ludovico Teixeira e sua elite local, alinhando-se às políticas de centralização do governo. Além disso, o modelo urbanístico adotado, embora tenha sido inspirado no movimento modernista em ascensão no país, gerou críticas devido à sua rigidez e falta de interlocução com a população local, refletindo um padrão nacional de desenvolvimento urbano desigual.

Nesse contexto, o escritor José J. Veiga era morador da cidade de Goiás, até então capital do estado. Com o incentivo de amigos, Veiga decide se mudar para o Rio de Janeiro, em 1935, aos vinte anos, onde se depara com um grande salto do desenvolvimento nacional, que havia deixado sua estrutura econômica colonial para uma nova realidade de industrialização e reformas urbanas. Existiam inúmeras diferenças entre o interior do estado de Goiás — ainda bastante rural, embora fosse o centro administrativo estadual — e a então capital federal, uma cidade que já havia presenciado a destruição de extensas áreas habitadas em nome de uma outra paisagem urbana mais moderna.

Veiga foi ao encontro de uma realidade antes conhecida por ele somente por meio da literatura e das notícias. Esse segundo deslocamento fez com que o jovem escritor experimentasse um Rio de Janeiro efervescente e o colocou em contato com novos caminhos e possibilidades. A cidade reunia não apenas os principais poderes políticos do país, como também as disputas culturais e sociais que moldariam a construção da identidade nacional. Não se tratava apenas de modernizar prédios ou ampliar avenidas, mas de transformar o imaginário coletivo de um país que deixava para trás o século XIX e caminhava em direção a um projeto de modernização, liderado pelo governo Vargas. Com isso, o Rio exibia, de um lado, símbolos de modernidade, e de outro, as contradições profundas de uma sociedade desigual.

O samba, que viria a se tornar uma das principais expressões culturais dessa nova identidade brasileira, já circulava pelos bairros operários e pelos morros cariocas, mas ainda carregava o estigma da marginalidade. A fundação das primeiras escolas de samba, como a Deixa Falar e a Estação Primeira de Mangueira, ambas em 1928, transformou essa manifestação em um elemento organizado e reconhecível na cultura urbana. Nos anos seguintes, a criação da Rádio Nacional, em 1936, cumpriria um papel determinante nesse processo de transformação simbólica, ao levar a voz de compositores como Noel Rosa e Cartola para além dos limites geográficos do Rio (Napolitano, 2016). Essa aproximação entre cultura popular e as instituições de comunicação evidenciava um padrão nacional mais amplo: um Estado que reconhecia na cultura um instrumento estratégico de integração, mas sem ouvir aqueles que produziam essa cultura no cotidiano das periferias.

O projeto cultural que se desenhava no Rio se conectava diretamente aos debates intelectuais da época. Embora a gênese do movimento modernista estivesse em São Paulo, foi na capital federal que as ideias de renovação estética e cultural encontraram apoio institucional e visibilidade nacional. A publicação de “Casa-grande e senzala” (2003), de Gilberto Freyre, em 1933, exemplifica essa fase de inquietação intelectual, ao propor uma leitura sobre a formação do Brasil, centrada no papel da “mestiçagem” como elemento fundador da identidade brasileira (Freyre, 2003). Mas esse projeto, assim como a modernização urbana do Rio,

também não escapava de tensões: enquanto intelectuais brancos discutiam o papel das raízes africanas e indígenas na formação da nação, a maioria da população de pretos e pardos continuava à margem dos processos de decisão e da própria vida urbana formal.

O cenário político seguia a mesma lógica. A ascensão de Vargas ao poder em 1930 encontrou no Rio de Janeiro um ambiente propício para a construção de um projeto autoritário de modernização. A instalação do Estado Novo, em 1937, reforçou esse controle, por meio de censura, propaganda e intervenções urbanas que davam forma concreta ao discurso de progresso (Schwarcz; Starling, 2015). Um dos símbolos mais expressivos desse período foi o prédio do Ministério da Educação e Saúde (Palácio Capanema), idealizado por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, sob influência direta de Le Corbusier (Holston, 1993). Esse edifício, celebrado como uma conquista estética da arquitetura modernista brasileira, também refletia um modelo urbano pensado de cima para baixo, muitas vezes dissociado da realidade concreta da maior parte da população carioca (Sevcenko, 2001).

Ao lado dessas reformas, a indústria cultural ganhava contornos mais evidentes. As chanchadas produzidas pela Atlântida Cinematográfica, fundada em 1941, e a projeção internacional de Carmen Miranda (1909-1955) criaram uma imagem do Brasil alegre e exótico, voltada, sobretudo, para o público estrangeiro. Essa construção simbólica reforçava um padrão recorrente: o uso da cultura popular como vitrine oficial do país, enquanto as contradições internas permaneciam ocultas por trás das fachadas do entretenimento (Napolitano, 2016; Fausto, 2006). A cidade, nesse sentido, revelava sua face mais ambígua — ao mesmo tempo capital de um projeto de modernidade e repositório das desigualdades sociais ainda não resolvidas e cada vez mais profundas.

Enquanto isso, o cotidiano das ruas, dos bairros e dos morros mostrava outro cenário. Jovens negros batiam tambores improvisados nas esquinas das zonas periféricas, enquanto, nos cafés do centro, intelectuais dissertavam sobre o destino cultural da nação. Essa coexistência entre o popular e o erudito, entre o oficial e o marginal, transformou o Rio em um retrato vivo das contradições do Brasil moderno. A cidade não foi

apenas um reflexo do projeto nacional da época, mas seu próprio campo de batalha simbólico.

Em meio a esse caldeirão cultural borbulhante, o jovem José J. Veiga chega ao Rio de Janeiro e encontra seu primeiro emprego em terras cariocas, como propagandista de medicamentos do Instituto Científico São Jorge (Veiga, 2021, p. 516). Em paralelo a esses acontecimentos, no centro do país, acontece a transferência da capital do Estado de Goiás, da cidade de Goiás para Goiânia, em 1937, o que se justapõe ao Golpe do Estado Novo, liderado por Getúlio Vargas. Posteriormente, em entrevista a Giovanni Ricciardi, o escritor goiano afirma:

Acho que 10 de novembro foi o dia em que tive mais raiva na minha vida. Em 10 de novembro de 1937, Getúlio deu o golpe de Estado, fechou o Congresso, implantou a ditadura, a censura total. Lembro-me que saí do trabalho, vi tudo tomado de soldados, ninguém passava. Estava tudo tomado de soldados. O que é isso? Trabalhava no rádio, nessa época... Me deu uma raiva violenta. Fiquei infeliz com o Brasil, tanto que me desliguei de tudo. Vivia aqui, porém, espiritualmente, não estava no Brasil, estava longe. (Ricciardi, 2009, p. 347)

A Marcha para o Oeste (Figura 3) emergiu como uma das iniciativas do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), visando transformar as regiões Norte e Centro-Oeste em áreas mais povoadas e economicamente ativas. Essa empreitada foi um componente essencial do programa de desenvolvimento econômico e demográfico dessas regiões, durante o regime autoritário do Estado Novo (1937-1945) no Brasil. Em meio a um contexto global marcado pelo avanço dos regimes totalitários e pela iminência da Segunda Guerra Mundial, o governo brasileiro lançou mão de um projeto expansionista interno que combinava geopolítica, economia e propaganda ideológica.

Metaforicamente, a Marcha para o Oeste funcionava como um espelho invertido das epopeias do Velho Oeste norte-americano. Enquanto no cinema hollywoodiano a conquista do Oeste simbolizava aventura e heroísmo individual, no Brasil, segundo Carvalho (2002), a campanha representava uma missão civilizatória orquestrada pelo Estado: um chamado oficial à integração territorial e à ocupação de um “vazio” que, na narrativa oficial, carecia de presença nacional. Na visão de Costa (1994,

Figura 3 – Cartaz de divulgação da Marcha para o Oeste.

Fonte: Wikipedia, 2024.



p. 73), ainda que a construção de Goiânia tenha ocorrido antes da instauração do Estado Novo e da política de interiorização do país outorgada por Vargas, a nova capital de Goiás se firma a partir disso e torna-se essencial à materialização da ideologia do novo regime, de frente nacionalista e desenvolvimentista.

A transferência da capital de Goiás para Goiânia foi a expressão da ação coletiva do Estado de Goiás, respaldada pela ideologia desenvolvimentista de Vargas e confirmada e apoiada pelo Estado Novo, como atestaria o próprio Getúlio Vargas em 7 de agosto de 1940, quando visitou a cidade [...] (Costa, 1994, pp. 73-74).

Essa ideia do "vazio demográfico" servia menos à descrição precisa da realidade e mais à construção simbólica de uma identidade nacional centralizada. De acordo com Ribeiro (1995), a visão oficial desconsiderava a presença de povos indígenas, comunidades tradicionais e migrantes que já habitavam essas regiões, reforçando uma política de "branqueamento" territorial e cultural.

As regiões Norte e Centro-Oeste eram percebidas como pouco habitadas e isoladas em relação às áreas litorâneas, principalmente das regiões Sudeste e Sul do país. Consequentemente, a proposta inicial da Marcha para o Oeste era fomentar o crescimento populacional e econômico nessas regiões. Buscava-se promover a integração territorial por meio do desenvolvimento da infraestrutura rodoviária, destacando-se a importância estratégica de Goiás devido à sua localização central no mapa nacional. Vargas via o interior como a “retaguarda segura” do país, expressão cunhada à época para justificar a necessidade de ocupação organizada (Fausto, 2006).

Embora tenha saído de Goiás para morar no Rio de Janeiro, José J. Veiga manteve um vínculo com sua terra natal por meio da sua escrita. Em 1938, ele se torna revisor do jornal do grêmio literário do Liceu de Goiás (Veiga, 2021). Essa relação continua a se estreitar no ano seguinte, quando assume um programa da Rádio Guanabara como locutor e passa a atuar como auxiliar de redação da “Revista do Serviço Público”. Em 1941, lança sua primeira ficção, quando assina o conto “As Plumas”, na revista infantil “O Tico-Tico”, do Rio de Janeiro. Nesse ano ele também deixa seu emprego como locutor na rádio.

Alguns anos à frente, em 1945, Veiga consegue um emprego na rádio BBC de Londres (Inglaterra), como redator e locutor do Serviço Brasileiro. No ano que ficou marcado pelo fim da Segunda Guerra Mundial, o mundo foi lançado em um contexto internacional marcado por profundas mudanças socioeconômicas. A reconstrução pós-guerra trouxe consigo desafios significativos, mas também oportunidades para o crescimento e desenvolvimento. Os Estados Unidos emergiram como uma potência econômica dominante, impulsionando a reconstrução da Europa Ocidental através do Plano Marshall (1948-1951), enquanto a União Soviética consolidava sua influência sobre os países do Leste Europeu. Esse período também foi caracterizado pelo surgimento de um novo paradigma econômico, com a ascensão do Welfare State em muitos países ocidentais, que buscavam garantir proteção social e promover a estabilidade econômica após os traumas da guerra.

Essa foi a conjuntura que José J. Veiga encontrou ao se mudar para Londres, em 1946. Entretanto, as impressões do escritor não foram de uma situação desfavorável. Em entrevista, ele afirma: “Parece que caí no lugar que queria. [...] Li demais, teatro, cinema, a guerra não parou a vida cultural inglesa.” (Veiga, 2021, p. 517). Quando ele sai do Brasil, não há perspectiva para que ele volte, e o desejo do escritor, diante da insatisfação com a condição sociopolítica brasileira, é permanecer no exterior. Entretanto, ele retorna ao Rio de Janeiro em 1949 e volta a trabalhar como redator, desta vez, no jornal O Globo. No mesmo ano, faz sua estreia na primeira edição da “Tribuna da Imprensa”, como redator de política.

### **OS ANOS 1960 E O SURGIMENTO DA OBRA DE JOSÉ J. VEIGA**

Quando Veiga começa a escrever os contos de “Os Cavalinhos de Platiplanto”, entre os anos de 1956 e 1958, ele afirma, em entrevista, que não estava preocupado nem insatisfeito com a conjuntura política brasileira, era um bom momento do desenvolvimento do país. O sentimento era de

“[...] grande euforia. Então, esse livro não reflete nada do mundo em volta; trata, sim, do mundo infantil, da passagem da infância para a juventude e dos problemas que surgem ali, dos choques, das descobertas, dos medos que as pessoas têm nesta fase de vida [...]” (Ricciardi, 2009, p. 356).

Essa percepção, vislumbrando um período de estabilidade democrática e de forte crença no desenvolvimento nacional, coincidia com o projeto de modernização lançado por Juscelino Kubitschek, recém-eleito presidente com o lema “cinquenta anos em cinco”. O novo chefe de Estado assumiu a liderança do país em 1956 com a proposta de industrializar o país, expandir as infraestruturas, em especial a rodoviária, e descentralizar o poder econômico e político por meio da construção de uma nova capital.

Permeada pelo misticismo de uma profecia cristã, Brasília continha o valor simbólico do progresso e da riqueza. Anos antes de sua criação, em 1883, o sacerdote católico italiano João Bosco — mais conhecido como Dom Bosco, beatificado em 1934 — narrou seu sonho profético: em

uma viagem de trem nos Andes, em direção ao Rio de Janeiro, cortando latitudinalmente a América do Sul, o santo, acompanhado de um jovem místico, uma figura espiritual que o guia e com ele dialoga, deslumbra-se ao atravessar o Planalto Central. Assim, profere:

[...] Eu podia ver as entranhas das montanhas e os recessos mais remotos e escondidos das planícies. Diante dos meus olhos estavam as riquezas incomparáveis [...] que um dia serão descobertas. Vi inúmeras minas de metais preciosos, grutas inesgotáveis de carvão, depósitos de petróleo tão abundantes como nunca foram descobertos em nenhum outro lugar. Mas isso não era tudo. Entre 15 e 20 graus de latitude, havia um corpo d'água muito amplo e muito longo que tinha sua origem na extremidade de um lago. Então, uma voz me repetia sem parar: "Quando as minas escondidas no meio destas montanhas forem finalmente escavadas, aqui aparecerá a Terra Prometida que jorrará leite e mel. Sua riqueza será incalculável." (Ceria, 1995, p. 309) (Tradução própria).<sup>4</sup>

Ainda que a ideia da profecia de Brasília seja meramente especulativa, ela teve um enorme impacto discursivo para a propaganda da nova capital federal. Em uma edição de 2 de junho de 1956, a revista *Manchete* (RJ) trazia o sonho em uma matéria sob o título de "Deus também quer a mudança da capital", que argumentava: "Mas se não bastassem todos êsses [sic] defensores [são citadas figuras históricas como ex-deputados e outros políticos que apoiavam a mudança da capital], os "mudancistas" ainda têm do seu lado o próprio Nosso Senhor Jesus Cristo" (Manchete, 1956, p. 71).

A ideia da nova capital já constava na Constituição de 1891 mas, somente durante o governo JK, o plano se concretizou. Em março de 1956, foi criada a Novacap (Companhia Urbanizadora da Nova Capital) que, sob a direção de Oscar Niemeyer e Israel Pinheiro, iniciou os primeiros esboços da nova cidade. Ainda naquele ano, foi lançado o concurso para o Plano Piloto, vencido em 1957 por Lúcio Costa, cuja proposta foi escolhida por unanimidade. A cidade, concebida em forma de cruz — com

<sup>4</sup> No original: "I could see into the very bowels of the mountains and into the remotest hidden recesses of the plains. Before my eyes lay the incomparable riches of those countries, which will one day be discovered. I saw countless mines of precious metals, inexhaustible caverns of coal, oil deposits so abundant as have never yet been discovered elsewhere. But that was not all. Between 15 and 20 degrees latitude lay a very broad and very lengthy body of water that had its origin from the end of a lake. Then a voice kept repeating to me, "When the mines hidden in the midst of these mountains will eventually be dug out, here will appear the promised land flowing with milk and honey. Its wealth will defy belief.'" (Ceria, 1995, p. 309).

os eixos Monumental e Rodoviário —, integrava as funções simbólicas e administrativas do novo Estado moderno. A Praça dos Três Poderes, planejada como espaço cívico central, refletia o espírito de unidade e monumentalidade defendido pelo urbanismo moderno (Schlee, 2009; Holston, 1993).

Brasília foi construída em ritmo acelerado e inaugurada oficialmente em 21 de abril de 1960. O projeto condensava os valores de racionalidade, progresso e eficiência, associados ao desenvolvimentismo brasileiro da época. Sua monumentalidade e organização contrastavam com o caos urbano das cidades históricas e simbolizavam um país que buscava se reinventar a partir do centro do território.

Para entender as intenções presentes no projeto de construir Brasília, é necessário, primeiramente, visualizar a cidade como uma acrópole em meio a uma enorme extensão vazia. O Distrito Federal é uma área de 5771 quilômetros quadrados demarcada aproximadamente no centro do Planalto Central. Em seu redor há cerca de 2 milhões de quilômetros quadrados de cerrado, estendendo-se sem variação significativa entre mil e 1300 metros acima do nível do mar. Esse vasto platô representa 23% da área do país, e em 1980 abrigava apenas 6% de sua população, concentrada sobretudo em cidades e postos agrícolas avançados das zonas pioneiras. O resto da população, esparsamente distribuído, sobrevive da atividade pastoril ou da agricultura de subsistência. (Holston, 1993, p. 23)

Enquanto Brasília apontava para o futuro, o Rio de Janeiro lidava com os desafios do presente. A partir da década de 1960, propostas de remodelação de Copacabana — muitas vezes referidas como Plano Survey — buscavam requalificar o bairro mais denso e turístico da capital fluminense. As ideias remontavam ao Plano Agache (1928-1930), que já previa uma separação funcional entre zonas residenciais, comerciais e industriais, além da remoção de assentamentos informais (Agache, 1930; Leme, 1999; Azevedo; Costa, 2013). Esses princípios influenciaram os planos posteriores voltados à orla atlântica carioca. Embora muitos projetos tenham ficado no papel ou sido parcialmente implementados, sua lógica modernista — baseada na ordenação do espaço, racionalização da mobilidade e valorização do solo urbano — moldou o perfil urbano de Copacabana por décadas.

Nesse mesmo período, José J. Veiga publicava sua primeira coletânea de contos. “Os Cavalinhos de Platiplanto” (1959) surge como uma narrativa alegórica que, embora marcada por tons fabulosos, transmite inquietações sociais profundas. Segundo Veiga, seu desejo era “domesticar um pedaço do mundo” por meio da ficção (Prado, 1989, p. 37). No ano de lançamento, em uma matéria do *Jornal do Brasil*, o crítico literário Assis Brasil traz um panorama do conto brasileiro e aponta Veiga dentre os contistas modernos responsáveis por uma mudança no estilo de escrita de narrativas curtas por estarem, segundo o escritor, “[...] desligados [...] de influências, de modismos, de certos cacoetes que têm sempre marcado nossos contistas” (*Jornal do Brasil*, 1959, p. 38). Os demais escritores indicados pelo crítico eram Clarice Lispector, Samuel Rawet, José Louzeiro e Jorge Medauar. Ao falar brevemente sobre a produção recente de cada um dos autores, Assis Brasil prossegue:

**José J. Veiga estreou recentemente com “Os Cavalinhos de Platiplanto”. Embora já tenhamos acentuado a influência kafkiana em seus trabalhos, o contista consegue, no entanto, um mundo mais mágico do que simbólico, uma irrealidade feita da própria irrealidade. E estrutura seus trabalhos dentro de uma forma ideal, equilibrada, dentro dessa nova concepção do conto moderno (*Brasil*, 1959, p. 38).**

Em outra publicação, desta vez em 1960 na *Revista do Livro*, o escritor potiguar Renard Perez cita a coletânea de José J. Veiga em um ensaio crítico, intitulado “A evolução do conto no Brasil”, posicionando-o dentro da geração mais nova de contistas, que incluía, por exemplo, Dalton Trevisan, Luís Canabrava, Ricardo Ramos, bem como os novamente lembrados, Samuel Rawet e Jorge Medauar, entre outros nomes. Perez descreve os escritores como

**[...] um grupo que cresce ano a ano e cuja obra [...] já se faz impôr [sic], na maioria, pela sua dignidade literária, começando assim a contribuir para dar ao conto, como o disseram seus antecessores, em maior ou menor grau, a grandeza atingida por um Machado de Assis, um Mário de Andrade, um Aníbal Machado, um João Alphonsus — e que vai preparando, em sua evolução, o terreno para novas conquistas (Perez, 1960, p. 69).**

No mesmo ano, Veiga é premiado por “Os Cavalinhos de Platiplanto” na seção paulista da União Brasileira de Escritores, com o prêmio “Fábio Prado” de contos (Veiga, 2021, p. 520). Enquanto Veiga lançava sua primeira obra ficcional e conquistava espaço e reconhecimento entre os

críticos literários e no mercado editorial, o contexto político da América Latina dava sinais de mudanças estruturais profundas, especialmente após a Revolução Cubana, em 1959. O novo regime socialista de Fidel Castro significou um ponto de inflexão na política latino-americana, de modo que inspirou e fez ganhar força os movimentos de esquerda armada em países como Brasil, Bolívia, Argentina e Uruguai. Esse novo panorama suscitou uma resposta contrária dos Estados Unidos que, com a instauração da Doutrina de Segurança Nacional, deu completo apoio militar, econômico e político aos regimes autoritários chamados “anti-comunistas”.

No Brasil, após a renúncia de Jânio Quadros em 1961 e a ascensão de João Goulart, o país mergulhou em polarizações ideológicas que desaguariam no golpe militar de 1964. A promessa de uma modernidade inclusiva, que animou projetos como Brasília e os planos urbanísticos do Rio, deu lugar à repressão política e ao autoritarismo. A literatura de Veiga, que já intuía o absurdo por trás da ordem, tornou-se ainda mais relevante ao expressar, de modo sutil, os dilemas de um país que sonhou com o futuro, mas tropeçou nas próprias contradições. Anos mais tarde, ao comentar seu romance “A Hora dos Ruminantes” (1966), o escritor reconheceu que não previa a duração do regime militar: “[...] não achava que aquela ditadura tivesse condições de durar muito” (Prado, 1989, p. 47).

Nesse cenário de desencanto político e fratura social, José J. Veiga publica, ainda na década de 1960, obras como “A Máquina Extraviada” (1968) e “Sombras de Reis Barbudos” (1972), consolidando um percurso literário que se afasta do realismo convencional sem abdicar do comentário crítico sobre o mundo. Nesta última, a chegada da Companhia de Melhoramentos na cidade fictícia de Taitara muda completamente a dinâmica espacial, ao introduzir a opressão e a tirania como partes do novo cotidiano da cidadezinha. É possível perceber aproximações da narrativa com uma crítica à ditadura militar do Brasil (Gomes, 2005). Por meio de imagens de silêncio forçado e controle arbitrário, as novas formas de poder que se instalavam no país eram retratadas no mundo fictício criado por Veiga.

Já coletânea intitulada “A Máquina Extraviada” (1968) reúne contos que expõem o caráter absurdo e muitas vezes opressivo das estruturas de poder e das convenções sociais, revelando uma escrita que desafia classificações rígidas entre realismo mágico, alegoria e crítica política. No conto-título “A máquina extraviada”, Veiga constrói uma narrativa em que o insólito irrompe no cotidiano de uma cidade pacata com a chegada de uma máquina misteriosa, sem função clara, que altera profundamente a rotina local. A máquina torna-se símbolo do absurdo e da arbitrariedade da burocracia e da tecnologia quando não compreendidas ou controladas por seus usuários. A estranheza não é apenas um elemento de estilo, mas um instrumento de reflexão: Veiga utiliza o fantástico como forma de revelar fissuras na racionalidade social e política. Os demais contos da coletânea seguem essa mesma linha — situações inicialmente triviais que ganham contornos insólitos ou absurdos, com um viés crítico sutil. Há um jogo constante entre a aparência de normalidade e a irrupção do insólito, o que faz com que o leitor seja levado a refletir sobre ideias de autoridade, liberdade, progresso e alienação.

Tais obras foram gestadas entre dois espaços geográficos e simbólicos centrais na trajetória do autor: o Rio de Janeiro — então capital cultural do país, palco de grandes transformações urbanas e epicentro da repressão — e o interior de Goiás, cujas paisagens e ritmos de vida aparecem na atmosfera das ficções de José J. Veiga. O mesmo Goiás que, com a construção de Goiânia e de Brasília (inauguradas em 1933 e 1960, respectivamente), se viu abruptamente inserido no projeto desenvolvimentista nacional, viveu também as contradições da modernização imposta, experiência que Veiga transfigura em sua literatura com ironia e, por vezes, melancolia. No Rio, onde residia, o autor acompanhava de perto os desdobramentos do regime: censura à imprensa, fechamento de instituições culturais, exílios forçados, violências cotidianas — elementos que, embora nunca descritos de forma direta, ressoam em suas narrativas.

Desse modo, a obra sessentista de Veiga é articulada de maneira singular com o ambiente histórico do Brasil, oferecendo, por meio da alegoria e da fabulação, uma crítica à racionalidade autoritária e ao desencanto com o projeto moderno. Enquanto o país assistia à consolidação de um

regime que suprimiu vozes dissidentes e impunha uma suposta ordem às custas da liberdade, Veiga construía mundos em que o absurdo revelava as fissuras do real.

CARTOGRAFIAS  
CRÍTICAS POR MEIO DA  
LITERATURA



Ao revisitarmos a obra de José J. Veiga, especialmente em seus primeiros passos como contista, torna-se inevitável reconhecer que sua escrita se constrói em permanente diálogo com a vida e com o tempo histórico que a circunscreve. “Os cavalinhos de Platiplanto” (1959) e “A máquina extraviada” (1967), suas duas primeiras coletâneas, não apenas marcam a entrada de Veiga no mundo literário brasileiro, mas também revelam um autor que traduz em forma literária as tensões e deslocamentos do Brasil entre Goiás e o Rio de Janeiro, entre o interior e a cidade, entre a promessa de modernização e a violência das rupturas políticas. Nesse sentido, seus contos parecem devolver ao leitor, sob a chave do estranhamento e da alegoria, uma experiência de mundo marcada pela descontinuidade, pela inquietação e pela necessidade de se reinventar constantemente em meio às forças históricas que remodelavam o país.

O conjunto de narrativas reunidas nessas coletâneas evidencia como Veiga se valeu de recursos do insólito, do fantástico e do alegórico não para fugir da realidade, mas, ao contrário, para inscrevê-la de maneira aguda e crítica. Ao deslocar o leitor para universos aparentemente fictícios e incomuns, sua escrita devolve, em chave deformada, aquilo que o olhar cotidiano tende a naturalizar: a opressão política, a violência simbólica e material, o autoritarismo das instituições e os processos de modernização excludentes. A literatura de Veiga, nesse sentido, pode ser compreendida como uma espécie de cartografia sensível do Brasil de meados do século XX, no qual a promessa de progresso convivia com formas persistentes de exclusão social e de supressão da liberdade individual.

Para pensar essa dimensão, é útil recorrer ao conceito de experiência estética tal como discutido por Velloso (2023), para quem a experiência artística e espacial se inscrevem como campos de afetação em que vida e obra se atravessam mutuamente. Nesse quadro, a literatura deixa de ser apenas um reflexo do mundo social e passa a constituir-se como espaço de intensificação da percepção e de elaboração de sentidos que não cabem nas narrativas lineares da história oficial. Veiga, ao criar atmosferas de estranhamento, fabrica uma espécie de laboratório da experiência: um lugar onde o vivido e o imaginado, o histórico e o subjetivo, se entrelaçam na produção de uma nova inteligibilidade do real.

A isto, soma-se a reflexão de Walter Benjamin sobre a experiência (*Erfahrung*) e a perda de sua transmissão na modernidade. Para Benjamin, a aceleração dos tempos modernos, a fragmentação da vida social e a violência das guerras e rupturas políticas corroeram a possibilidade de transmitir experiências de geração em geração, como ocorria em sociedades tradicionais. A literatura, portanto, surgiria como um espaço capaz de resgatar, ainda que de modo fragmentário, a intensidade dessas vivências que não encontram lugar na narrativa histórica convencional. No caso de Veiga, o gesto literário parece responder precisamente a essa tarefa: metabolizar experiências de vida — pessoais e coletivas — em imagens perturbadoras, que reconfiguram o vivido em alegorias capazes de revelar dimensões ocultas ou silenciadas da realidade brasileira.

As experiências pessoal e coletiva — atravessadas pelas transformações políticas, culturais e sociais que marcam o Brasil de 1915 a 1967 — não se apresentam em sua obra como memória linear ou testemunho direto. Ao contrário, elas ressurgem transfiguradas em narrativas que exploram o fantástico e o alegórico como modos de dar forma ao que escapa à racionalidade histórica. Assim, personagens submetidos a máquinas misteriosas, comunidades dominadas por forças externas e animais que se movimentam com autonomia simbólica são recursos narrativos por meio dos quais Veiga insinua, sem nomear de modo explícito, os processos de controle político, de disciplinamento social e de alienação que caracterizaram tanto o Estado Novo quanto o período que antecedeu e sucedeu o golpe de 1964.

Dessa maneira, ao esmiuçarmos os contos de suas primeiras coletâneas em paralelo aos acontecimentos que circundaram sua produção, procuramos estabelecer uma espécie de conversa com o escritor, escutando o modo como a experiência de sua vida, atravessada pelas contradições históricas do período, ressoa na tessitura ficcional. Trata-se de um exercício de leitura que compreende a literatura como espaço privilegiado de experiência estética: lugar em que as marcas do real são absorvidas e transformadas, devolvendo ao leitor um mundo simultaneamente reconhecível e estranhado, no qual história e imaginação se

entrelaçam de maneira indissociável.

Para este capítulo, pinçamos, na trajetória de José J. Veiga, alguns elementos de sua vida, como a saída do interior de Goiás em direção ao Rio de Janeiro e o período que morou em Londres, em conjunto com fatores sociopolíticos que atravessaram esses caminhos, para pensarmos, por meio dos contos, como esses acontecimentos ecoaram em sua escrita. A experiência da migração do interior para a capital, por exemplo, não se traduz em relato autobiográfico, mas em atmosferas ficcionais marcadas pela sensação de deslocamento, de desenraizamento e de perplexidade diante de um mundo em transformação. Da mesma forma, sua vivência no exterior, durante um momento crucial da política brasileira, insere-se como pano de fundo indireto que amplia o olhar crítico do escritor e lhe permite observar, à distância, a engrenagem das tensões nacionais.

A partir da ideia de estranhamento, que pensamos por meio do sujeito “estrangeiro” de Simmel (1983) e de Camus (2019) como a postura de percepção sensível diante do “não-familiar”, observamos as vibrações e reverberações em sua obra, construindo, ao mesmo tempo, uma metodologia experimental de bases cartográficas. O “estrangeiro”, nesse caso, não é apenas o viajante ou aquele que habita outro país que não o seu de origem, mas também a figura que, mesmo inserida em determinado espaço social, mantém um olhar de distância crítica, que Simmel (1983) chama de “objetividade do estrangeiro”, capaz de evidenciar o caráter arbitrário e contingente das normas estabelecidas. Veiga, ao habitar esse lugar de entremeio — entre interior e cidade, entre Brasil e exterior, entre tradição e modernidade —, desenvolve uma escrita que se nutre da condição estrangeira para elaborar narrativas em que o mundo se mostra sempre um pouco deslocado de si mesmo.

## **UMA POÉTICA DO ESTRANHAMENTO**

Ao pensar na trajetória literária de José J. Veiga, torna-se quase impossível desassociar sua obra de suas andanças pelo mundo. Seus deslo-

camentos – do interior de Goiás à capital federal, passando por Londres no pós-Segunda Guerra – construíram uma sensibilidade singular, que se revela na maneira como suas narrativas abordam o tempo, o poder e a repetição do cotidiano. Mais do que cenários transitórios, as paisagens em que Veiga viveu ofereceram experiências que seriam mais tarde transfiguradas em paisagens ficcionais complexas e simbólicas. Entender sua literatura exige atenção às possíveis marcas dessas travessias, em especial ao compreendermos o autor como estrangeiro (Simmel, 1983; Camus, 2019).

A infância do escritor em Corumbá de Goiás deu-se num tempo que resistia às urgências históricas e econômicas do Brasil da primeira metade do século XX. O ritmo do interior, as relações comunitárias, os silêncios e os mitos partilhados nas conversas de alpendre constituíram um arcabouço afetivo e cultural que o acompanharia por toda a vida, reverberando na atmosfera de suas obras:

O menino lembrou-se da mãe acendendo o fogo sem xingar nem reclamar. Primeiro ela acendia uma pelota de trapos, espalhava um punhado de cavacos por cima, quando a chama subia ela ia jogando gravetos e cascas. Num instante as duas achas grossas, uma de cada lado, iam pegando fogo (Veiga, 2021, p. 155).

Ainda que esse ambiente parecesse cristalizado, já continha, em seu cerne, a presença da mudança: a ameaça do progresso, da ruptura de um modo de vida, da intervenção de forças externas. Essa tensão, entre permanência e transformação, seria reelaborada na ficção de Veiga como um elemento estrutural — observável, por exemplo, em contos como “A usina atrás do morro” (1959) e “O galo impertinente” (1967), cujos espaços aparentemente pacatos são subitamente invadidos por mudanças bruscas e, por vezes, autoritárias.

Todo mundo na cidade andava animado com a presença deles, dizia-se que eram mineralogistas e que tinham vindo fazer estudos para montar uma fábrica e dar trabalho para muita gente, houve até quem fizesse planos para o dinheiro que iria ganhar na fábrica; mas o tempo passava e nada de fábrica, eram só aqueles passeios todos os dias pelos campos, pelos morros, pela beira do rio. Que queriam eles, que faziam afinal? (Veiga, 2021, pp. 21-22).

Quando José J. Veiga se muda para o Rio de Janeiro, na década de 1930, insere-se numa face do Brasil que se encontrava em profunda reconfiguração política e urbana. Como mencionado no segundo capítulo desta dissertação, a capital federal, neste momento, refletia os anseios de uma elite modernizadora que buscava apagar os traços coloniais do país e substituí-los por uma ideia de progresso técnico e administrativo por meio de grandes reformas urbanas inspiradas no pensamento urbano europeu da época, pautado nas ideias de saneamento, modernização e embelezamento.

A urbanização acelerada, impulsionada por políticas centralizadoras e um discurso nacionalista emergente — a exemplo do Plano Agache<sup>1</sup>, de 1930 e, posteriormente, em 1939, a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que visava ao controle da informação, à censura e à difusão de ideais nacionalistas —, encontrava eco nas transformações do próprio campo literário. A cidade grande apresentava a Veiga um mundo em constante movimento, onde as fronteiras entre o privado e o público, o individual e o coletivo, se tornavam fluidas e porosas.

Esse novo ambiente forneceu ao autor experiências contrastantes em relação à vida interiorana. Ao mesmo tempo em que encontrou novas formas de expressão profissional — como o jornalismo e o rádio — também se deparou com um país marcado por desigualdades profundas, repressão política e crescente burocratização. O Rio de Janeiro do Estado Novo, regime instaurado por Vargas em 1937, era um centro irradiador de cultura, mas também um espaço de vigilância e controle. Esses elementos se cristalizariam em sua obra como imagens de opressão silenciosa, de sistemas enigmáticos e violentos que se impõem aos sujeitos de forma arbitrária.

<sup>1</sup> O Plano Agache foi um documento elaborado em 1927 e publicado em 1930 pelo urbanista francês Donat-Alfred Agache, a pedido do então prefeito Antônio Prado Júnior. Propunha reorganizar o Rio de Janeiro a partir da setorização urbana, separando áreas residenciais, industriais e comerciais. O documento defendia a abertura de grandes avenidas para automóveis e melhorias no transporte coletivo, além de sugerir a remoção de cortiços e favelas para vilas operárias periféricas, sob argumentos higienistas, e buscar o embelezamento monumental da cidade, com praças, parques e edifícios públicos estratégicos.

A experiência internacional, vivida em Londres entre 1946 e 1949, representou uma inflexão importante em sua carreira como escritor. Ao trabalhar na BBC, Veiga ampliou seu contato com a literatura e outras expressões, como o cinema. Autores como Franz Kafka e William Faulkner foram apontados pela crítica como influência da sua estética, sobretudo sobre a forma de tratar o insólito, as opressões institucionais e a alienação do indivíduo.

**Kafka e Veiga instauram o mundo às avessas pelo sobressocial, definido como o “existente anormal”, ou seja, situações que embora pareçam possíveis perante as leis naturais, revelam-se absurdas e despropositais por infringir violentamente o que o bom senso, a convenção social estipulam como cotidiano, familiar, ordinário, sólito, normal. O sobressocial caracteriza-se por se afastar totalmente do costumeiro, embora sem ofender a natureza. Assim, o mundo irreal das narrativas de Kafka e Veiga não tem origem numa outra ordem que não a real (Paula, 2016, p. 12) (Grifo da autora).**

Entretanto, é fundamental destacar que sua obra não adota essas influências de forma óbvia e evidente num primeiro olhar, afinal, Veiga ressignifica tais elementos a partir de sua vivência criando uma poética própria, em que o fantástico se articula com o cotidiano, e o insólito funciona como lente crítica da realidade. O autor, em entrevista ao jornal Correio da Manhã (RJ), em 1971, afirma que “[...] leu Faulkner, Sartre, naturalmente, mas não sabe se uma simples leitura possa significar influência” (O fantástico..., 1971, p. 17).

O afastamento físico do Brasil também lhe ofereceu uma perspectiva crítica mais aguda. Isso lhe permitiu observar com maior discernimento os mecanismos de exclusão e violência que operavam sob a aparência de ordem e progresso. Essa lucidez se manifesta, posteriormente, nas alegorias políticas que permeiam suas obras, ambientados em cidades fictícias como Manaraiema, palco de “A hora dos ruminantes” (1966). Nesse romance de José J. Veiga, uma pequena cidade pacata do interior, que de repente começa a ser invadida por muitos cães misteriosos. Os cães não atacam, mas circulam pelas ruas, causando medo e estranhamento nos moradores. Aos poucos, outros eventos perturbadores ocorrem: figuras de fora chegam para impor regras arbitrárias, restringindo a liberdade da população. Dos cães passam-se aos bois, e, da mesma forma, os numerosos animais começam a tomar todos os espaços de

Manarairema. Todo o transtorno cessa da mesma forma que foi iniciado, repentinamente, deixando apenas o suspense que não é resolvido.

Fechadas em casa, abanando-se contra a fumaça, enervadas com os latidos, as pessoas tapavam os ouvidos, pensavam e não conseguiam compreender aquela inversão da ordem, a cidade entregue a cachorros e a gente encolhida no escuro, sem saber o que aconteceria a seguir. Às vezes um cachorro aparecia dentro de uma casa, vindo não se sabe por onde, pondo as pessoas em pânico (Veiga, 1966, p. 35).

Esses lugares, embora aparentemente descolados do real por presenciarem acontecimentos fantásticos, espelham dinâmicas da história e da cultura brasileiras, como o autoritarismo e o controle por trás das ideias desenvolvimentistas e nacionalistas e a constante supressão de memórias coletivas.

Com seu retorno ao Brasil, Veiga fixa-se novamente no Rio de Janeiro e publica seu primeiro livro, “Os cavalinhos de Platiplanto”, em 1959. A recepção da crítica foi imediata e entusiástica, destacando a originalidade de sua linguagem e a força simbólica de seus enredos:

“Os Cavalinhos de Platiplanto” marca a estréia [sic] do contista José J. Veiga [...]. José J. Veiga é uma personalidade literária forte, seu livro destaca-se, de um modo geral, das publicações do gênero. Estilo preciso, linguagem limpa, explora uma temática onde o maravilhoso e o fantástico tomam vulto. Saliente-se o fato de o autor manejar com rara felicidade seus personagens “mirins”, crianças sem nenhum ressaibo falso ou caricato (Cartaz..., 1959, p. 15).

A simplicidade da narrativa, as expressões de tom afetivo, dão-nos a dimensão dêsse [sic] ficcionista quando narra sob a visão e a pele de um garôto [sic]. De fato José J. Veiga não situa no mapa (como se refere num de seus contos) as suas narrativas, mas temos um escritor nacional, pelas expressões que usa, pelos costumes que apresenta, e o maravilhoso e fantástico de seus trabalhos são apenas o pano de fundo de suas peças, que têm a sua côr [sic] local (Brasil, 1960, p. 42).

A partir daí, inicia-se um ciclo de produção marcado pela exploração de espaços ficcionais nos quais os deslocamentos, as opressões e as formas de resistência são tratados com sofisticação narrativa. Em “Sombras de reis barbudos” (1972), o foco recai sobre a construção da memória histórica e os mecanismos de apagamento impostos por regimes autoritários. Publicado em 1972, o romance se passa em uma cidade

fictícia do interior brasileiro. O narrador é Lucas, um jovem que testemunha a transformação de sua comunidade com a chegada de uma grande companhia industrial.

Então começou aquela romaria de gente de fora, uns homens muito prosas no vestir e no falar. Eles se hospedavam no Hotel Síria e Líbano por conta de tio Baltazar, tratavam a gente 30 como se fôssemos índios ou matutos (meu pai vivia encrespando com eles por causa disso) e reclamavam dos quartos, da comida, da poeira, como se fossem reis acostumados com o bom e o melhor (Veiga, 2015, pp. 29-30).

À primeira vista, a empresa parece trazer progresso: constrói fábricas, gera empregos e movimenta a economia. Porém, pouco a pouco, os moradores percebem que esse desenvolvimento tem um preço alto: perda da liberdade, vigilância constante, repressão política e destruição de seu modo de vida original. Aos poucos, o lugar passa a viver sob um clima de medo e opressão, marcado pela censura, pela exploração dos trabalhadores e pela manipulação das relações sociais.

A escolha por ambientar suas histórias em cidades imaginárias não representa um distanciamento do real, mas uma forma de revelar aspectos universais da experiência social brasileira. Esses espaços funcionam como sínteses simbólicas de múltiplas experiências: o interior ancestral, a metrópole desigual, o país autoritário. Tudo isso ocorre a partir da lógica do encontro, das reações de um corpo que produz vibrações (Rolnik, 2011) e que reverberam na escrita do autor como forma de expressão. As narrativas de Veiga, assim, criam um tipo de texto cartográfico sensível, no qual os lugares são ao mesmo tempo físicos e metafóricos — são o Brasil e são outros, são o passado e o presente, são os traços da experiência individual e as estruturas da coletividade.

Nesse sentido, o deslocamento na obra de José J. Veiga ultrapassa o dado biográfico. É também uma categoria narrativa e existencial. Seus personagens estão quase sempre em uma espécie de deslocamento — não apenas entre espaços geográficos, mas, especialmente, entre ordens simbólicas, entre lógicas distintas de organização social, entre mundos em disputa. Em “Fronteira” (1959), vemos a passagem da infância para a vida adulta por meio da alegoria do morro que se transpõe, subindo,

chegando ao cume, e, depois, descendo. Já em “Entre irmãos” (1959), o narrador inicia o conto enxergando o jovem sentado à mesa, como um estranho, mas, de repente, inverte a perspectiva e passa a se ver no lugar de estrangeiro, por ter passado vários anos sem habitar aquela casa, sem conhecer o rapaz à sua frente: “De repente fere-me a ideia de que o intruso talvez seja eu, que ele tenha mais direito de hostilizar-me do que eu a ele, que vive nesta casa há dezessete anos [...]” (Veiga, 2021, p. 119). Existem outros contos do autor que traduzem essa atmosfera, e, nesse sentido, podemos tensionar uma poética do estranhamento como forma de expressão. Nesse caso, a literatura se torna, portanto, o lugar de reflexão sobre o pertencimento e o exílio, a estabilidade e a ruptura, o visível e o oculto.

José J. Veiga constrói, assim, uma obra em que o estranhamento é mais do que um tema: é uma perspectiva, uma ética e uma forma de se expressar. As cidades por onde passou — Goiás, Rio, Londres — não são apenas marcos de uma biografia, mas fontes de vibração e inquietação. Ao transformar esses lugares em linguagem, Veiga nos oferece uma literatura marcada pelo estranhamento, pela crítica e, sobretudo, por uma escuta do que ecoa por trás das aparências.

## **PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS DA ANÁLISE**

O desenvolvimento da análise das coletâneas se deu por meio de uma experimentação metodológica iniciada a partir da leitura dos contos. Conseguimos identificar na primeira coletânea uma predominância da temática infantil, ligada às memórias da infância de José J. Veiga, no interior de Goiás. Dentre os doze contos que compõem “Os cavalinhos de Platiplanto” (1959), oito possuem um narrador participante ainda criança. Quando passamos para a sua segunda coletânea, “A estranha máquina extraviada” (1967), percebemos uma aparente mudança nos narradores e nos personagens, e a inclusão de outras abordagens para temáticas que já estavam presentes em suas obras anteriores. Essa mudança também é percebida pelos críticos literários na época do lançamento do livro, como é o caso da opinião do escritor e crítico brasileiro Assis Brasil (1929-2021), no texto “A crise positiva da ficção brasileira” (1969), para a Revista do Livro, em uma edição de 1969:

José J. Veiga vem de uma surpreendente experiência no conto, com *Os Cavalinhos de Platiplanto* (1959). Cultivando o que se convencionou chamar de “realismo mágico”, o escritor dava um passo amplo para a renovação do conto brasileiro. Depois o escritor fez [sic] uma passagem pelo romance, *A Hora dos Ruminantes*, tema de um de seus contos, e agora voltou ao gênero com *A Máquina Extraviada*. [...] Gostamos imensamente do contista, e somos responsáveis em parte pelo seu surgimento, mas este [sic] *A Máquina Extraviada* é uma espécie de coletânea de fundo de gaveta, sem unidade, e com alguns trabalhos que uma autocrítica mais severa teria eliminado, como é o caso do conto “Uma Pedrinha na Ponte”. [...] Nesta nova coletânea de contos de José J. Veiga encontramos pouca coisa de seu livro de estréia [sic]. Em alguns trabalhos há uma “retirada” velada da linhagem a que aludimos atrás, o que descaracteriza o volume e tira a sua unidade. Andamos mesmo sentindo em alguns contos a “presença” de Dalton Trevisan, quando clima fantástico e maravilhoso é substituído, naturalisticamente, por certas perversidades domésticas (Brasil, 1969, pp. 97-98).

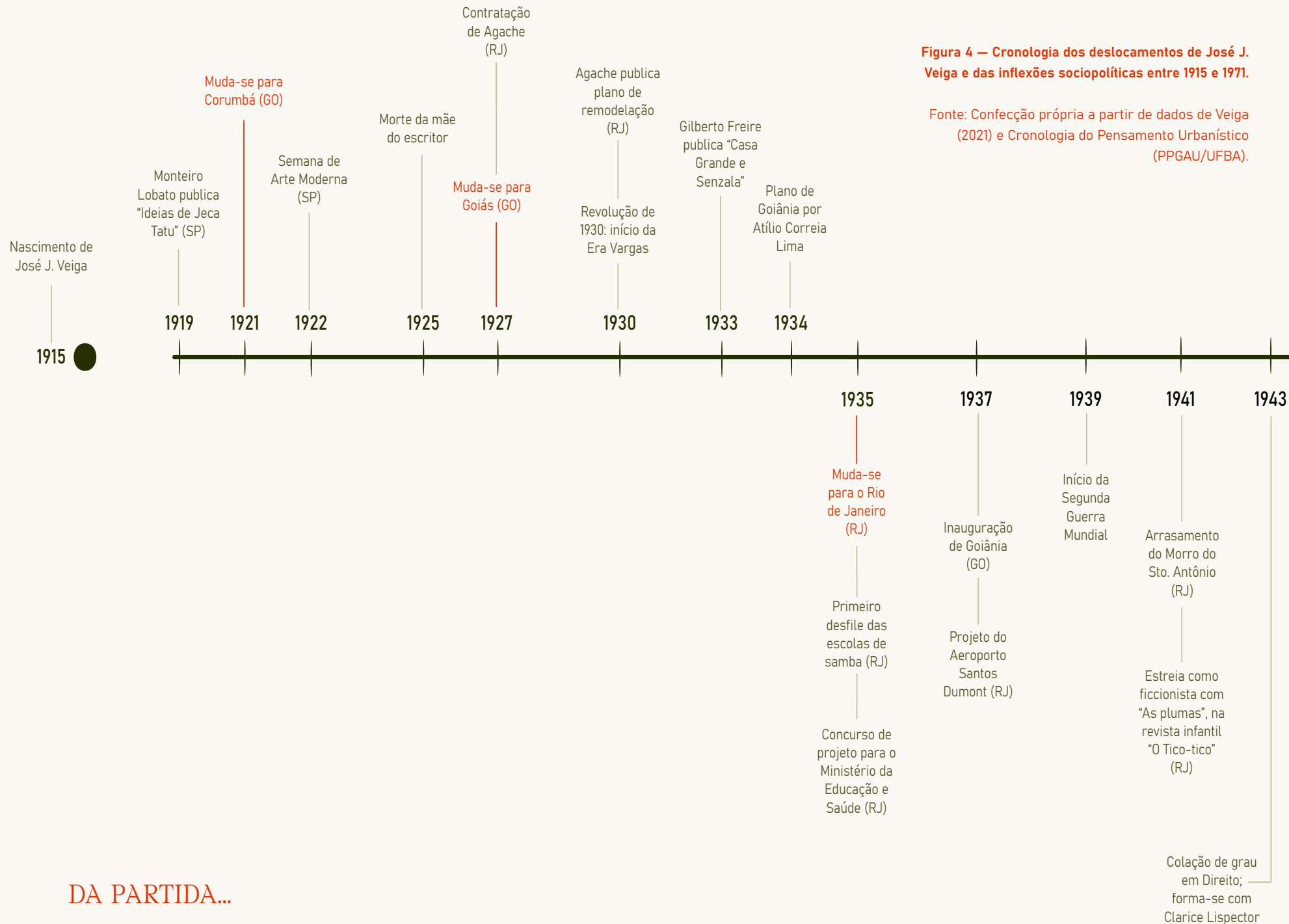
A comparação que o autor faz entre Veiga e Dalton Trevisan<sup>2</sup> faz sentido em um contexto literário que não ignora alguns sujeitos e situações frequentemente marginalizados e esquecidos, e traz à superfície traições, prostituição e mortes violentas. O escritor paranaense também realizou um percurso de rememoração em suas obras, tanto em contos quanto em novelas, retratando Curitiba ao longo dos anos e acompanhando as mudanças severas que ocorreram na cidade com seu crescimento vertiginoso.

Ao longo da realização da pesquisa, observamos, na escrita de Veiga, em especial em sua coletânea de estreia, a presença de elementos que pareciam tratar de memórias de sua infância em Goiás. Embora o autor inicie sua produção somente em 1941, com publicações esparsas de narrativas curtas, já morando no Rio de Janeiro, algumas características ligadas à sua experiência na então capital federal começam a desabrochar a partir de sua segunda obra, o romance “A hora dos ruminantes” (1966). Decidimos, então, circunscrever a pesquisa no universo dos contos, excluindo, portanto, sua segunda publicação, e construindo um paralelo entre as duas primeiras coletâneas de narrativas curtas.

2 Dalton Trevisan (1925-2024) foi um dos maiores contistas brasileiros. Mestre da narrativa curta e da linguagem concisa e autor premiado, o escritor curitibano destacou-se com obras como “Novelas Nada Exemplares” (1959) e “O Vampiro de Curitiba” (1965). Seu legado permanece central na literatura brasileira. Seu centenário foi celebrado em 2025 com relançamentos e homenagens, consolidando seu legado como referência fundamental da literatura brasileira contemporânea.

A mudança na escrita de Veiga serviu como disparador para questionarmos quais relações poderiam ser construídas entre a ficção e as experiências do autor. Em nosso percurso — e aqui chamo de “nosso” porque isso implica convocar as vozes que compõem essa pesquisa, essencialmente, eu e José J. Veiga em nossa “conversa”, e os demais interlocutores, autores, comentadores —, tomamos os caminhos da cartografia, visto que se desenvolvem “[...] por pistas que orientam o percurso da pesquisa sempre considerando os efeitos do processo do pesquisar sobre o objeto da pesquisa, o pesquisador e seus resultados” (Passos; Kastrup; Escóssia, 2020, p. 17).

Buscamos compreender, a partir do estranhamento na escrita de Veiga, com quais elementos de sua vida poderíamos tecer algumas considerações a respeito de sua obra. Para isso, construímos uma cronologia (Figuras 3 e 4) do nascimento do autor, em 1915, até a data em que o escritor retorna ao interior de Goiás pela primeira vez desde que havia se mudado para o Rio de Janeiro, em 1971. Esse período compreende momentos de intensas mudanças socioculturais e políticas no Brasil, como exposto no capítulo anterior, e, como forma de espacializar e demarcar visualmente, cartografamos os eventos que consideramos grandes inflexões que parecem ter influenciado o pensamento e, conseqüentemente, a escrita de Veiga.

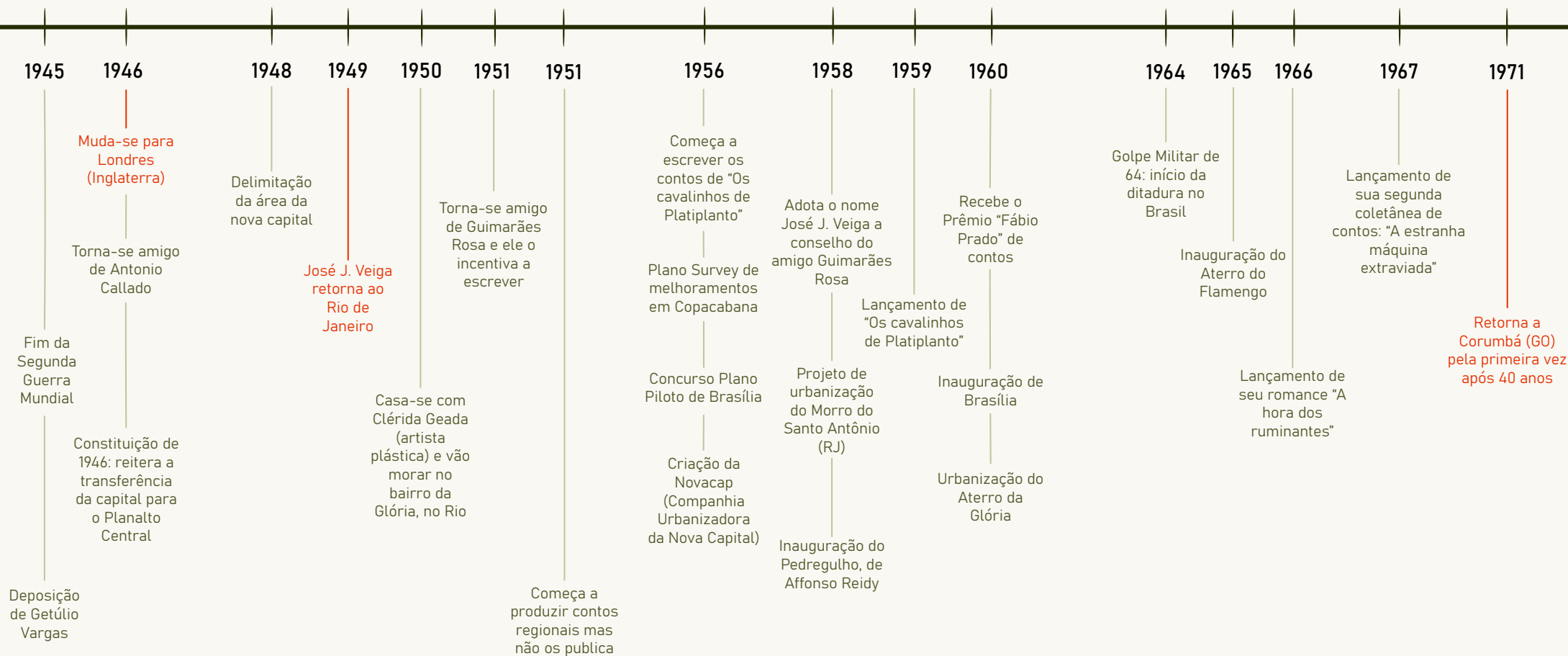


DA PARTIDA...

**Figura 5 — Cronologia dos deslocamentos de José J. Veiga e das inflexões sociopolíticas entre 1915 e 1971.**

Fonte: Confecção própria a partir de dados de Veiga (2021) e Cronologia do Pensamento Urbanístico (PPGAU/UFBA).

...AO RETORNO.



Nesse diagrama, em laranja, estão destacados os momentos em que Veiga se desloca espacialmente, saindo de uma cidade e mudando-se para outra. Isso acontece em, pelo menos, cinco momentos diferentes, assim, mais de uma vez, a paisagem muda. Ao retomarmos o que foi discutido no primeiro capítulo — a paisagem sendo entendida como algo sensível, experienciável, para além do que se vê —, podemos dizer, então, que ocorre também uma inflexão na experiência de Veiga.

Essa demarcação da mudança da paisagem é importante para pensarmos a experiência estética de Veiga para o seu processo criativo. Situado geograficamente e simbolicamente, o escritor é atravessado por diversos acessos, esse sujeito é “[...] tocado pelo invisível, e sabe: aciona-se, já, um primeiro movimento do desejo” (Rolnik, 2011, p. 31). Isso se desdobra nos contos de algumas formas. Para sistematizar as entradas desses afetos nos contos, criamos categorias sob as quais relemos as narrativas e para as quais designamos alguns trechos relacionados (Quadros 1 a X).

**Quadro 1 — Diagrama 1/3 de categorização de elementos narrativos de contos de “Os cavalinhos de Platiplanto” (1959).**

Fonte: Confeção própria a partir de trechos de Veiga (2021).

A Ilha dos Gatos Pingados	A usina atrás do morro	Os cavalinhos de Platiplanto	Era só brincadeira
[...] vou-me embora para o sítio de minha avó (p. 11).	Lembro-me quando chegaram (p. 21).	O meu primeiro contato com essas simpáticas criaturinhas deu-se quando eu era muito criança (p. 38).	Tarde da noite fui incomodado por um cavaleiro do norte, que dizia ter um assunto urgente a tratar comigo. Mandei dizer-lhe para vir no dia seguinte, considerando que já era tarde e eu não estava passando bem. Eu não tinha acabado de dar a ordem à empregada quando o homem entrou pelo quarto, segurando o chapéu em cima de uma pasta que trazia na frente no corpo (p. 50).
Não engolia semente de jenipapo para não virar barata na barriga, não comia rolinha assada pra não dar fome canina [...] (p. 12).	Aprendi com minha vó que gente que ri demais, e gente que nunca ri, dos primeiros queira paz, dos segundos desconfie [...] (p. 22).	Na festa do Divino você já vai vestir um parquinho de calça comprida que eu vou comprar, e vou lhe dar também um cavalinho pra você acompanhar a folia (p. 39).	
De maio a agosto, os meses sem R ntinguém podia tomar banho no rio, dava febre (p. 12).	Não conhecendo os planos daquela gente [...] era natural que desconfiássemos de suas intenções e víssemos em sua simples presença uma ameaça à nossa tranquilidade (p. 23).	Podiam não acreditar, e ainda rir de mim; e eu queria guardar aquele lugar perfeitinho como vi, para poder voltar lá quando quisesse, nem que fosse em pensamento (p. 47).	
A minha valença foi que eu estava na casa de vovó e lá eu não apanhava (p. 12).	Essas máquinas eram uma verdadeira praga (p. 33).		
No primeiro dia fincamos as estacas da casa, amarramos as traves e cortamos uma braçada de varas para trançar as paredes (p. 16).	Depois de cada incêndio aparecia na cidade uma comissão de funcionários da Companhia, remexia nas cinzas, cheirava uma coisa e outra, tomava notas, recolhia fragmentos de material sapecado, com certeza para examiná-los em microscópios. Pelo destino dos moradores não mostravam o menor interesse (p. 34).		
Qual era a vantagem de esquecer? Pois eu até tinha medo de acordar um dia e descobrir que tinha esquecido Cedil completamente [...] (p. 20).			

Fonte:  
Confeção própria a partir de excertos de Veiga (2021).

*Legenda — Categorias*

Espaços, lugares e paisagens

Eventos de vida

Folclore, ritos e saberes populares

Cenários sociopolíticos

Quadro 2 — Diagrama 2/3 de categorização de elementos narrativos de contos de “Os cavalinhos de Platiplanto” (1959).

Fonte: Confeção própria a partir de trechos de Veiga (2021).

Os do outro lado	Fronteira	Tia Zi rezando	Professor Pulquério
<p>A casa era grande e alta, de tijolos vermelhos, talvez a mais alta do lugar. [...] Mas sendo tão grande, tão alta e de cor tão viva, e a cerca não tendo mais que a altura de um homem médio, nunca pude compreender por que não era vista da rua (p. 62).</p> <p>Procurei um canto protegido onde pudesse deixar o prato [de jabuticabas] sem perigo de que o pisassem, mas não tive melhor sorte: num canto havia um jabuti encolhido em sua casca, em outro um formigueiro em atividade, em outro uma arara roía um gomo de cana em cima de um tamborete, e o último canto era ocupado por um enorme forno de tijolos (p. 65).</p> <p>[...] Corremos para fora e vimos uma quantidade de objetos como enormes bolhas de sabão cruzando lentamente o céu no rumo do barranco do outro lado. [...] Dentro de cada bolha fui distinguindo a figura de pessoas conhecidas, gente que eu não via há muito tempo [...] (p. 70).</p>	<p>A estrada é cheia de armadilhas, de alçapões, de mundéus perigosos, para não falar em desvios tentadores, mas eu podia percorrê-la na ida e na volta de olhos fechados sem cometer o mais leve deslize (p. 72).</p> <p>[...] descobri que, quando se derruba uma moeda em água corrente, não se deve pensar em recuperá-la. Quem tentar fazê-lo poderá ficar o resto da vida à beira da água retirando moedas. É como se a pessoa "sangrasses" a areia do fundo da água e depois não conseguisse estancar o jorro de moedas (p. 74).</p> <p>Enxuguei as lágrimas e senti-me como se tivesse acabado de subir ao alto de uma grande montanha, de onde podia ver embaixo o menino de calça curta que eu havia deixado de ser, emaranhado em seus ridículos problemas infantis, pelos quais eu não sentia mais o menor interesse. Voltei-lhe as costas sem nenhum pesar e desci pelo outro lado, assobiando e esfregando as mãos contente (p. 75).</p>	<p>O frio que eu sentia no peito e nos pés deixava-me confuso e apreensivo. Sabia que estava deitado, mas não sabia onde. Tanta coisa havia acontecido nas últimas horas (p. 76)</p> <p>[...] Uma coisa é a gente debruçar-se à noite no parapeito de uma ponte, não longe das luzes da cidade, e escutar os grilos crilando embaixo; mas estar no nível deles, em lugar que não se sabe que ponto ocupa no mapa, e sem saber o que é que vai acontecer no minuto seguinte, é coisa bem diferente. [...] (p. 77)</p> <p>[...] Eu sabia que devia ser agradecido a meus tios pelo que eles faziam por mim, criaram-me como filho desde pequeno e eu não queria ser ingrato nem dar desgosto; mas era difícil saber o que devia fazer, quando pensava que ia agradar desagradava (p. 81).</p>	<p>Quando eu era menino e morava numa vila do interior, assisti a um episódio bastante estranho, envolvendo um professor e sua família (p. 84).</p>
<i>Legenda — Categorias</i>			
Espaços, lugares e paisagens		Eventos de vida	
Folclore, ritos e saberes populares		Cenários sociopolíticos	

Fonte:  
Confeção própria a partir de excertos de Veiga (2021).

Quadro 3 — Diagrama 3/3 de categorização de elementos narrativos de contos de “Os cavalinhos de Platiplanto” (1959).

Fonte: Confecção própria a partir de trechos de Veiga (2021).

A Invernada do Sossego	Roupa no coradouro	Entre irmãos	A espingarda do rei da Síria
<p>Mamãe estava sempre com receio que acontecesse alguma coisa a mim ou Benício em nossos passeios no Balão [o cavalo], e um dia até quis proibir que o montássemos. Papai foi que interveio em nosso favor, disse que menino de fazenda não pode ser criado na barra da saia, e que Balão era um cavalo manso até demais [...] (p. 98).</p>	<p>Aos poucos a casa foi enchendo de gente, mulheres mais, umas com filhos pequenos, outras com meninos já grandinhos que ficavam me amolando para brincar. Mulheres que eu só conhecia de vista, e achava antipáticas mexiam em nossa cozinha, faziam mingau para os filhos nas vasilhas de mamãe, ou café para as visitas (p. 114).</p> <p>[...] Eu queria ficar sozinho num canto mas havia gente por toda parte, só na rede da varanda tinha três meninas se balançando e rindo espremido, [...] (p. 115).</p>	<p>O menino sentado à minha frente é meu irmão, assim me disseram; e bem pode ser verdade, ele regula pelos dezessete anos, justamente o tempo que estive solto no mundo, sem contato nem notícia. (p. 118).</p>	<p>Não se enquadrou nas categorias.</p>
<p>Enquanto tio Lourenço falava [...] eu ia pensando como era que ia ser a nossa vida sem mamãe. Sabia que ela estava morta, [...] mas não queria acreditar que nunca mais eu ia vê-la. Nunca mais. Nunca mais. Repeti as palavras em pensamento, elas doíam dentro de mim, mas eu queria sofrer, era só o que eu podia fazer por minha mãe agora [...] (p. 117).</p>	<p>De repente fere-me a ideia de que o intruso talvez seja eu, que ele tenha mais direito de hostilizar-me do que eu a ele, que vive nesta casa há dezessete anos, sem a ter pedido ele a aceitou e fez dela o seu lar, estabeleceu intimidade com o espaço e os objetos, amansou o ambiente a seu modo, criou as suas preferências e suas antipatias, e agora eu caio aí de repente, desarticulando tudo com minhas vibrações de onda diferente (p. 119).</p>	<p>[...] não sei como fugir daquela sala, dos retratos da parede, do velho espelho embaciado que reflete uma estampa do Sagrado Coração, do assoalho de tábuas empenadas formando ondas (p. 121).</p>	

Legenda — Categorias

Espaços, lugares e paisagens

Eventos de vida

Folclore, ritos e saberes populares

Cenários sociopolíticos

Fonte:  
Confecção própria a partir de excertos de Veiga (2021).

**Quadro 4 — Diagrama 1/3 de categorização de elementos narrativos de contos de “A estranha máquina extraviada” (1967).**

Fonte: Confecção própria a partir de trechos de Veiga (2021).

Acidente em Sumaúma	Domingo de festa	A viagem de dez léguas	Uma pedrinha na ponte	Diálogo de relativa grandeza
<p>O mascate escolheu um mau dia para bater em Sumaúma... Também, se ele adivinhasse não estaria naquela vida. Ele já tinha estado ali algumas vezes, e da última jurara nunca mais voltar (p. 135).</p> <p>[...] Que estaria acontecendo no mundo certo de lá de fora? Dizem que quando é noite aqui, em outras partes do mundo é dia claro, de sol a pino. Ele veria ainda o sol? (p. 145).</p>	<p>Aritakê tinha uns quinze anos quando foi ao Posto pela primeira vez. O pai ainda hesitava em mandá-lo, os rapazes índios que iam ao Posto voltavam entusiasmados e sem cabeça para qualquer trabalho na aldeia, muitos fugiam e sumiam de vez, ou apareciam anos depois, tristes e calados [...] (p. 147).</p> <p>É possível que no colchão de capim, furado e cheio de percevejos, com o pescoço duro do peso das latas e potes, Aritakê sonhasse com a aldeia [...] (p. 150).</p> <p>Um soldado virou o cadáver com o pé. A bala tinha entrado nas costas e saído no peito. — Conheceu, tapuiu safado! — disse o soldado. O outro estava interessado era na arma. — É ximite, não é? Dá licença? — Examinou e completou, entendido: — Logo vi. Bicho que não faz vergonha. Quer negociar? (p. 153)</p>	<p>Como a viagem ia ser longa, umas dez léguas de mão aberta, precisavam acordar cedo (p. 154).</p> <p>O menino lembrou-se da mãe acendendo o fogo sem xingar nem reclamar. Primeiro ela acendia uma pelota de trapos, espalhava um punhado de cavacos por cima, quando a chama subia ela ia jogando gravetos e cascas (p. 155).</p> <p>— Pai... Eu vou ficar aí até crescer? — Deus quem sabe. Por enquanto você vai é experimentar (p. 160).</p> <p>— É a cara da mãe, o senhor não acha? — Arrependeu-se da lembrança inoportuna, consertou: — Vou fazer tudo para você não sentir muito a falta dela — e abraçou o menino de novo (p. 161).</p>	<p>Depois de um dia difícil de passar, contado de hora em hora, perto das seis horas eu achei que não precisava esperar até às sete, e me preparei para estar ali pela ponte às seis e meia. Devo ter andado depressa sem sentir, quando entrei na ponte ainda não tinha escurecido completamente. Caminhei para a esquina, de onde se via o relógio da igreja, e antes de chegar ouvi bater um quarto de hora. Calculei que se eu atravessasse a rua e acompanhase o cais até a rua seguinte, dobrasse à esquerda, andasse até a primeira esquina, dobrasse novamente à esquerda e viesse em linha reta, depois novamente à esquerda até o ponto de partida, levaria outros quinze minutos. Mas mesmo com a preocupação de não andar depressa, fiz a caminhada em menos de dez minutos (p. 169).</p>	<p>Onde é que o tamanho dos bichos começa, e onde acaba? Qual é o maior, e qual o menor? Bonito se nós também somos invisíveis para outros bichos muito grandes, tão grande que os nossos olhos não abarcam? E se a Terra é um bicho grandegrandegrandegrande e nós somos pulgas dele? Mas não pode! Como é que vamos ser invisíveis, se qualquer pessoa tem mais de um metro de tamanho? (p. 174)</p> <p>Diana correu também, mais para não ficar sozinha do que para competir. Pularam uma bacia velha, simples tampa de cerveja emborcada no chão. Pularam o fio de linha que Diana tinha pensado que era um rego d'água. Doril tropeçou num balde furado (isto é, um dedal com alça), subiu de um fôlego os dentes do pente que servia de escada para a varanda e entrou no caixotinho de giz onde eles moravam (p. 177).</p>

*Legenda — Categorias*

Espaços, lugares e paisagens

Eventos de vida

Folclore, ritos e saberes populares

Cenários sociopolíticos

Fonte:  
Confecção própria a partir de excertos de Veiga (2021).

Quadro 5 — Diagrama 2/3 de categorização de elementos narrativos de contos de “A estranha máquina extraviada” (1967).

Fonte: Confecção própria a partir de trechos de Veiga (2021).

Onde andam os didangos?	Os noivos	O Largo do Mestrevinte	Os cascamorros	O galo impertinente
<p>A noite era feia perigosa no rancho, muitos bichos lá fora, alguns conhecidos, outros inventados, deduzidos dos barulhos que vinham da mata; mas encostado no corpo sadio da mãe ele não tinha medo de nada, os bichos ficavam mansos, distantes, incapazes de fazer mal (p. 178).</p> <p>Sendo o bicho mais esquisito de toda a mata, e vai ver que de todo o mundo, o didango tinha que ser também o bicho mais perigoso. Ele nunca viu um didango de verdade, mas sabia que rondavam o rancho de noite [...] (p. 179).</p>	<p>Na lojinha acanhada mas bem sortida, principalmente de artigos que podem ser levados no bolso — pentes, botões, fitas, linhas, grampos de cabelo —, tudo tem seu lugar certo em gavetas, vitrines, prateleiras com divisões, caixas de tamanho uniforme, com um exemplar do artigo pregado na parte de fora que fica à vista [...] (p. 187).</p> <p>Para ter um lugar onde receber a noiva sem causar escândalo, ele mandou fazer uma salinha numa extremidade da loja, sacrificando um pedaço do balcão. Passam boa parte da tarde na sala, sentados em poltrona de vime separadas por uma mesinha de centro, ideia da noiva, e muito bem pensada: a mesinha serve para ela descansar a costura, para ele apoiar os braços e serve também de barreira entre eles, para evitar comentários (p. 188).</p>	<p>Já fazia bem umas duas horas que eu andava no sol quente da tarde, subindo e descendo, indo e voltando, sem nunca chegar. Se as indicações eram certas, o largo que eu procurava devia estar naquelas imediações, no fim de uma daquelas ruazinhas de casas novas - não tem o que errar, me disseram. Mas toda rua que eu seguia ia dar num terreno vazio ou em uma praça outra, de nome diferente, os nomes estavam lá nas placas para não deixar dúvida. Cheguei a pensar que o largo não existisse [...] (p. 192).</p> <p>Voltei pelo mesmo caminho, decidido a não procurar mais. E pensar que eu podia ter passado inúmeras vezes a pouca distância do bendito largo, ele estava ali naquelas imediações, outros tinham achado, lá morava gente, lá chegavam cartas, encomendas, notícias. Eu só é que estava impedido de pisar o seu chão (p. 195).</p>	<p>Não se enquadrou nas categorias.</p>	<p>Todo mundo sabia que se andava construindo uma estrada naquela região, pessoas que se aventuraram por lá viam trabalhadores empurrando carrinhos, manobrando máquinas ou sentados à sombra [...] (p. 202).</p> <p>Não estavam ali construindo uma simples estrada; estavam mostrando a que ponto havia chegado a técnica rodoviária (p. 203).</p> <p>Ninguém quis mais usar a estrada, ela foi ficando esquecida e hoje é como se nunca tivesse existido. Se um dia uma raça de homens novos derrubar a mata que lá existir, certamente notará aquela trilha arga coberta de capim e plantas rasteiras; e investigando mais para baixo, descobrirá a capa de asfalto, os túneis, as pontes, os trevos e tudo o mais, e não deixará de admirar a perfeição com que se construíam estradas neste nosso tempo (pp. 205-206).</p>

Fonte:  
Confecção própria a partir de excertos de Veiga (2021).

*Legenda — Categorias*

Espaços, lugares e paisagens

Eventos de vida

Folclore, ritos e saberes populares

Cenários sociopolíticos

Quadro 6 — Diagrama 3/3 de categorização de elementos narrativos de contos de “A estranha máquina extraviada” (1967).

Fonte: Confecção própria a partir de trechos de Veiga (2021).

O cachorro canibal	A máquina extraviada	Tarde de sábado, manhã de domingo	Na estrada do Amanhece
Não se enquadrou nas categorias.	Você sempre pergunta pelas novidades daqui deste sertão, e finalmente posso lhe contar uma importante. Fique o compadre sabendo que agora temos aqui uma máquina imponente, que está entusiasmando todo o mundo (p. 213).	A areia fina do caminho parece que tinha acabado de sair do forno, [...] íamos pulando e catando os poucos tufos de capim que apareciam aqui e ali. Mas foi bom porque ninguém parou para olhar passarinho, jogar pedra em calango, pegar borboleta, essas bobagens que só servem para atrasar pescaria (p. 219).	Tubi não acreditava que no mundo tivesse um lugar melhor do que o Amanhece. Lá ele nasceu, e se dava por feliz (p. 231).
	Estamos tão habituados com a presença da máquina ali no largo que, se um dia ela desabasse, ou se alguém de outra cidade viesse buscá-la, provando com documentos que tinha direito, eu nem sei o que aconteceria, nem quero pensar (p. 215).	Lembrei dos índios, que dizem que conhecem ervas milagrosas; eu não conhecia nenhuma, peguei uma qualquer desejando que fosse milagrosa, esfreguei na palma da mão pra tirar o sumo, não saiu sumo nenhum; mastiguei para fazer papa, fiquei com a língua queimando, parecia que eu tinha chupado brasa (p. 223).	Estava tudo pronto para a festa, potes e mais potes de doces, panelões de carne e almôndegas boiando em gordura, gamelas de biscoitos, foi armando um rancho para danças no terreito, o chão socado com macete para não levantar muita poeira, e outro rancho para a rede dos homens, as mulheres dormiriam dentro de casa, como pudessem, só faltava a folia chegar com a bandeira e a salva [...] (p. 243)
		O vento batendo no candeeiro não deixava a sombra da mesa ficar quieta, e com ela balançando para lá e para cá no chão não era possível pensar firme (p. 226).	É. Com um automóvel o Amanhece ia ser melhor ainda (p. 258).

Legenda — Categorias

Espaços, lugares e paisagens

Eventos de vida

Folclore, ritos e saberes populares

Cenários sociopolíticos

As categorias presentes nos diagramas foram pensadas como uma forma de agrupar elementos recorrentes nos contos que alimentam as tensões entre a ficção e o real, revelando outra visão de mundo. Com a leitura e a construção de uma cronologia com teor investigativo, definimos quatro categorias, sendo elas: espaços, lugares e paisagens; eventos de vida; folclore, ritos e saberes populares; e, por último, cenários sociopolíticos. Cada uma delas compreende uma seleção de trechos dos contos — as citações que aparecem nos diagramas — que foram designados a partir da definição de que desenvolvemos para cada categoria.

Para a primeira, escolhemos trechos que transmitem e se relacionam com a ideia de dimensão e escala, que falam sobre experiências espaciais, que contenham descrições de espaços e que traduzem a perspectiva do sujeito — do corpo — sobre a paisagem. Ela engloba, de maneira geral, ideias de posição, de sítio e de deslocamentos a partir da imagem do estranhamento — uma concepção a partir da diferença, isto é, o corpo é afetado pela perda da familiaridade, tornando-se uma espécie de estrangeiro naquele espaço.

**De repente fere-me a ideia de que o intruso talvez seja eu, que ele tenha mais direito de hostilizar-me do que eu a ele, que vive nesta casa há dezessete anos, sem a ter pedido ele a aceitou e fez dela o seu lar, estabeleceu intimidade com o espaço e os objetos, amansou o ambiente a seu modo, criou as suas preferências e suas antipatias, e agora eu caio aí de repente, desarticulando tudo com minhas vibrações de onda diferente (Veiga, 2021, p. 119)**

A segunda — eventos de vida — foi construída a partir de fatos selecionados em entrevistas com o autor, em que ele revela acontecimentos ao longo de sua vivência, desde a infância até a vida adulta. Buscamos na cronologia estruturada em Veiga (2021, pp. 515-528) os fatos que se relacionam diretamente com as narrativas das duas coletâneas — como a perda da mãe, a vida com os tios e outras memórias de infância —, e, a partir de uma pesquisa em acervos de revistas e jornais, especialmente os disponíveis na Hemeroteca Digital Brasileira, pinçamos outras relações sutis com a escrita do autor e sua visão sobre o mundo que o circundava.

[...] Eu sabia que devia ser agradecido a meus tios pelo que eles faziam por mim, criaram-me como filho desde pequeno e eu não queria ser ingrato nem dar desgosto; mas era difícil saber o que devia fazer, quando pensava que ia agradar desagradava (Veiga, 2021, p. 81).

A categoria “folclore, ritos e saberes populares” surge da necessidade de destacar também a presença dos costumes interioranos e rurais — que se relaciona com a experiência de Veiga em Goiás e a perspectiva da diferença quando muda-se para a capital, Rio de Janeiro, reforçando a nostalgia do rural presente na literatura do autor. Ela engloba passagens que mostram ditos populares, lendas, credices, rezas, seres fantásticos do imaginário popular e outros saberes relacionados a uma empiria que se constrói com o habitar rural.

[...] Foi ao abaixar-me num córrego para beber água que fiz uma descoberta a meu ver muito importante: descobri que, quando se derruba uma moeda em água corrente, não se deve pensar em recuperá-la. Quem tentar fazê-lo poderá ficar o resto da vida à beira da água retirando moedas. É como se a pessoa “sangrasses” a areia do fundo da água e depois não conseguisse estancar o jorro de moedas (Veiga, 2021, p. 74).

A quarta e última — denominamos “cenários sociopolíticos — compreende alguns trechos que, ao observarmos com mais atenção, parecem se conectar com os contextos sociais, políticos e culturais da época em que as obras foram produzidas. Com essa categoria, buscamos identificar como esses assuntos adentram as coletâneas, ainda que de maneira sutil.

Ninguém quis mais usar a estrada, ela foi ficando esquecida e hoje é como se nunca tivesse existido. Se um dia uma raça de homens novos derrubar a mata que lá existir, certamente notará aquela trilha arga coberta de capim e plantas rasteiras; e investigando mais para baixo, descobrirá a capa de asfalto, os túneis, as pontes, os trevos e tudo o mais, e não deixará de admirar a perfeição com que se construíam estradas neste nosso tempo. Naturalmente tomarão fotografias, escreverão relatórios, armarão teorias para explicar o abandono de uma estrada tão bem acabada. O monte de metal fundido será um enigma, mas algum sábio o explicará como pedaço de planeta caído do alto espaço; talvez o levem para um museu e incrustem uma placa nele para informação aos visitantes (Veiga, 2021, pp. 205-206).

Essas “entradas” que ocorrem na escrita de Veiga demandaram um ajuste do nosso olhar para perceber que elas existiam em escalas — também, perspectivas — diferentes, isto é, algumas relações podiam ser percebidas a partir da unidade do conto, porém, outras só podiam ser compreendidas ao olharmos para a coletânea como um todo. Esse ajuste — zoom in e zoom out — nos levou a outras duas categorias de análise: os pares de José J. Veiga — amizades e outras relações consolidadas ao longo de sua vida e carreira — e escritas e publicações que precederam a sua produção ou que ocorreram concomitantemente, exercendo influência nas temáticas e no seu estilo literário.

Alguns desses casos já foram mencionados neste capítulo, como o de Franz Kafka (1883-1924), que publica “A Metamorfose” (1915) no ano do nascimento de Veiga, e William Faulkner (1897-1962), com diversas obras publicadas na década de 1930, dentre elas: “Uma rosa para Emily” (1930) e um de seus grandes sucessos, “Luz em agosto” (1932). Entretanto, ignorando as comparações realizadas pela imprensa, nos interessamos mais pelas relações que José J. Veiga construiu durante sua carreira literária, como a amizade com Guimarães Rosa (1908-1967), que lhe rendeu seu nome artístico, a conselho do amigo. Rosa também foi um dos responsáveis por incentivar o escritor goiano a produzir e publicar suas histórias, como assinala a cronologia preparada pela Companhia das Letras em homenagem a Veiga, na edição “Contos Reunidos” (2021).

No Rio de Janeiro, em 1943, o autor forma-se na faculdade de direito na mesma turma de Clarice Lispector<sup>1</sup> (1920-1977). Embora esse acontecimento não signifique uma amizade entre os dois escritores, mais tarde ambos se leem e Clarice comenta sobre o escritor, em entrevista concedida à Revista do Livro (RJ) em 1970: “De José J. Veiga, a quem elogia muito, lembrou ter levado um conto — Os Noivos — para publicar na revista Senhor. Do autor de A Máquina Extraviada e A Hora dos Ruminantes, Clarice tem, talvez, as melhores opiniões” (Gorga Filho, 1970, p. 114).

1 Clarice Lispector (1920-1977) foi uma das mais importantes escritoras brasileiras do século XX. Nascida na Ucrânia e radicada no Brasil, destacou-se pela escrita inovadora e profundamente existencial. Sua obra abrange romances, contos e crônicas, marcados pela introspecção, linguagem poética e questionamentos sobre identidade, amor e solidão. Entre seus livros mais conhecidos estão “A paixão segundo G. H.” (1964), “Água viva” (1973) e “A Hora da Estrela” (1977). Sua literatura singular influenciou gerações e permanece essencial para compreender a modernidade brasileira.

Em relação ao seu estilo de escrita — principalmente ligado à presença do insólito e da crítica às opressões e violências simbólicas —, Veiga foi comparado diversas vezes a autores latino-americanos do Realismo Mágico/Fantástico, movimento consolidado a partir da segunda metade do século XX, na América Latina. Ainda que o escritor goiano negue esse lugar, a imprensa frequentemente o aproximava de autores como Gabriel García Márquez (1927-2014) e Julio Cortázar (1914-1984), por também construir narrativas em que o insólito surge de forma integrada à vida comum, criando atmosferas de estranhamento e crítica social. A passagem a seguir, retirada do conto “Os do outro lado” (1959), demarca essas características a partir de uma narrativa que apresenta o medo do desconhecido, que se esvai a partir do onírico:

[...] Corremos para fora e vimos uma quantidade de objetos como enormes bolhas de sabão cruzando lentamente o céu no rumo do barranco do outro lado. [...] Dentro de cada bolha fui distinguindo a figura de pessoas conhecidas, gente que eu não via há muito tempo. [...] Deu-me pena vê-los prisioneiros daquelas bolhas, sendo levados para um lugar onde ninguém queria ir. Mas por que não iam tristes? Por que não reclamavam? Por que esfregavam as mãos, como se tivessem pressa de chegar? [...] (Veiga, 2021, p. 70).

No que concerne à sua biografia, encontramos fatos que reverberam em sua escrita de forma bastante direta. A começar pela sua infância, no interior de Goiás, marcada por paisagens rurais, as dinâmicas urbanas de cidades pequenas e até mesmo vilas e povoados, onde todos parecem se conhecer e as distâncias são curtas e caminháveis, a presença de animais como cavalos, galinhas e porcos nos quintais, os trabalhos braçais ligados ao campo, entre outras características.

A noite era feia perigosa no rancho, muitos bichos lá fora, alguns conhecidos, outros inventados, deduzidos dos barulhos que vinham da mata; mas encostado no corpo sadio da mãe ele não tinha medo de nada, os bichos ficavam mansos, distantes, incapazes de fazer mal (Veiga, 2021, p. 178).

O vínculo com a paisagem rural que se faz presente no trabalho de Veiga e a importância que ela ganha dentro das narrativas fica mais evidente quando especializado nas cartografias. A escolha da categoria “espaços,

lugares e paisagens” se deu pela recorrência de relações espaciais em diversos recortes dos textos. A paisagem torna-se um elemento fundamental na obra de Veiga, e isso possibilita uma outra leitura que pode ajudar na elaboração de outras metodologias de ensino sobre espaço, por exemplo.

As relações familiares retratadas em seus contos, em especial aqueles que possuem um narrador infantil, também parecem revelar muito do que o próprio autor vivenciou. A perda da mãe, quando Veiga tinha apenas dez anos, fez com que o menino se mudasse para a fazenda dos tios e se separasse de seus quatro irmãos. Luís Veiga, seu pai, não podia, agora sozinho, cuidar de todos os filhos; diante disso, cada criança foi morar com outros parentes. Curiosamente, essa narrativa aparece em contos como “Tia Zi rezando” (1959), “Roupa no coradouro” (1959) e “A viagem de dez léguas” (1967), por exemplo.

[...] Eu sabia que devia ser agradecido a meus tios pelo que eles faziam por mim, criaram-me como filho desde pequeno e eu não queria ser ingrato nem dar desgosto; mas era difícil saber o que devia fazer, quando pensava que ia agradecer desagradava (Veiga, 2021, p. 81)<sup>2</sup>

Enquanto tio Lourenço falava [...] eu ia pensando como era que ia ser a nossa vida sem mamãe. Sabia que ela estava morta, [...] mas não queria acreditar que nunca mais eu ia vê-la. Nunca mais. Nunca mais. Repeti as palavras em pensamento, elas doíam dentro de mim, mas eu queria sofrer, era só o que eu podia fazer por minha mãe agora [...] (Veiga, 2021, p. 117).<sup>3</sup>

A partir do viés sociopolítico — que nos levou à nossa quarta categoria — observamos um grande número de acontecimentos relevantes para a historiografia urbana que, provavelmente, afetaram diretamente a experiência de Veiga. No início da década de 1930, ainda morando em Goiás, o escritor presenciou toda a inquietação da mudança da capital do estado sob o discurso do progresso e da modernização. Na mesma época, o Rio de Janeiro passava pelas reformas urbanas de grande escala do Plano Agache — isso tudo junto do início de uma nova era política, sob a liderança de Getúlio Vargas. Em 1935, Veiga muda-se para o Rio, o que já demarca uma mudança de paisagem e, portanto, de experiência do autor. Esse conjunto de fatores — a chegada fervorosa da modernidade, com novas propostas de urbanização e ritmos de vida acelera-

2 Trecho extraído de “Tia Zi rezando”, da coletânea “Os cavaleiros de Platiplanto” (1959).

3 Trecho extraído de “Roupa no coradouro”, da coletânea “Os cavaleiros de Platiplanto” (1959).

dos, construções monumentais e um discurso centralizador do poder — parecem também vibrar na obra de José J. Veiga quando observamos alguns aspectos como a sensação recorrente de uma espécie de “invasão”, o estranhamento e a crítica ao “progresso” que chega alterando drasticamente as dinâmicas pré-existentes dos espaços retratados nas narrativas, por vezes, expulsando seus habitantes originais. Isso fica particularmente evidente nos contos “A usina atrás do morro” (1959) e “O galo impertinente” (1967).

### **PENSANDO UM OUTRO MÉTODO TRANSDISCIPLINAR DE LEITURA DA PAISAGEM**

Ao longo deste capítulo, mostramos que a obra inicial de José J. Veiga não se restringe a um registro literário isolado, mas se afirma como um campo privilegiado de elaboração da experiência histórica, espacial e social. Ao reconstruirmos a cronologia de sua vida e do contexto brasileiro, percebemos como deslocamentos pessoais — a saída de Goiás, a vivência no Rio de Janeiro e o período em Londres — se entrelaçam com rupturas políticas e transformações culturais que marcam o Brasil durante as décadas de 1950 e 1960. Com isso, exercitamos uma metodologia que nos permite compreender a literatura não como apenas um reflexo do real, mas como espaço de transfiguração, em que as marcas da vida retornam sob a forma de alegorias, imagens fantásticas e atmosferas de estranhamento.

Esse procedimento metodológico — cuja intenção não é de reduzir a ficção à autobiografia ou ao testemunho — nos mostra que a literatura pode funcionar como uma espécie de laboratório da experiência. Ao coletarmos trechos de “Os cavaleiros de Platilanto” (1959) e de “A estranha máquina extraviada” (1967), identificamos nesses a capacidade de dar visibilidade ao que o cotidiano tende a esconder: situações aparentemente banais se traduzem em cenas insólitas, e o leitor é convocado a perceber outra dimensão do real. O fantástico, nesse sentido, não nos afasta da realidade; pelo contrário, nos aproxima de suas contradições. Ele nos permite reconhecer a violência institucionalizada, as formas de vigilância e de exclusão que permeiam a vida social e política, devolven-

do-nos um olhar crítico sobre a modernização autoritária que atravessa o país.

Também reconhecemos que essas narrativas ampliam nossa compreensão das transformações da paisagem. Nos contos de Veiga, a cidade aparece como espaço de poder, de vigilância e de promessa tecnológica que, aos poucos, se revela ameaçadora; o interior, por sua vez, é figurado como lugar de tradição, mas também de inquietação diante das mudanças. A literatura, assim, nos devolve a paisagem como campo de disputas, memórias e experiências sensíveis. Com isso, passamos a ler os espaços de outra forma: não apenas como dados objetivos ou geográficos, mas como construções históricas, atravessadas por relações de força, subjetividades e imaginários.

Compreendemos, ainda, que essa experimentação metodológica, baseada em uma tessitura entre cronologia biográfica, contexto histórico, coleta de passagens literárias e leitura transdisciplinar, não se limita à obra de Veiga. Ela se mostra útil também para a análise de produções literárias contemporâneas. Em um tempo marcado por intensas transformações urbanas, tecnológicas e ambientais, muitas narrativas atuais apresentam o estranhamento como reação da lida com a complexidade do presente. Ao aplicarmos essa perspectiva a escritores contemporâneos, podemos interpretar de que modo a ficção nos ajuda a pensar questões como as novas formas de exclusão social, os deslocamentos identitários, a percepção das mudanças na paisagem e os efeitos da globalização. A metodologia, portanto, permanece viva e atual, oferecendo-nos caminhos para ler criticamente a literatura de nosso tempo.

Nesse ponto, dialogamos com as reflexões de Italo Calvino em “Seis Propostas para o Próximo Milênio” (1990). Quando Calvino (1990) elenca valores como leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência, ele nos convida a pensar a literatura como prática capaz de responder às exigências de um mundo em permanente mutação. Reconhecemos vários desses valores em Veiga: a leveza, quando o cotidiano se transforma em imagens inquietantes; a visibilidade, quando as alegorias — mascates, máquinas, animais — nos fazem enxergar dimensões ocultas da realidade; a multiplicidade, quando suas narrativas abrem

caminhos de leitura que atravessam literatura, arquitetura, sociologia e estudos urbanos. Ao lermos Veiga à luz de Calvino, percebemos que a literatura mobiliza recursos que permanecem válidos e que se atualizam a cada nova leitura.

Quando Calvino fala da consistência, mesmo em meio à fluidez contemporânea, podemos aproximar sua proposta da obra de Veiga. Suas narrativas, ainda que oscilando entre o real e o insólito, mantêm uma densidade ética e estética que não se dilui. Essa consistência dá à obra uma força que ultrapassa o tempo histórico de sua produção, permitindo que ela dialogue conosco hoje. Sua literatura nos lembra que a ficção é, ao mesmo tempo, espaço de invenção e de crítica, lugar em que a imaginação se converte em ferramenta para repensarmos o mundo.

Nesse sentido, a transdisciplinaridade mostra-se fundamental para compreendermos plenamente o alcance da obra. Ao articularmos diferentes campos disciplinares, reconhecemos que os contos de José J. Veiga tensionam modos de habitar, deslocar-se e perceber os espaços. Eles nos permitem refletir sobre como a paisagem é construída e vivida, mostrando a inseparabilidade entre forma narrativa, experiência social e contexto histórico. Dessa articulação entre campos, nasce um terreno fértil de análise que enriquece nossas leituras e amplia os horizontes de compreensão.

Assim, entendemos que a leitura das primeiras coletâneas de José J. Veiga, realizada por meio dessa metodologia experimental de bases cartográficas, oferece contribuições que vão além do estudo de um autor específico ou de algum lugar específico. Ela sugere um modelo de leitura crítica que podemos aplicar a outros escritores e contextos. Esse modelo se ancora na capacidade da literatura de ressignificar experiências, de transfigurar paisagens e de problematizar o real. Ele nos mostra que, diante da fragmentação e da aceleração do mundo moderno e contemporâneo, a ficção continua sendo lugar de consistência crítica — exatamente como defende Calvino (1990) ao pensar valores para a literatura do futuro.

Veiga constrói uma literatura que devolve ao leitor um mundo que amplia nossa percepção da realidade por meio do estranhamento. Além disso, indicamos que a paisagem, longe de ser apenas um pano de fundo, aparece em seus contos como elemento central, atravessado por tensões sociais e políticas, o que reforça a ideia de que o real reverbera na ficção. Por último, reafirmamos a relevância da transdisciplinaridade, demonstrando como a articulação entre literatura e outros campos — arquitetura, sociologia, estudos urbanos — gera novas possibilidades de leitura e de investigação espacial.

Por fim, reiteramos a ideia de que a literatura permanece um objeto fundamental para compreendermos e problematizarmos o mundo em transformação. A metodologia construída nos mostra que a ficção funciona como instrumento de conhecimento estético crítico dentro de outros campos além da literatura. É nesse entrecruzamento entre arte, história e teoria que encontramos um campo fecundo para futuras pesquisas, em que a literatura se afirma como prática de leitura e como convite constante a reinventarmos nossa forma de estar no mundo.

# CONSIDERAÇÕES FINAIS



A presente investigação sobre a obra de José J. Veiga — centrada na leitura cartográfica de contos selecionados, com ênfase em “Os cavaleiros de Platiplanto” (1959) e “A estranha máquina extraviada” (1967) — assumiu desde seu início a hipótese de que a literatura funciona como dispositivo epistemológico para a compreensão da paisagem, da experiência e dos processos de urbanização. Por meio de um procedimento metodológico experimental, que combina cronologia biográfica e coleta e sistematização de passagens textuais, a pesquisa buscou transformar leituras em diagramas interpretativos capazes de revelar tensões temporais e espaciais que a leitura linear costuma ocultar. Essa postura situou a investigação num ponto de intersecção entre a teoria literária e o campo dos estudos urbanos.

O primeiro capítulo da dissertação estabeleceu o quadro teórico que sustenta o diálogo entre experiência, narração e paisagem. Partindo de reflexões sobre a paisagem como produção cultural e sobre a chamada “empíria delicada”, a partir da leitura de Velloso (2023) sobre Walter Benjamin, o capítulo propôs que a percepção sensível — paciente e atenciosa — é um tipo de conhecimento relevante para a compreensão do lugar e da memória. A noção de empíria delicada foi mobilizada para contrapor as tendências da Modernidade de reduzir o espaço a dados mensuráveis, ressaltando, em troca, a necessidade de protocolos de escuta e de atenção que admitam a singularidade dos fenômenos. Ao assim afirmar, o capítulo legitimou a leitura literária como uma fonte rica em evidências sobre a experiência do habitar e sobre as configurações da paisagem.

No segundo capítulo, a análise aproximou a obra de Veiga de sua matriz histórica e biográfica, relacionando os temas recorrentes dos contos às transformações territoriais e sociopolíticas do Brasil nas décadas de 1950 e 1960. Através de um mapeamento das trajetórias pessoais do autor — incluindo o tempo vivido no interior de Goiás, a circulação pelo Rio de Janeiro e a vivência em Londres — o texto mostrou como deslocamentos geográficos e circulações culturais atravessaram a sensibilidade de Veiga, alimentando imagens de nostalgia, estranhamento e deslocamento. A leitura contextualizada demonstrou que o que aparece como fantástico ou estranho nos contos muitas vezes se ancora em

experiências históricas concretas e em tensões sociais amplas, vinculando a invenção literária às dinâmicas de desenvolvimento urbano, de interiorização e de políticas de modernização daquele período.

O terceiro capítulo consolidou a contribuição da pesquisa ao descrever e aplicar o que chamamos de experimentação metodológica com base na cartografia. Neste contexto, ela operou como conjunto de procedimentos técnicos que permitiram traduzir as sequências narrativas em dados para compreender algumas experiências de Veiga enquanto sujeito no mundo. Esta metodologia teve um duplo valor analítico: primeiro, tornou visíveis relações entre cenas, personagens e contextos externos que uma leitura estritamente linear não captaria; segundo, reconheceu o percurso interpretativo do próprio pesquisador como elemento constitutivo do achado, acolhendo desvios e reorientações como caminhos metodológicos.

A ênfase metodológica constitui um importante ponto do trabalho. Ao demonstrar que procedimentos cartográficos podem ser articulados a práticas de leitura literária, o trabalho amplia a caixa de ferramentas do pesquisador e do docente de arquitetura. Ferramentas como diagramas e cronologias biográficas permitem construir outras maneiras de pensar o espaço e a experiência estética: camadas de memória, sobreposições de temporalidades e modos de habitar que não se enunciam com facilidade por meio de outras metodologias ortodoxas. Em consequência, o método proposto serve como ponte entre hermenêutica literária e práticas de projeto, oferecendo modos concretos de integrar atmosferas textuais em decisões projetuais e exercitando uma formação profissional mais sensível às dimensões imateriais do ambiente construído.

Os achados analíticos também permitem reavaliar certas leituras críticas prévias sobre Veiga. Enquanto parte da crítica enquadrava o autor no rótulo do “realismo mágico”, a análise aqui desenvolvida sugere que o caráter insólito de sua escrita não deriva de uma estranha invenção autônoma, mas de transfigurações do real; isto é, a estranheza literária recupera e expande elementos efetivos da experiência e da paisagem, devolvendo ao leitor uma percepção ampliada do que constitui o vivido. Nesse sentido, os contos atuam como dispositivos de revelação — tor-

nando visíveis relações de exclusão, violência simbólica e tensões entre tradição e modernização — e, por isso, são recursos frutíferos para pensar outras maneiras de ver e compreender a paisagem.

De maneira geral, o trabalho reafirma a transdisciplinaridade como condição necessária para apreender a complexidade dos fenômenos urbanos e literários. Ao articular conceitos e procedimentos provenientes da literatura, da cartografia crítica e da teoria urbana, a pesquisa demonstra que é possível produzir conhecimento que é ao mesmo tempo sensível, crítico e operacional. Esse tipo de produção de saber desafia os modelos da ciência moderna e mira na capacidade de transitar entre linguagens, técnicas e modos de representação, ampliando perspectivas de intervenção e reflexão sobre o espaço.

Por fim, é importante reafirmar que a presente dissertação se apresenta como ponto de partida, e não como um encerramento. Tensionar estruturas aparentemente consolidadas — como os métodos tradicionais de pesquisa e as divisões dos campos disciplinares — significa firmar um compromisso com uma ciência aberta e em constante atualização, que se alimenta de fontes diversas para compreender fenômenos, processos e subjetividades. As cartografias, protocolos e interpretações aqui propostos destinam-se a serem retomados, testados e reelaborados em contextos diversos. A natureza experimental do método exige continuidade, o caráter processual do trabalho — sua disposição a admitir erros, desvios e reorientações —, longe de fragilizá-lo, dá-lhe potência epistemológica: a pesquisa reconhece que o conhecimento se constrói em caminhos repletos de bifurcações e que é justamente por essas rotas que se abrem possibilidades de invenção.

Em síntese, ao reunir literatura e cartografia, este percurso sobre a condição de estrangeiro e a experiência de José J. Veiga oferece contribuições que reverberam em diferentes campos. É importante ressaltarmos o ineditismo do tema em um contexto de pesquisa em arquitetura e urbanismo, haja vista os dados apresentados no segundo capítulo dessa dissertação. Ao tratarmos da trajetória de José J. Veiga — um autor goiano ainda pouco conhecido de maneira mais ampliada, ficando circunscrito às leituras regionais —, lançamos o olhar sobre um conteúdo

que não havia ainda sido trabalhado sob a perspectiva espacial, somente no âmbito de outros campos disciplinares. Isso corrobora para a relevância dessa pesquisa e nos encoraja a insistir na transdisciplinaridade, produzindo pesquisa como um contínuo de investigações e práticas que retroalimentam o ensino e a reflexão sobre paisagem e experiência.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGACHE, Alfred Hubert. **Cidade do Rio de Janeiro: extensão, remodelação, embelezamento**. Paris: Foyer Brésilien, 1930.

ANGIOLILLO, Francesca Alessandra Ferreira. **Um Rio já partido: relações entre centro e subúrbio na obra de Lima Barreto**. 2020. 121 f. Dissertação (Mestrado) - Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

AZEVEDO, Marlice; COSTA, Milena. O urbanismo do início do século XX: a escola francesa de urbanismo e suas repercussões no Brasil: trajetórias de Alfred Agache e Attilio Corrêa Lima. **URBANA: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade**, v. 5, n. 7, 2013. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/320569507\\_O\\_urbanismo\\_do\\_inicio\\_do\\_seculo\\_xx\\_a\\_escola\\_francesa\\_de\\_urbanismo\\_e\\_suas\\_repercussoes\\_no\\_Brasil\\_trajetorias\\_de\\_Alfred\\_Agache\\_e\\_Attilio\\_Correa\\_Lima](https://www.researchgate.net/publication/320569507_O_urbanismo_do_inicio_do_seculo_xx_a_escola_francesa_de_urbanismo_e_suas_repercussoes_no_Brasil_trajetorias_de_Alfred_Agache_e_Attilio_Correa_Lima). Acesso em: 30 jun. 2025. DOI: 10.20396/urbana.v5i2.8635076

BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BARTHES, Roland. **Aula**: Aula inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do Collège de France. São Paulo: Editora Cultrix, 2007a.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007b.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENCHIMOL, Jaime L. **Pereira Passos: um Haussmann tropical: A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes; Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural; Divisão de Editoração, 1992. Disponível em: [http://www0.rio.rj.gov.br/arquivo/pdf/biblioteca\\_carioca\\_pdf/pereira\\_passos\\_haussmann\\_carioca.pdf](http://www0.rio.rj.gov.br/arquivo/pdf/biblioteca_carioca_pdf/pereira_passos_haussmann_carioca.pdf). Acesso em: 18 abr. 2024.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Rua de Mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BESSE, Jean-Marc. **O gosto do mundo: exercícios de paisagem**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. A pré-história da transdisciplinaridade: a construção do saber em Alberti e Leonardo. In: Colóquio CBHA, 24., 2004, Belo Horizonte. **Anais [...]**. Salvador: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2005. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/anais2004.html>.

Acesso em: 7 jul. 2025.

BRASIL, Assis. A Crise Positiva da Ficção Brasileira. **Revista do Livro**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 36, p. 89-102, jan. 1969. Trimestral. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/393541/9130>. Acesso em: 27 ago. 2025.

BRASIL, Assis. Ficção nacional 1959. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 mar. 1960. Suplemento Dominical, p. 42. Disponível em: [http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015\\_08/3097](http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015_08/3097). Acesso em: 27 ago. 2025.

BRASIL, Assis. O “plot” no conto 3. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 ago. 1959. Suplemento Dominical, p. 38. Disponível em: [http://memoria.bn.gov.br/docreader/030015\\_07/105783](http://memoria.bn.gov.br/docreader/030015_07/105783). Acesso em: 16 jul. 2025.

BRASIL, Lei Nº 10.257, de 10 de julho de 2001. Regulamenta os arts. 182 e 183 da Constituição Federal (1988), estabelece diretrizes gerais da política urbana e dá outras providências. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 2001. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/leis\\_2001/l10257.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/leis_2001/l10257.htm). Acesso em: 7 jul. 2025.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. Literatura, espelho da América? **Remate de Males: Revista do Departamento de Teoria Literária**, Campinas (SP), número especial, p. 105-113, 1999. Anual. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635995/3704>. Acesso em: 06 jul. 2025.

CARMO, Alison Jorge Alves do; LEITE, Maria de Jesus de Britto. Arquitetura e Urbanismo, saber/fazer transdisciplinar?. **Risco Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Online)**, São Carlos, Brasil, v. 19, p. 1-15, 2021. DOI: 10.11606/1984-4506.risco.2021.183503. Disponível em: <https://revistas.usp.br/risco/article/view/183503>. Acesso em: 7 jul. 2025.

CARTAZ – 1. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, ago. 1959. Letras e Artes, p. 15. Disponível em: [http://memoria.bn.gov.br/DocReader/093092\\_04/46919](http://memoria.bn.gov.br/DocReader/093092_04/46919). Acesso em: 28 ago. 2025.

CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil: o longo caminho**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. Disponível em: <https://necad.paginas.ufsc.br/files/2012/07/CARVALHO-Jos%C3%A9-Murilo-de.-Cidadania-no-Brasil1.pdf>. Acesso em 16 jun. 2025.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

COELHO, Iara Lopes Nogueira. **Paisagens literárias de Belo Horizonte**: concreto e sensível. 2023. 172 f. Dissertação (Mestrado) – Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CORALINA, Cora. **Estórias da casa velha da ponte**. São Paulo: Global, 1985.

CORTÁZAR, Julio. **Bestiário**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

COSTA, Maria Beatriz Ribeiro. **A Revolução de 30 e a Revista Oeste na consolidação de Goiânia**: do bandeirismo utópico à consolidação do discurso. 1994. 210 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Mestrado de História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1994. Disponível em: [https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/113/o/MARIA\\_BEATRIZ\\_1\\_ATE\\_41.pd\\_-mesclado-girado.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/113/o/MARIA_BEATRIZ_1_ATE_41.pd_-mesclado-girado.pdf). Acesso em: 25 ago. 2025.

ENGELS, Friedrich. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra**. São Paulo: Boitempo, 2010.

EVARISTO, Conceição. A Escrivivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.). **Escrivivência: a escrita de nós**: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 26-47. Disponível em: <https://www.itausocial.org.br/wp-content/uploads/2021/04/Escrivivencia-A-Escrita-de-Nos-Conceicao-Evaristo.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2025.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 12. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

GATTI, Luciano. Experiência da transitoriedade: Walter Benjamin e a Modernidade de Baudelaire. **Revista Kriterion**, Belo Horizonte, n. 119, p. 158-178, jun. 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0100-512X2009000100008>. Acesso em: 23 ago. 2025.

GOMES, Gínia Maria. Sombras dos reis barbudos: a representação alegórica da realidade. **Nau Literária: Revista Eletrônica de Crítica e Teoria de Literaturas**, Porto Alegre, v. 01, n. 01, p. 1-6, jul. 2005. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/27422>. Acesso em: 24 jul. 2025.

GOMES, Mario Luiz. Vendendo saúde! Revisitando os antigos almanaques de farmácia. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, v. 13, n. 4, pp. 1007-1018, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-59702006000400012>. Acesso em: 07 abr. 2024.

GORGA FILHO, Remy. Clarice Lispector: “Eu não sou um monstro sagrado”. **Revista do Livro**, Rio de Janeiro, n. 41, ano 13, p. 112–115, abr. 1970. Trimestral. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/393541/9764>. Acesso em: 01 set. 2025.

HOLSTON, James. **A cidade modernista**: Uma crítica de Brasília e sua utopia. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 1993.

LACERDA, N.; MARINHO, G.; BAHIA, C.; QUEIROZ, P.; PECCHIO, R. Planos diretores municipais: aspectos legais e conceituais. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**, [S. l.], v. 7, n. 1, p. 55, 2005. DOI: 10.22296/2317-1529.2005v7n1p55. Disponível em: <https://rbeur.anpur.org.br/rbeur/article/view/135>. Acesso em: 19 abr. 2024.

LEME, Maria Cristina da Silva. **Urbanismo no Brasil**: 1895–1965. São Paulo: Studio Nobel; FAUUSP; FUPAM, 1999. 600 p.

LIMA, Nísia Trindade. **Um sertão chamado Brasil**: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional. Rio de Janeiro: Revan/IUPERJ/UCAM, 1999.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

MAIA, Gretha L. Alumbrar-se: realismo mágico e resistência às ditaduras na América Latina. **ANAMORPHOSIS - Revista Internacional de Direito e Literatura**, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 371–388, 2016. DOI: 10.21119/anamps.22.371-388. Disponível em: <https://periodicos.rdl.org.br/anamps/article/view/92>. Acesso em: 17 jul. 2023.

MORE, Thomas. **Utopia**. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais, 2004. Disponível em: <https://funag.gov.br/biblioteca/download/260-Utopia.pdf>. Acesso em: 24 abr. 2025.

NAPOLITANO, Marcos. **História do Brasil República**: da queda da monarquia ao fim do Estado Novo. São Paulo: Contexto, 2016.

O FANTÁSTICO no conto brasileiro. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 1 dez. 1971. Anexo, p. 17. Disponível em: [http://memoria.bn.gov.br/DocReader/089842\\_08/26567](http://memoria.bn.gov.br/DocReader/089842_08/26567). Acesso em: 31 ago. 2025.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Org.). **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2020.

PAULA, Carla Cristina. J. J. Veiga e Franz Kafka: fabuladores de um mundo “deslucado”. **Revista ECOS**, [S. l.], v. 8, n. 1, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/ecos/article/view/948>. Acesso em: 31 ago. 2025.

PEREIRA, Gabriela Leandro. **Corpo, discurso e território**: a cidade em disputa

nas dobras da narrativa de Carolina Maria de Jesus. 2015. 252 f. Tese (Doutorado) - Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

PEREZ, Renard. A evolução do conto no Brasil. **Revista do Livro**, Rio de Janeiro, n. 19, ano 5, set. 1960. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/393541/5041>. Acesso em: 17 jul. 2025.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade**: visões literárias do urbano - Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

PLATÃO. **A República**. 3. ed. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2000.

PRADO, Antonio Arnoni (Org.). **Atrás do mágico relance**: conversas com José J. Veiga. Campinas: Editora Unicamp, 1989.

PREFEITURA DE GOIÂNIA. **História de Goiânia**. 2024. Disponível em: <https://www.goiania.go.gov.br/sobre-goiania/historia-de-goiania/>. Acesso em: 18 abr. 2024.

RICCIARDI, Giovanni. **Biografia e criação literária**: entrevistas com escritores de Goiás. Goiânia: Kelps, 2009.

SANTOS, Jana Candida Castro dos. **Cidade e representação**: a cidade de Goiás na obra de Cora Coralina. 2017. 178 f. Dissertação (Mestrado) - Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

SARGENT, Lyman Tower. **Utopianism**: a very short introduction. Oxford (Reino Unido): Oxford University Press, 2010.

SCHLEE, Andrey Rosenthal. A praça do maquis. **MDC: Mínimo Denominador Comum**, Belo Horizonte/Brasília, n.1, 02 fev. 2009. Disponível em: <http://repositorio2.unb.br/handle/10482/15861>. Acesso em: 30 jun. 2025.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil**: uma biografia. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra**: O corpo e a cidade na civilização ocidental. Tradução de Marcos Aarão Reis. 3. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2003.

SILVEIRA, Joel. Deus também quer a mudança da Capital. **Manchete**, Rio de Janeiro: Bloch, n. 215, 2 jun. 1956. Semanal. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/004120/14479>. Acesso em: 15 jul. 2025.

SIMMEL, Georg. A filosofia da paisagem. **Política & Trabalho: Revista de Ciências Sociais**, [S. l.], v. 12, p. 15–24, 1996. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/politicaetrabalho/article/view/6380>. Acesso em: 5 jul. 2025.

SIMMEL, Georg. O estrangeiro. In: MORAES FILHO, Evaristo de (org.). 1983. **Simmel – Sociologia**. São Paulo: Ática. Coleção Grandes Cientistas Sociais, vol. 34. p.182-188.

SOARES, Bianca Ramires. **O Lugar da Literatura na Produção da Cidade Latino-americana**: Desvendando Satolep 2022. 105f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2022.

VEIGA, José J.. **A hora dos ruminantes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

VEIGA, José J.. **Contos reunidos**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

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

VEIGA, José J. A estranheza domesticada. [Entrevista concedida a] Fábio Weintraub, Sérgio Cohn, Ruy Proença. In: Sérgio Cohn (Org.). **Azougue 10 anos**. 1. ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2004, v. 01, p. 357–373.

VELLOSO, Rita. Empiria Delicada. **Pixo - Revista de Arquitetura, Cidade e Contemporaneidade**, v. 7, n. 25, p. 22–49, 7 jul. 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.15210/pixo.v7i25.6681>. Acesso em: 14 jul. 2025.

VILLAÇA, Flávio. Uma contribuição para a história do planejamento urbano no Brasil. In: DEÁK, Csaba; SCHIFFER, Sueli Ramos (org.). **O Processo de Urbanização no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. p. 169–244.

**PPGPROCIDADE**

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM PROJETO E CIDADE

**FAV**

FACULDADE DE  
ARTES VISUAIS



**UFG**

UNIVERSIDADE  
FEDERAL DE GOIÁS

 **CAPES**

