

Universidade Federal de Uberlândia – UFU  
Instituto de Letras e Linguística – ILEEL  
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPLET  
Ana Cristina Gonzaga de Andrade

**IMAGINÁRIO E IMUNIZAÇÃO EM JOSÉ J. VEIGA**

UBERLÂNDIA

2019

Ana Cristina Gonzaga de Andrade

## **IMAGINÁRIO E IMUNIZAÇÃO EM JOSÉ J. VEIGA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Literatura, Representação e Cultura.

Orientação: Profa. Dra. Karla Fernandes Cipreste

**UBERLÂNDIA**

**2019**

## IMAGINÁRIO E IMUNIZAÇÃO EM JOSÉ J. VEIGA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado em Estudos Literários do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Uberlândia, 31 de outubro de 2019.

Banca examinadora

*Karla F. Cipreste*

\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Karla Fernandes Cipreste/UFU (Presidente)

*Fernanda A. Sylvestre*

\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Fernanda Aquino Sylvestre/UFU (Titular Interno)

*Luiz Fernando Lima Braga Júnior (participação*

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Luiz Fernando Lima Braga Júnior/UFF (Titular Externo)

*por  
vídeo com fe  
rência)*

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

A553 Andrade, Ana Cristina Gonzaga de, 1995-  
2019 IMAGINÁRIO E IMUNIZAÇÃO EM JOSÉ J. VEIGA [recurso  
eletrônico] / Ana Cristina Gonzaga de Andrade. - 2019.

Orientadora: Karla Fernandes Cipreste.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,  
Pós-graduação em Estudos Literários.  
Modo de acesso: Internet.  
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2019.2494>  
Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Fernandes Cipreste, Karla, 1974-, (Orient.). II.  
Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos  
Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:  
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091  
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

Aos meus pais, Josenice e Leovando, por tanto me amarem e me apoiarem.

Às minhas irmãs Gabriella e Ana Caroline, por serem minhas eternas companheiras.

Ao meu sobrinho, Gabriel, que ainda viverá muitas aventuras na literatura.

Ao meu eterno amor, Ricardo, por sempre estar ao meu lado.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço sempre e primeiramente a Deus, por ser minha luz e meu guia; por me dar forças em todo o tempo e por muito me amar em todos os instantes. Por me dar ânimo para sempre olhar em frente e prosseguir; mesmo que em meio a tantas dificuldades, nunca me abandonou e sempre venceu por mim. Agradeço a Deus pai, Deus filho (Jesus) e Deus Espírito Santo; meu Deus triuno e eterno.

À minha orientadora Karla Fernandes Cipreste, com quem, certamente, sempre terei uma dívida eterna de gratidão. Por ser, além de uma orientadora, mas também uma amiga, uma conselheira, um exemplo para minha vida. Por todo o carinho e dedicação comigo e com este trabalho; por nunca ter me deixado desistir. Com certeza, sem você eu não teria chegado aqui.

À professora Fernanda Aquino Sylvestre, por toda atenção, cordialidade e ajuda neste trabalho. Por toda a gentileza em aceitar compor as bancas de qualificação e defesa, e por contribuir com tantas ideias e sugestões para aprimorar esta dissertação.

À professora Elzimar Fernanda, pelo incentivo dos elogios à originalidade da pesquisa, quando da banca de qualificação, e pela prestimosa contribuição com sugestões de bibliografia específica da cultura goiana e da cultura regional brasileira.

Ao professor Luiz Fernando Lima Braga Júnior, por sua gentileza em aceitar compor a banca da defesa e, portanto, por se dispor a contribuir com este trabalho.

À minha mãe Josenice de Souza Gonzaga, por tanto me amar e cuidar de mim. Por toda sua paciência e dedicação em me tornar a pessoa que sou hoje. Por me incentivar a estudar e a pesquisar e nunca parar de sonhar. Por acreditar em mim e me mostrar os caminhos de luz e paz a seguir.

Ao meu Pai Leovando Andrade de Oliveira, por me amar e sempre me incentivar a nunca parar de correr atrás dos meus sonhos. Por toda dedicação em me incentivar a ler constantemente e por estimular em mim minha grande paixão pela literatura.

À minha irmã Ana Caroline Gonzaga de Andrade, por alegrar meus dias com sua companhia e por sempre estar ao meu lado, me motivando e me incentivando a prosseguir em tudo. Por seu companheirismo e amizade os quais têm me inspirado diariamente a ver o mundo de uma forma melhor. Por seu amor e paciência que, de fato, são imensos.

À minha irmã Gabriella Souza Gonzaga, por ser uma luz na minha vida; por sempre cuidar de mim e me amar com todo seu imenso coração. Por ser sábia e dar conselhos

valiosos para minha jornada. Por ser mais que uma irmã, mas também uma amiga com quem posso sempre contar.

Ao meu sobrinho Gabriel Gonzaga Lemes, que veio ao mundo ainda este ano, mas já trouxe tanta luz, amor e esperança para toda a minha vida. Por encher meus dias de alegria e amor sem fim.

Ao meu eterno amor Ricardo Aurélio Avelar de Freitas, por ser a luz da minha vida. Por estar sempre ao meu lado, independente dos dias que sejam, por ser muito além de um companheiro, mas também por ser meu melhor amigo, por tanto me amar e cuidar de mim; por todo o incentivo neste trabalho; por me apoiar no meu amor à literatura e por me dar sempre sábios conselhos para a vida. Por me ensinar o que realmente é amar.

Ao meu Pastor Balmir Rodrigues da Cunha e sua esposa Neuza, por serem como meus segundos pais. Por tanto amor à mim e por cuidarem de mim todos os dias. Por seus exemplos de bondade, mansidão e amor diário. Por orarem sem cessar por mim. Com certeza não há palavras para expressar minha eterna gratidão a eles.

Aos meus cunhados, André Lemes e Lucas Oliveira, por me apoiarem e me incentivarem com tanto carinho.

Aos meus amigos de faculdade, que me ensinaram muito e me promoveram saberes novos para minha vida.

Aos meus amigos, os que me apoiam e fazem parte da minha caminhada; que cuidam de mim e são luzes de alegria na minha vida. Por trazerem tanta alegria à minha vida e me incentivarem a nunca desistir de meus sonhos.

Aos meus professores da graduação e da pós-graduação, por tanta dedicação em compartilhar conhecimentos que tanto agregaram à minha vida e a este trabalho. Por tanto entusiasmo em me estimular uma curiosidade insaciável por buscar conhecimento e principalmente, novas experiências na literatura.

À bibliotecária da minha antiga escola Perola, mesmo que eu não lembre seu nome completo, mas sempre me lembrarei dela, por ser a primeira pessoa a me incentivar a estudar literatura; por compartilhar comigo seus livros favoritos e por me mostrar novos mundos que eu ainda não tinha conhecido.

A todos aqueles que de, alguma forma, passaram por minha vida e deixaram uma marca especial e que me ajudaram a construir quem hoje sou, e por me ensinarem que não importa em que estágio de minha vida eu esteja, que sempre é tempo de melhorar e a cada dia me tornar uma pessoa melhor. A todos aqueles que me incentivaram a correr atrás de meus

objetivos e a nunca parar de buscar conhecimento e lembrar que sempre é possível ao que crê e ao que tem força de vontade de desejo de alcançar.

Ao PPLET, programa de pós-graduação em Letras da UFU, por todo apoio a esta pesquisa e por incentivarem tantos a serem pesquisadores e eternos buscadores de conhecido e novas experiências.

*Dizem que finjo ou minto  
Tudo que escrevo. Não.  
Eu simplesmente sinto  
Com a imaginação.  
Não uso o coração.*

(Fernando Pessoa)

## RESUMO

Nesta dissertação analisamos a obra *Sombras de Reis Barbudos* e o conto “O Galo Impertinente” à luz das teorias da Imunização e do Imaginário. Sobre o conceito de Imunização, está fundamentado nas análises do filósofo italiano Roberto Esposito. Já a abordagem sobre o Imaginário se inspira nas propostas de Alejo Carpentier. Por meio das fontes primárias, obras do autor José J. Veiga, propomos uma reflexão sobre estratégias de poder que visam domesticar o indivíduo e impedir vínculos comunitários. O imaginário entra como o meio de transfiguração de alguns indivíduos imunizados, os quais resistem a essas estratégias. Além disso, propomos uma reflexão sobre o insólito na ficção de Veiga, guiada pelas análises de Alejo Carpentier, quem defende certa singularidade latino-americana na concepção do absurdo, em consideração à cultura local desse continente. Nesse sentido, o debate sobre o local e o global também está contemplado na pesquisa com o aporte teórico de Cornejo Polar, Roberto González Echevarría, Roberto DaMatta, entre outros.

**Palavras-chave:** José J. Veiga; Imunização; Imaginário; Comunidade; Local e Global.

## RESUMEN

En esta disertación analizamos la obra *Sombras de Reis Barbudos* y el cuento “O Galo Impertinente” a la luz de las teorías de la Inmunización y del Imaginario. Sobre el concepto de Inmunización, está fundamentado en los análisis del filósofo italiano Roberto Esposito. El abordaje sobre Imaginario por su vez se inspira en las propuestas de Alejo Carpentier. Por medio de las fuentes primarias, obras del autor José J. Veiga, proponemos una reflexión sobre estrategias de poder cuyo objetivo es domesticar el individuo e impedir vínculos comunitarios. El imaginario entra como el medio de transfiguración de algunos individuos inmunizados, los cuales resisten a esas estrategias. Además, proponemos una reflexión sobre el insólito en la ficción de Veiga, guiada por los análisis de Alejo Carpentier, quien defiende cierta singularidad latinoamericana en la concepción del absurdo, en consideración a la cultura local de ese continente. En ese sentido, el debate sobre local y global también está contemplado en esta investigación con el aporte teórico de Cornejo Polar, Roberto González Echevarría, Roberto DaMatta, entre otros.

**Palabras Clave:** José J. Veiga; Inmunización; Imaginario; Comunidad; Local y Global.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 DO MENINO DE GOIÁS AO INTELECTUAL DO MUNDO	15
2 DO IMAGINÁRIO LATINO-AMERICANO ATÉ VEIGA	26
2.1 Do imaginário como instância edificante em meio às sombras	51
2.2 O super-herói sem braço	52
2.3 Um mágico passeia pela vila imunizada	56
2.4 O poder do imaginário abre as portas para a liberdade	59
3 A COMPANHIA, O LOCAL, O GLOBAL	62
4 COMMUNITAS x INMUNITAS	71
4.1 Inmunitas, Inmuros	73
4.2 Do que não se pode domesticar	79
4.2.1 O mato nascido	79
4.2.2 Homens-pássaros	80
4.2.3 Natureza impertinente	83
4.3 A comunidade dos reis barbudos	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
BIBLIOGRAFIA	95

## INTRODUÇÃO

A presente dissertação teve seu início em um projeto de iniciação científica para ser desenvolvido no Programa de Educação Tutorial do curso de Letras (PET Letras), da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Ele foi pensado inicialmente no viés do imaginário infantil e seu poder de resistência na obra *Sombras de Reis Barbudos*, de José J. Veiga. Porém, foi desenvolvido e ampliado para o imaginário e seu poder de resistência à imunização nesta mesma obra de Veiga. Do projeto de iniciação científica, foram-se ampliando as pesquisas, os temas, as obras, até chegar a este atual trabalho para a pós-graduação de Estudos Literários, também da UFU.

Esta dissertação tem como objetivo analisar a obra do escritor brasileiro José J. Veiga sob a perspectiva do imaginário como uma instância de resistência contra estratégias de poder imunizantes. Para discorrer sobre a proposta, apresentaremos um recorte das obras completas baseado em *Sombras de Reis Barbudos* e no conto “O galo impertinente”, obra esta também de Veiga. A literatura desse autor nos traz uma rica exploração do imaginário e cabe a este projeto analisar a maneira pela qual personagens resistem a mecanismos biopolíticos de poder por meio do imaginário.

*Sombras de Reis Barbudos* conta a história da sociedade rural em que o jovem Lucas, personagem narrador, está inserido. Uma sociedade que sofre com a ditadura que uma nova empresa, denominada como Companhia, impõe aos cidadãos. Com essa dura e opressora realidade, Lucas recorre ao imaginário para compreender sua vida real, e busca nisso soluções para conviver no meio onde está inserido.

*O Galo Impertinente* conta a história de uma estrada que tem sua construção iniciada em meio a um ambiente totalmente natural. Nesse processo, a presença de um galo impede a construção da estrada. Propomos dissertar sobre a representação do galo como a instância da animalidade (conceito Batailleano) que resiste às investidas do poder da cultura global contra a cultura local.

A discussão do avanço da cultura global sobre a local bem como das imposições tirânicas que recaem sobre a sociedade nesse contexto de mecanicização da vida e da consequente desumanização das relações comunitárias será feita à luz dos estudos do filósofo italiano Roberto Esposito concernentes à imunização, caracterizada por ele como uma série de estratégias biopolíticas que visam impedir laços comunitários entre os cidadãos com a incitação do ódio por meio de práticas de ingerência na vida privada de cada indivíduo.

Sabemos que há uma tradição de estudo das obras de José J. Veiga feita à luz das teorias do fantástico e do realismo mágico. Porém, nossa pesquisa não se envereda por esse caminho por se filiar mais a uma vertente da tradição da crítica latino-americana a qual defende a tese de que o insólito, nesse continente, é um componente de sua tradição cultural popular totalmente incorporado ao cotidiano real desses povos. Portanto, não seguimos a vertente de Tzvetan Todorov do fantástico, mas sim, utilizamos as perspectiva de Alejo Carpentier e Antonio Cornejo-Polar, e são esses teóricos que inspiram nossa abordagem sobre o imaginário e a cultura popular (local) nas narrativas de José J. Veiga.

Além disso, o fato de entendermos que Veiga plasma elementos do real na criação de simbologias e imagens que permitem um diálogo com a biopolítica foucaultiana e a imunização de Esposito já é uma demonstração de que a visão política e social do escritor goiano pode, sim, estar associada ao contexto da ditadura militar brasileira, mas não apenas a esse período de nossa história. Veiga suscita debates sobre os papéis da família, da escola, das políticas públicas, da medicina, do mercado, entre outros, na constituição e manutenção de micropolíticas que praticam ingerência na vida privada do indivíduo e estimulam hostilidade entre os cidadãos para impedir seu convívio como uma comunidade democrática. Dessa forma, o escritor apresenta a acurada percepção de que a tirania não estava apenas no regime político como uma prática centralizada de poder, mas, mais entranhada nas microesferas da sociedade. Outro fato que justifica análises que não se apoiem somente na interpretação pelo viés do contexto histórico específico é a identificação do leitor contemporâneo com várias situações descritas e discutidas pelos personagens. Em outras palavras, José J. Veiga nunca esteve tão atual e a vinculação total de sua literatura com o período passado, como se fosse um reflexo dele, diminui a grandeza de sua obra.

Portanto, reconhecemos que Veiga precisa ser pesquisado e visto como um escritor que produz obras que transcendem o tempo e a história e percebemos isto em sua obra *Sombras de Reis Barbudos*, mas também, em seu conto “O Galo Impertinente”, que também será analisado nesta dissertação.

Veiga, com seu olhar sensível e compreensivo, desenvolve histórias que não somente promovem momentos de fruição, mas também de grande reflexão sobre a vida e os acontecimentos que a permeiam. Em “O Galo Impertinente”, percebemos a capacidade do autor em utilizar de alegorias para criticar e expressar suas concepções de tudo o que ronda a vida humana em contato com o meio rural e, assim, chama atenção para as questões do global se impondo sobre o local.

No referido conto, Veiga trabalha mais a fundo o avanço da globalização nos novos tempos e como essa expansão se instalou sem pedir permissão às comunidades locais. Porém, também percebemos que a figura de um animal, nessa obra sendo um galo, representa não somente um lugar ou um povo, mas, de forma sensível, Veiga usa da imagem desse animal para representar uma cultura, a local, que resiste a esta forma tirânica do global de tentar se impor sobre ela para tomar espaço e se instalar em seu lugar.

Entendemos que para os interesses de mercado, representados pelo global, a cultura local deve ser vista como antiquada, retrógrada, cafona e ignorante, entre outros adjetivos desqualificativos que podem ser usados. Em suas várias tentativas, a cultura global impõe que a sabedoria popular é inferior e precisa ser atualizada, ser evoluída, então, isto faz com que a globalização avance de uma forma agressiva sobre a cultura local.

Podemos ver esse tema em “O Galo Impertinente”, quando uma empresa investe em construir uma estrada em um ambiente rural rodeado pela natureza. Ela instala suas máquinas e promove uma movimentação que chama a atenção dos moradores que vivem por ali. Além do incômodo que tudo isso causa, atrapalhando a movimentação dos campesinos que por lá passam e tirando-lhes de suas sossegadas rotinas, há também a investida contra a vida natural. Por essa razão um galo passa a ser o grande defensor de sua terra e começa a resistir a essa movimentação agressiva a seu ambiente. Dessa forma, o Galo se opõe à construção, instalando-se no meio dela. Isso impede que os carros passem pela estrada recém-inaugurada, pois o Galo não desiste nem com a reação violenta das autoridades.

Assim, entendemos, pelo conto, que a cultura global se instaura com o discurso do progresso e da evolução das demais culturas e se impõe sem se importar com as demandas da sabedoria popular. Ao se fortalecer, a globalização despersonaliza as representações culturais típicas de uma região e desarticula suas trocas artesanais.

Também percebemos este efeito sobre a cultura popular em *Sombras de Reis Barbudos*, quando a Companhia, sob o pretexto de fazer com que aquele vilarejo evolua, instaura uma fábrica naquele ambiente, com promessas de melhorias, mas passa a ser a grande controladora daquele vilarejo e impor leis tirânicas sobre aquele povo.

Com isto, buscamos desenvolver este trabalho entendendo que a globalização utiliza de mecanismos biopolíticos e imunizantes para se sobrepôr à cultura local, e esta, por sua vez, utiliza do imaginário como defesa e compreensão, assim como para resistir a essa imposição da economia globalizada massificada sobre a sabedoria e a cultura popular. Dessa forma, a cultura local resiste para se manter mesmo em meio a tantos ataques e tentativas do global.

Para discutirmos todas essas questões e fazermos as análises literárias, organizamos esta dissertação de uma forma a qual explicaremos nos parágrafos seguintes.

No primeiro capítulo, intitulado “Do menino de Goiás ao intelectual do mundo”, apresentamos a formação de José J. Veiga com as contribuições de toda a sua cultura popular, adquirida da convivência com a família e da vivência no interior de Goiás e com todo o conhecimento alcançado por meio dos estudos e das experiências fora de seu estado natal e inclusive do Brasil. Apresentamos também algumas entrevistas que o escritor concedeu a diversos meios de comunicação nas quais muitas de suas declarações endossam nossa defesa de que sua literatura está muito além do contexto da ditadura e de que ela não pertence ao fantástico por conta da influência declarada do imaginário popular latino-americano.

O segundo capítulo, “Do imaginário latino-americano até Veiga”, se debruça sobre a discussão teórica relativa à presença do insólito na literatura veigueana e sua filiação a uma tradição de crítica latino-americana que defende a presença do estranho como um fator a mais nas referências do real do imaginário popular típico do continente, fato que a exclui da literatura fantástica. Além disso, o capítulo reflete sobre o papel do imaginário como resistência às imposições biopolíticas que recaem sobre a gente comum e como significação de um mundo despojado de sentido.

O terceiro capítulo, “A Companhia, o local, o global”, se centra na simbologia da Companhia, entidade misteriosa e pouco definida, mas extremamente forte na obra *Sombras de reis barbudos*. Consideramos misteriosa pelo fato que ela nunca é descrita como apenas uma fábrica, empresa ou indústria, já que sempre é a instituição que dita as normas e políticas de convivência do vilarejo. Nesse sentido, refletimos no capítulo sobre a consciência do escritor em relação à economia de mercado que começa a se impor durante a ditadura militar e se consolida no período pós-ditatorial. Trata-se, portanto, de outro forte argumento para retirar Veiga do lugar injusto de apenas escritor de narrativas alegóricas da ditadura militar.

No quarto capítulo, intitulado “Communitas x Immunitas”, inspiramo-nos na teoria filosófica da biopolítica e da imunização, à luz de Michel Foucault e, principalmente, do filósofo italiano Roberto Esposito, para analisar as imposições políticas da Companhia, em *Sombras*, e da construção da estrada em “O galo impertinente” como ingerências na vida dos camponeses com objetivo de impedir os vínculos comunitários entre os cidadãos e, assim, facilitar a imposição de medidas tirânicas. Dessa maneira, defendemos, uma vez mais, que a literatura veigueana vai além do contexto da ditadura militar, pois, sabe-se, a biopolítica é uma tática de um poder pulverizado que penetra na vida privada, pelas microesferas da sociedade, para governar com uma tirania menos evidente.

## 1 DO MENINO DE GOIÁS AO INTELLECTUAL DO MUNDO

Este capítulo está reservado para conhecermos melhor o autor das narrativas analisadas nesta dissertação, pois julgamos de extrema importância reservar este espaço para refletirmos sobre alguns aspectos da biografia e da fortuna crítica desse que é um dos maiores escritores brasileiros.

José Jacintho Pereira Veiga, mais conhecido como José J. Veiga, foi um escritor brasileiro que nasceu na cidade de Corumbá de Goiás em 2 de fevereiro de 1915. O escritor do interior do estado de Goiás é detentor de prêmios importantíssimos da literatura brasileira, como o prêmio Jabuti em 1981, 1983 e 1993 e o prêmio literário Machado de Assis, 1997.

Veiga iniciou sua carreira de escritor, ou melhor, ficou conhecido como escritor, após seus 40 anos, sendo sua primeira obra escrita e publicada *Os cavalinhos de Platiplanto*, a qual lhe rendeu imensa visibilidade na literatura brasileira e mundial. Porém, mesmo antes do lançamento da obra, Veiga carregava consigo uma imensa bagagem de experiências pessoais e profissionais.

O escritor brasileiro viveu na cidade natal, Corumbá de Goiás, até os seus 11 anos, depois, ele mudou-se para a capital do estado para iniciar seus estudos. Em sua juventude, mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro para cursar Direito. Após formar-se, Veiga abriu suas portas para o mundo e se ausentou do Brasil, mas por um tempo somente, mudando-se então para Londres, onde trabalharia como redator e tradutor em um jornal da cidade. Esse passo, fundamental para a formação do intelectual do mundo, resultou de uma conquista do escritor, o qual concorreu a uma vaga de emprego na BBC de Londres, sendo o selecionado. Veiga esclarece o processo em entrevista a José Maria e Silva, feita em 1985 e reproduzida pelo jornal *Opção* em 2015:

Vi um anúncio em jornal informando que a BBC de Londres precisava de redator e tradutor para seus programas transmitidos em português. Fiz o teste, passei e fui para Londres. Quando cheguei lá, a guerra estava quase acabando. Tinha planos de ficar apenas um ano. A princípio só pensava em voltar. A vida numa Europa recém-saída da guerra era muito difícil. Mas acabei ficando cinco anos em Londres. Voltei em 1949 e retomei meu trabalho de jornalista<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Entrevista a José Maria e Silva. Disponível em <<https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/entrevista-com-jose-j-veiga-de-1995-relembra-simplicidade-escritor-goiano-27623/>> Acesso em: julho de 2019.

Como “o bom filho a casa torna”, Veiga retornou ao Rio para continuar seu trabalho no campo jornalístico, como redator e tradutor. Com essas experiências no campo da escrita, ele decidiu iniciar uma nova jornada no campo da produção literária. Nesta época, já estava com seus 40 anos, quando iniciou a escrita de sua primeira obra, já mencionada, a qual lhe abriu portas para a produção de inúmeras outras que lhe renderam enorme prestígio no campo literário brasileiro. Veiga, então, tornou-se um dos maiores escritos brasileiros dos últimos tempos.

Do menino do interior de Goiás nas primeiras décadas do século passado ao escritor e intelectual que viveu até pouco antes da virada para o século XXI, muito se vê plasmado em suas narrativas. Alguns dos objetivos dessa pesquisa estão em temas como os conflitos entre o regional e o universal ou o local e o global. Nesse sentido, algumas declarações do escritor em entrevistas recolhidas iluminam nosso percurso. Sobre a infância no interior do Centro-Oeste, o professor doutor Agostinho Potenciano de Souza, titular da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, especialista em José J. Veiga e autor do livro *Um olhar crítico sobre o nosso tempo: uma leitura da obra de José J. Veiga*, formula uma questão para o escritor em uma entrevista feita especialmente para sua dissertação de mestrado. Na pergunta, já se nota a influência da infância de Veiga, vivida na roça, em suas obras:

Um dos aspectos que mais prendem a seus contos é o lirismo da infância de quintal, de beira de rios. Há muito do menino Veiga na Ilha, nos Cavalinhos, em Tubi, nos Didangos? Há alguma marca da morte de sua mãe em “Viagem de dez léguas” e em “Roupa no Coradouro”? Depois dos 40 lhe veio uma nostalgia da infância?<sup>2</sup>

Embora confirme a presença de experiências biográficas em sua ficção, Veiga não apresenta reflexão sobre a influência do imaginário acentuado da cultura popular em suas narrativas na resposta oferecida (não nesta entrevista):

Embora eu não estivesse fazendo autobiografia quando escrevia Os Cavalinhos – não faço nunca, pelo menos me vigio para não fazer – muito de minha experiência de infância entrou naqueles contos. Acho que foi o início de um processo de me despedir da infância, processo que ainda não terminou. Porque não há um momento exato, marcado na folhinha ou no relógio, em que a pessoa deixa de ser criança. A verdade é que ninguém é totalmente adulto. “Viagem” e “Roupa” são episódios (“Roupa”) e testemunhado (“Viagem”) por mim. Tive companheiros de brincadeiras que

---

<sup>2</sup> Entrevista de José J. Veiga para a dissertação de Agostinho Potenciano Souza feita em 1987 e publicada na revista literária *Banzeiro* em dezembro de 2015 em comemoração ao centenário do escritor. Disponível em < <https://banzeirotextual.blogspot.com/2015/12/entrevista-com-jose-j-veiga.html> > Acesso em: julho de 2019.

foram “dados” pelo pai ou pela mãe viúvos a outras pessoas. Isso aconteceu também com um de meus irmãos.

Porém, se o processo de despedida da infância não terminou, podemos resgatar a afirmação de Potenciano sobre a influência das brincadeiras no quintal e nos rios como material para toda a vazão do imaginário na narrativa veigueana. O poeta e tradutor paulista Ruy Proença também destaca esse fenômeno em texto introdutório de outra entrevista feita com Veiga pouco antes da morte do escritor:

O fantástico, assim, é sobretudo um legado da noite, que nos excita a máquina da imaginação. Noite que pode ser a natural, colhida no aconchego da infância em Corumbá de Goiás: no verão, os serões na varanda – a sala de estar e jantar – à luz de lamparinas a óleo de mamona. No inverso, a reunião na cozinha, ao pé do fogão a lenha. Noites repletas de histórias, relatos de parentes e próximos<sup>3</sup>.

Sobre a importância das histórias fantasiosas compartilhadas oralmente pelos antigos e pela sabedoria popular e sobre sua influência na literatura, resgatamos um texto do escritor peruano-espanhol Mario Vargas Llosa, comentado por Karla Fernandes Cipreste e Isabella Borges Gregório em artigo publicado pela revista Letras e Letras. Como introdução à citação, as autoras comentam:

O escritor Mario Vargas Llosa coincide com Capelier sobre a importância dos contos compartilhados oralmente nas comunidades locais pela potência ética e estética desses relatos fantásticos e pela influência que tiveram na formação da literatura e no progresso civilizado da humanidade. Vargas Llosa se encantou com uma associação de contadores de casos localizada em um povoado da Guatemala e rendeu homenagem a esses *cuenteros* em sua coluna no jornal espanhol *El País*. (CIPRESTE e BORGES, 2019, p. 98).

As autoras citam, então, um fragmento do texto intitulado *Los cuenteros de Zacapa*:

"Oralidad" quiere decir la preliteratura, aquella que existía sólo gracias a la voz humana, antes de que apareciera la escritura [...] la gente de Zacapa, después del trabajo, cuando cae la tarde y disminuye el calor, suele sacar sus sillas y mecedoras a las altas veredas de la calle; y, mientras toman el fresco reparador y van viendo aparecer las estrellas en el cielo, se refieren historias que engalanan los recuerdos o los sustituyen con fantasías tenebrosas o amables, de amores o aventuras, realistas o fantásticas, una tradición que

---

<sup>3</sup> Entrevista a Ruy Proença, Sergio Cohn e Fabio Weintraub para a revista *Azougue*. Disponível em <<https://www.portalentextos.com.br/noticias/a-ultima-entrevista-de-j-j-veiga,2061.html>> Acesso em: julho de 2019.

aquí sigue siempre sana y robusta en tanto que va desapareciendo poco a poco en el resto del mundo<sup>4</sup> (VARGAS LLOSA *apud* CIPRESTE e BORGES, 2019, p. 99).

Após coincidir com os entrevistadores de Veiga, Vargas Llosa oferece uma importante reflexão:

Contar cuentos es el antecedente remoto de la literatura, de la historia, de las religiones, y acaso, indirectamente, la locomotora del progreso. La "oralidad" contribuyó de manera decisiva a impulsar la civilización desde las épocas de la caverna, el canibalismo y las pinturas rupestres, hasta el viaje de los hombres a las estrellas. Los cuentos, las historias inventadas, hacían vivir más a nuestros ancestros, sacaban a hombres y mujeres de las cárceles asfixiantes que eran sus vidas y los hacían viajar por el espacio y por el tiempo, y vivir las vidas que no tenían ni tendrían nunca en su menuda y escueta realidad. Salir de sí mismos, ser otros, otras, gracias a la fantasía, nos entretiene y enriquece<sup>5</sup> (VARGAS LLOSA *apud* CIPRESTE e BORGES, 2019, p. 99).

O menino do interior de Goiás está presente na escolha dos narradores, pois quase todos são crianças ou adolescentes. Algumas críticas argumentam que as figurações infanto-juvenis das obras de Veiga são por demais maduras ou perspicazes para uma criança. Porém, o próprio escritor oferece uma explicação muito pertinente que funciona inclusive para contestar a concepção bastante corrente de que jovens são ingênuos ou alienados demais para compreender e atuar contra as adversidades da vida. Na já citada entrevista feita por José Maria e Silva, lemos as considerações do entrevistador e, em seguida, a explicação do escritor:

Mas, ao contrário de Machado de Assis, que nunca ficou à vontade com personagens crianças e preferiu quase que bani-los de sua obra, engendrando personagens sem filhos ou com filho único, Veiga é um especialista em falar

---

<sup>4</sup> "Oralidade" significa a pré-literatura, aquela que existia somente graças à voz humana, antes que aparecesse a escrita [...] depois do trabalho, quando cai a tarde e o calor diminui, o povo de Zacapa costuma colocar suas cadeiras, muitas de balanço, nos passeios das ruas; e, enquanto tomam a fresca reparadora e vão vendo aparecer as estrelas no céu, contam histórias que enfeitam as lembranças ou as substituem com fantasias tenebrosas ou amáveis, de amores ou aventuras, realistas ou fantásticas, uma tradição que segue saudável e robusta ao passo que vai desaparecendo pouco a pouco no resto do mundo. Disponível em: [https://elpais.com/elpais/2018/06/01/opinion/1527876940\\_909771.html](https://elpais.com/elpais/2018/06/01/opinion/1527876940_909771.html). Acesso em: 10 de março de 2019.

<sup>5</sup> Contar contos é o antecedente remoto da literatura, da história, das religiões, e talvez, indiretamente, a locomotiva do progresso. A "oralidade" contribuiu de maneira decisiva a impulsionar a civilização, desde as épocas da caverna, o canibalismo e as pinturas rupestres, até a viagem dos homens para as estrelas. Os contos, as histórias inventadas, faziam nossos ancestrais viverem mais, tiravam homens e mulheres do cárcere asfixiante que eram suas vidas e os faziam viajar pelo espaço e pelo tempo, e viver as vidas que não tinham nem teriam nunca em sua curta e singela realidade. Sair de si mesmos, ser outros, outras, graças à fantasia, nos entretém e enriquece.

de meninos. Poucos como ele conseguem penetrar com tanta pertinência no mundo das crianças<sup>6</sup>.

Silva reproduz a reflexão de Veiga para tal constatação: “Talvez porque a literatura que faço, cheia de indagações a respeito da vida, precise de crianças para protagonizar esse questionamento. O adulto pergunta menos, acha que sabe muita coisa”. Podemos unir essa explicação a outra afirmação do escritor para oferecer mais uma análise sobre sua narrativa. Trata-se de uma resposta sua dada a Potenciano na entrevista já referenciada. Veiga diz: “A atividade que o ser humano menos gosta de exercer é pensar. Logo que ele se assenhoreia de uma pontinha mínima de qualquer conhecimento, já se dá por satisfeito”. Está claro que, aqui, o escritor se refere aos adultos. Sendo assim, podemos afirmar que a escolha por narradores e protagonistas infantis também se faz pelo fato de que crianças e adolescentes mergulham no imaginário sempre num desejo profundo e consistente por desvendar o mundo. Nesse caso, a ingenuidade, considerada alienante ou ignorante de forma apressada e injusta, é, na verdade, um afeto que incentiva a busca destemida por respostas que as referências do real não são capazes de oferecer. Um pensamento do menino Lucas em *Sombras de reis barbudos* revela a mesma concepção. Acontece quando ele está aflito após ter visões de homens voando pelos céus do vilarejo:

Eu tinha certeza que não sofria de nenhuma doença, e muito menos de doença da cabeça ou dos nervos, que faz a pessoa ver o que não existe. Também não sofria da vista, se sofresse não enfiava linha em agulha com tanta facilidade para poupar a mamãe na costura. Eu enxergava até demais, de longe e de perto – a não ser que a doença fosse essa justamente, doença de ver além do normal. (VEIGA, 1987, p. 124).

Há outra demonstração da consciência do menino que confirma seu desejo por mergulhar fundo nas questões da vida e lutar por sua liberdade. Quando seu pai se demite da Companhia e abre um comércio, há uma cena em que cavalos entram no estabelecimento para se abrigarem da chuva. Lucas, indignado com a Companhia, que construiu muros por todos os caminhos do vilarejo para separar os cidadãos, observa os cavalos. Fundamentado em seu conhecimento de mundo, o de um adolescente criado no campo, ele reflete: “Na loja os cavalos cochilavam com o corpo fumegando, indiferentes à chuva e à nossa tristeza porque já deviam ter a deles, cavalo arreado esperando o dono é bicho triste, não tem vontade própria,

---

<sup>6</sup> Entrevista a José Maria e Silva. Disponível em <<https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/entrevista-com-jose-j-veiga-de-1995-relembra-simplicidade-escritor-goiano-27623/>> Acesso em: julho de 2019.

só pode ir onde é levado – exatamente como nós em nossos caminhos entre muros.” (VEIGA, 1987, p. 100).

Em suas narrativas, Veiga deixa transparecer seus pensamentos, suas posições ideológicas e políticas, sua concepção de mundo e da realidade de uma forma extremamente criativa e alegórica, e isso faz com que suas obras se tornem tão profundas e sensíveis. Esse escritor tem uma grande habilidade para dar vida e sensibilidade aos seus textos e usa disso por meio de seu imaginário. É perceptível como Veiga tem uma enorme capacidade, desprovida de autocensura, para dar vazão ao seu imaginário, para criar histórias críticas, que estimulam debate, reflexão e alerta, mas de uma forma extremamente sensível e sendo percebidas nas entrelinhas de seus textos.

Ramir Curado, um pesquisador conterrâneo de Veiga e grande admirador de nosso autor, menciona essa habilidade de criticar por meio de alegorias. O pesquisador diz: Ele foi o único autor brasileiro crítico aos militares que não teve um livro censurado. Isso aconteceu porque os censores não conseguiam captar as mensagens que ele incluía em sua ficção, não alcançavam o teor de suas alegorias. Mas os leitores de Veiga entendiam direitinho<sup>7</sup> (CURADO, s.p. 2018).

A sabedoria e a sensibilidade de Veiga se misturavam e criavam textos incríveis que vão além do tempo. Por mais que Veiga estivesse inserido em um contexto de ditadura militar, durante a escrita de muitas de suas obras, seus textos não ficam presos apenas a esse contexto, pois se concentram, entre outros temas, nas relações entre poder e saber (ou poderes e saberes, tal como serão discutidas nesta dissertação as questões de imunização e da tensão entre o global e o local), fatos que nunca deixam de ser atuais e cujos problemas práticos e políticos já existiam e existem também em regimes democráticos.

As obras de Veiga não são necessariamente ou exclusivamente sobre a ditadura militar, pois causam identificação e reconhecimento em todos os tempos da história brasileira e podendo ir além, como sendo percebida também na história da humanidade. A crítica social, no geral, estava sempre presente nas obras do autor. Segundo o historiador Ramir Curado, “A crítica social sempre esteve presente em sua literatura” (CURADO, s.p. 2018).

O próprio escritor comentou, na entrevista a Potenciano, sobre a vinculação de sua narrativa ao contexto da ditadura militar, em forma de contestação:

---

<sup>7</sup> Ramir Curado em entrevista a Rogério Borges para o jornal virtual *O popular* em 28 de março de 2018. Disponível em < <https://www.opopular.com.br/noticias/80-anos/jos%C3%A9-j-veiga-1.1490961> > Acesso em: julho de 2019.

É claro que Sombras, Os Pecados, Vasabarroos foram contaminados pelo clima político contemporâneo deles, e a coincidência entre o clima interno desses livros e o clima externo, facilitou a leitura política. Mas o meu projeto ao escrevê-los não era ficar na mera denúncia de um regime de opressão: **se fosse, os livros ficariam datados quando o regime se exaurisse**, como se exauriu (aliás, durou mais do que eu calculava). O meu projeto era mostrar situações mais profundas do que aquelas impostas por um governinho de uns generaisinhos cujos nomes a nação depressa esquecerá. (Pergunte a um jovem nascido em 64 para cá se ele sabe quem foi Castelo Branco, Costa e Silva, etc.) (Grifos nossos).

Sua reação à vinculação de sua obra ao contexto da ditadura também aparece na entrevista a Proença, Cohn e Weintraub quando questionado sobre ser otimista demais:

O senhor disse que já foi criticado por escrever uma literatura otimista demais...

José J. Veiga: Ah, foi. Disseram isso a propósito do final do livro A hora dos ruminantes. Eu não acreditava que aquela ditadura tivesse condições de durar muito. Achei que ela ia se dissolver. Demorou muito mais do que eu esperava. Em A hora dos ruminantes, eu pensava que ela ia ser curta. Por isso aquele final otimista. Os ruminantes foram embora, deixaram a sujeira aí, mas a gente limpa. O relógio da igreja, que estava parado há muito tempo, enguiçado, foi consertado, bateu horas, todo mundo se animou. Fui muito criticado por alguns, que me acharam muito otimista. Daí eu fiz uma espécie de continuação em Sombras de reis barbudos, livro no qual a repressão e o esmagamento chegam ao auge. Mas no fim, pensando bem, a ditadura acabou como está em A hora dos ruminantes: saiu pela porta dos fundos, não foi? O Figueiredo nem entregou a faixa ao Sarney, saiu pelos fundos, desmilingüiu como os ruminantes. Até hoje ninguém sabe direito como foi. Simplesmente foram embora. Viram que não estavam agradando. (risos)

Veiga não gostava que seus textos fossem classificados em “escolas literárias”, como afirma o pesquisador Ramir Curado: “Ele não gostava de classificações. Ele tinha a impressão que isso amarrava sua obra” (CURADO, s.p. 2018). Porém, muitos críticos literários o consideram um dos maiores nomes do realismo mágico na literatura latino-americana, bem como também alguns críticos o consideram um escritor de literatura fantástica, mas a realidade é que Veiga não pode ser facilmente classificado: “De saída, cabe registrar que a obra de Veiga é considerada de difícil classificação. Ele já foi definido pela crítica como fantástico, como pertencente à corrente do realismo mágico e como escritor que investe em narrativas do insólito” (CURADO, s.p. 2018).

Seguindo essa reflexão, houve pesquisadores e escritores que trabalharam o comparativo das obras de Veiga com outros escritores da literatura fantástica, maravilhosa, realismo mágico entre outras linhas de pesquisa; como por exemplo, a pesquisadora Carla

Cristina de Paula, quem desenvolveu uma pesquisa e um texto para explicar uma comparação entre o escritor goiano e o escritor tcheco Franz Kafka, ela diz:

Nesse sentido, o autor se aproxima de uma das características da obra de Franz Kafka, a problematização das situações de impotência do indivíduo face ao poder absoluto reinante em sua vida ameaçando-a de destruição, sem encontrar uma saída para esse tipo de alienação infinita. Como o escritor tcheco, Veiga busca a compreensão da existência humana em seus aspectos mais contundentes numa trama insólita e irreal. É pela problematização fabulosa do confronto entre o homem e o mundo à sua volta que surge o absurdo nos textos do autor. (PAULA, 2009, p. 12).

A pesquisadora segue a linha de estudo do Fantástico de Todorov nas análises das obras de Veiga, assim como Lucas Rodrigues Coelho, mestre pela PUC – Goiás, quem em 2015 defendeu sua dissertação de mestrado, uma análise sobre um texto de Veiga, e sua base tinha princípios teóricos que defendem a vertente do fantástico como elemento estranho ou absurdo nas obras de Veiga, assim como Paula em seu texto citado anteriormente.

A fantasia literária pode ser compreendida como os acontecimentos misteriosos e inexplicáveis inerentes ao universo criativo estilizado pelo autor. Em *Os pecados da tribo*, de José J. Veiga, a narrativa desencadeia elementos para que o fantástico e o maravilhoso se instalem e se imbriquem na história. (COELHO, 2015, p. 22).

Porém, mais uma vez ressaltando, não nos enveredamos para essa teoria, tendo em vista que defendemos a vertente de que Veiga não é um escritor do Fantástico, na vertente de Todorov, mas sim, encontramos em suas obras elementos insólitos que mais se aproximam do realismo mágico ou realismo maravilhoso latino-americano, teoria defendida por Alejo Carpentier. Contudo, buscamos apresentar as pesquisas que se desenvolvem em torno das obras de Veiga para que possamos ter uma explanação maior sobre a vida do autor e chegarmos aos nossos pontos de referência para desenvolvermos esta pesquisa.

José J. Veiga também deixou registrada, na entrevista a Potenciano, sua posição diante da classificação de sua narrativa como fantástica. Primeiramente, transcrevemos a pergunta do pesquisador:

Você tem reagido à classificação de escritor fantástico, dizendo que você fala da realidade. Creio que no leitor lúcido a sua obra produz um efeito de realidade, e muito conseguem ver camadas mais latentes da vida cotidiana. Ora, aceitando o fantástico moderno – o iniciado por Kafka – como um modo de narrar histórias que são uma leitura do homem, sua obra é fortemente fantástica. Os bois, os cachorros, os urubus; o vôo das pessoas; as

hipérboles dos muros: o uiua; são formas de expressão em sua obra que desequilibram o que culturalmente nós achamos normal. Esse é o fantástico do século XX, enriquecido pelo seu modo de cria-lo, diferente das histórias góticas e de terror antigas, distinto das criações tecnológicas da Science-fiction atual.

O escritor goiano contra-argumenta:

Você diz “desequilibra o que nós achamos normal”. Por que achamos normal? Porque fizemos concessões ao longo da vida, nos contentamos com menos em nosso trabalho de decifrar o mundo [...] O escritor tem obrigação de optar por pensar, tem que pesquisar mais, cavar mais fundo. Pesquisando mais, ele descobre o que a maioria das pessoas (as que optarem pela atividade física) classifica de “fantástico”.

Reconhecemos que não podemos facilmente rotular ou classificar as obras de Veiga no Realismo Mágico ou Maravilhoso, mas, por meio de nossas pesquisas podemos encontrar características mais parecidas com essa vertente. Porém, ressaltamos que nosso escritor goiano apresenta uma narrativa que desestabiliza as classificações literárias. Contudo, a crítica e a teoria literária bem como a fortuna crítica do autor auxiliam e inspiram, sem dúvida, outras análises de seu texto. Podemos presenciar esta postura de Veiga até mesmo ao que tange a questões políticas.

A verdade é que, embora não fosse filiado a nenhum partido político e também não participasse de movimentos revolucionários, como assinala Rezende, seu nome era associado à resistência pelo conteúdo de algumas de suas obras, que abordavam a condição de opressão humana em um mundo de rápida expansão industrial. (MIRANDA, 2011, p. 3).

Veiga não citava os acontecimentos políticos diretamente em suas obras ou claramente, como podemos dizer, mas ele usava de mecanismos alegóricos para plasmar de alguma forma suas posições políticas e sua defesa do ser humano e da liberdade. Contudo, entendemos que as obras de Veiga não são fixadas em acontecimentos marcados, como por exemplo, não são obras somente sobre a ditadura militar, porque transcendem os tempos e plasmam os fatos históricos, ou seja, com sua sensibilidade ele vai além e consegue dialogar com qualquer época, tempo, momento.

(...) tive de fazer meu terceiro livro, que foi *Sombras de reis barbudos*, em que aquele clima (de sufoco) é levado ao auge. Assim, a minha literatura, (...) sempre esteve presa à atmosfera política do país. (...) Então eu não tinha outro jeito senão continuar fazendo os livros que a situação política, o clima político-social não só permitiam, mas acho que talvez pediam que eu fizesse.

(...) O brasileiro é um cidadão de segunda categoria comparado ao europeu, os direitos que o europeu já conquistou, alguns há séculos, o brasileiro está lutando até hoje para conseguir. (...) Um mundo fantástico? É o nosso mundo. Então, eu não posso escrever livros que nos mostrem como vivendo num país maravilhoso, não é? Eu tenho é que lidar com esse material e fazer aquilo que a situação do Brasil permite que eu faça. (VEIGA *apud* MIRANDA, 2011, p. 4).

Sobre a passividade do brasileiro, Potenciano questiona algumas características de personagens do escritor:

A população de Manaraima, de Taitara, da Tribo, é muito embrutecida, parada, aceita a opressão. O narrador é a figura crítica disso tudo, mas não assume uma atitude ativa, é mais um observador resistente que um revolucionário. O que o cidadão José Veiga tem a ver com esse narrador? Você acredita que a massa humana está condenada a ser sempre submissa?

A resposta de Veiga:

As populações de Pernambuco, Rio de Janeiro, São Paulo, Minas etcetara têm sido submissas e aceitando todas as opressões desde que o Brasil existe (as revoltas que a história registra foram tentadas por pouquíssimas pessoas esclarecidas, por isso fracassaram). Qual será a atitude verdadeiramente revolucionária de um escritor: mostrar ficionalmente uma população oprimida reagindo e acabando com a opressão (uma mentira), ou mostra-la sofrendo resignadamente? Esses livros foram escritos para desassossegar, e achei que se mostrasse os oprimidos derrubando as bastilhas, o leitor fecharia o livro aliviado, e não desassossegado. Um livro pouco pode fazer para corrigir injustiças: se conseguir causar desassossego, já conseguiu alguma coisa. Não acredito que a massa humana esteja condenada à submissão eterna. Ela será submissa só enquanto não decidir mudar a situação. As forças que submetem as massas não vão nunca “pôr a mão na consciência” um dia e soltá-las. Elas só “largarão o osso” se não puderem mais segurá-lo. E quem vai forçá-las a “largar o osso”? Os próprios escravos. É uma lição da História. Toda melhoria no plano político-social tem que ser tomada.

A resposta revela um desejo de intervenção no real via literatura. José J. Veiga comenta sobre a intencionalidade do autor ao responder à seguinte pergunta de Potenciano:

A atmosfera de opressão, de angústia do existir humano encurralado é dominante em quase todos os seus livros. Em algum deles o narrador é a voz da vida que a coletividade padece. No entanto, suas histórias não caem no desespero e conseguem um certo equilíbrio, ora por um lirismo afável e sutil nos detalhes, ora por episódios sério-cômicos. Vejo nessa evolução três aspectos: um modo de narrar que distende a tensão narrativa, ondulando momentos fortes e suaves: uma maneira brasileira de encarar os momentos difíceis com emoção ou brincando; uma forma de escapular da loucura e da

morte. (Eu queria que você falasse da intencionalidade sua ao se recorrer a esses procedimentos narrativos).

Veiga é enfático na resposta:

Aí acredito que seja consequência da minha maneira de encarar o mundo e a vida, e de reagir diante dos problemas. A maneira de cada um encarar o mundo e reagir diante dele não é resultado de nenhum ato volitivo. É uma questão de programação interna. Guardo há anos uma frase de um humanista respeitável, R.W. Emerson, que ficaria mais ou menos assim em português: “Seja qual for a linguagem que uma pessoa empregue, ela só poderá dizer aquilo que ela é”. Exasperante, mas verdadeira. Ou por isso mesmo. De maneira que a intencionalidade conta muito. Cada um escreve o que pode, não o que quer.

Ao comentar sobre o agir no mundo como uma “programação interna” e não como um “ato volitivo”, Veiga oferece reflexões tanto sobre o processo de escrita literária quanto sobre sua concepção de formação ética do ser humano. No caso específico das narrativas aqui estudadas, notamos a jornada de Lucas, adolescente narrador e protagonista de *Sombras de reis barbudos*, como um percurso de iniciação e formação para a vida tanto no plano privado, particular e subjetivo quanto em sua inserção política na comunidade. Lucas recorre ao imaginário para compreender a dura realidade de seu povo e para reagir com as armas que tem. Seu desejo por justiça e liberdade é maior que o medo das ingerências da Companhia, mas ele percebe que sua luta não pode se realizar apenas por esse desejo, por isso escreve sobre a experiência traumática, o que significa a sistematização de seus afetos e de suas reflexões em busca de autodeterminação e ação. Nesse sentido, na entrevista a Proença, Cohn e Weintraub, Veiga oferece uma reflexão bonita e muito pertinente sobre a juventude e seu agir no mundo quando questionado sobre a presença de leituras psicanalíticas em sua obra:

Muitas. Já desde *Os cavalinhos de Platiplanto*. Um psicanalista, que tenha tempo e pachorra para pesquisar aquilo, vai encontrar muita coisa que explique o comportamento daqueles personagens forjados com a intenção de espelhar o comportamento do ser humano em formação. Aí está a questão da observação. Eu observo o comportamento da juventude, comparo com o que era no meu tempo... É sempre a mesma coisa passando-se em outra época, com outros ingredientes, mas, no fundo, **é sempre o ser humano querendo amansar um pedaço do mundo para nele se instalar e ser o mais feliz possível.** (Grifos nossos).

## 2 DO IMAGINÁRIO LATINO-AMERICANO ATÉ VEIGA

Para abordarmos o imaginário nesta dissertação, pautamo-nos nas teorias desenvolvidas pelo escritor Alejo Carpentier em *El Reino de este mundo*, pois ele defende a ideia de que o imaginário latino-americano está mais ligado a uma instância produtora de imagens, sendo estas imagens não distanciadas do real cotidiano dos povos, mas sim, algo que não produz estranhamento algum. Carpentier argumenta que para algumas comunidades e culturas locais, lendas, mitos, imagens do imaginário não estão afastados das referências de real que as pessoas possuem. Assim, por exemplo, para algumas comunidades indígenas latino-americanas, a transformação de um homem em animal não é absurda, mas, sim, possível.

Pero es que muchos se olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo, que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de "estado límite"<sup>8</sup>.  
(CARPENTIER, 1949, p.2)

Em 1943 Carpentier pôde visitar *el reino* de Henri Christophe no Haiti, então ele conheceu as magias daquele lugar, segundo descreve em seu texto, o qual suscitou o maravilhoso em algumas literaturas europeias. Para este autor, a literatura europeia fez do maravilhoso algo pobre comparando com o maravilhoso real que ele viveu naquele lugar o qual pôde visitar. O fato de insistir com a questão de ter realmente vivenciado essa cultura local, recebida como exótica pelo mundo ocidental, provoca-nos uma reflexão sobre a recepção dessa cultura, ou seja, Carpentier já sinaliza que, para ele, existe a recepção europeia ocidentalizada, a qual entenderá essas manifestações fantasiosas como insólitas, mas no sentido de estranhamento e que este insólito é afastado do real, porém a recepção local não costuma fazer distinção entre os fatos do real e as instâncias do imaginário.

O que podemos entender é que ele, Carpentier, possui outro olhar sobre o sentido do imaginário na América Latina, então podemos compreender que esta instância produtora de

---

<sup>8</sup> Mas é que muitos se esquecem, disfarçando-se de magos com pouco esforço, que o maravilhoso começa a sê-lo de maneira inequívoca quando surge de uma alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação inabitual ou singularmente favorecedora das inadvertidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz a um modo de "estado limite" (Todas as traduções do espanhol para o português são nossas).

imagens, principalmente em nosso continente, está mais voltada para acontecimentos cuja recepção em comunidades europeias entende como absurdos. Porém, para comunidades Latino-americanas são vistos como normais e habituais. Com a experiência que pôde ter no Haiti, Carpentier entendeu que o maravilhoso não precisa estar necessariamente ligado ao surreal, mas, pelo contrário, o maravilhoso faz parte do cotidiano do latino-americano, nesse caso, ele não é só parte da realidade, mas é real, pois se baseia em suas referências de realidade. “Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo real maravilloso<sup>9</sup>”. (CARPENTIER, 1949, p. 3). Na observação do Haiti, o escritor reconhece o fenômeno para toda a América Latina:

A cada paso hallaba lo real maravilloso. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías<sup>10</sup>. (CARPENTIER, 1949, p.3)

A partir dessas concepções, o autor também compreendeu e desenvolveu a teoria de que o real maravilhoso não está restrito apenas ao Haiti, mas, sim, estende-se para toda a América Latina. Assim, chegamos a José J. Veiga e então podemos optar por não analisar suas obras pelo viés do Fantástico, mas sim, optamos por analisar o imaginário segundo a concepção de Carpentier do real maravilhoso na América Latina:

Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente y dejaron apellidos aún llevados: desde los buscadores de la Fuente de la Eterna Juventud, de la áurea ciudad de Manoa, hasta ciertos rebeldes de la primera hora o ciertos héroes modernos de nuestras guerras de independencia de tan mitológica traza como la coronela Juana de Azurduy<sup>11</sup>. (CARPENTIER, 1949, p.3).

As referências de realidade que possuímos na América Latina têm influências de culturas locais advindas de mitos e muitas vezes de crenças religiosas. Por essa razão,

---

<sup>9</sup> Isto ficou particularmente evidente para mim durante minha permanência no Haiti, ao me encontrar em contato cotidiano com algo que poderíamos chamar o real maravilhoso.

<sup>10</sup> A cada passo encontrava o real maravilhoso. Porém, pensava, ademais, que essa presença e vigência do real maravilhoso não era privilégio único do Haiti, senão patrimônio da América inteira, onde ainda não se terminou de estabelecer, por exemplo, uma recontação de cosmogonias.

<sup>11</sup> O real maravilhoso se encontra a cada passo nas vidas de homens que inscreveram datas na história do Continente e deixaram sobrenomes ainda carregados: desde os caçadores da Fonte da Eterna Juventude, da áurea cidade de Manoa, até certos rebeldes de primeira hora ou certos heróis modernos que nossas guerras pela independência de tão mitológica aparência como a coronel Juana de Azurduy.

Carpentier acredita que a visão europeia do fantástico está ligada ao insólito, afastado das referências de real, diferentemente da latino-americana, onde o que europeus entendem como absurdo recebe-se quase como prosaico:

Todos sabían que la iguana verde, la mariposa nocturna, el perro desconocido, el alcatraz inverosímil, no eran sino simples disfraces. Dotado del poder de transformarse en animal de pezuña, en ave, pez o insecto, Mackandal visitaba continuamente las haciendas de la Llanura para vigilar a sus fieles y saber si todavía confiaban en su regreso<sup>12</sup>. (CARPENTIER, 1949, p.13).

Sobre a classificação da obra veigueana como fantástica, o próprio escritor a contestou na entrevista a Proença, Cohn e Weintraub, ocasião em que ofereceu a mesma explicação que Carpentier. Destacamos a pergunta dos entrevistadores:

O senhor costuma dizer que a denominação de fantástico para a sua literatura deve ser usada com cautela. Aquela hesitação entre o natural e o sobrenatural característica do gênero fantástico, segundo Todorov, talvez não funcione aqui no Brasil, onde o fantástico está mais perto da gente...

Veiga responde:

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. Embora muito alegre durante o dia, com sol e tudo, a vida da gente, de noite, quando nem luz elétrica havia, era uma coisa assustadora mesmo.

Compreende-se a explicação do escritor, uma vez que o contato com comunidades rurais, ainda hoje em nosso continente, revela o quanto há de crença na realidade de histórias fantasiosas transmitidas oralmente. Nesse sentido, o que para comunidades urbanas (e é certo que nem todas) se trata de apenas folclore, para populações rurais é verídico ou, pelo menos, narrativa que explica fenômenos naturais por meio de fantasias.

---

<sup>12</sup> Todos sabiam que a iguana verde, a mariposa noturna, o cachorro desconhecido, o alcatraz inverossímil, não eram senão simples disfarces. Dotado do poder de se transformar em animal de peçonha, em ave, peixe ou inseto, Mackandal visitava continuamente as fazendas da planície para vigiar seus fiéis e saber se ainda confiavam em seu regresso.

Porém, a explicação de Veiga vai além desse fato, pois ele, engajado que era, também comenta o absurdo das injustiças sociais que os latino-americanos padecem e o fato de tanto ultraje ser recebido como normal:

Além disso, coisas incríveis como a lepra, erradicada de muitos países, acontecem ainda aqui. O desrespeito pela pessoa exercido pelos poderosos..., fantástica mesmo é a existência de sociedades que ainda toleram isso no mundo de hoje, com um pé já no novo milênio. Dizia-se que o ano dois mil seria um marco. Desde criança, ouço falar nisso, no "admirável mundo novo". Mas, para nós, parece que estamos ainda lá atrás. Vai custar a chegar.

Sob a perspectiva do insólito-real latino-americano, destacamos uma análise de Karla Fernandes Cipreste em tese sobre a obra do escritor Mario Bellatin, quem se inspira no absurdo do cotidiano e na capacidade imaginativa dos latinos de forma inclusive edificante. Sobre a incorporação da fantasia no cotidiano, Cipreste afirma:

Porém, duas colocações podem ser feitas, a primeira delas é que o fato de esse ato de imaginação ou invenção ser aceito e compartilhado por uma comunidade faz com que, dentro da ficção, a encarnação da mãe do massagista (narrativa de Bellatin) vire um acontecimento, ou seja, trata-se de uma história absurda, se a julgamos sob a condição da lógica e da razão ocidentais, que se transforma em uma prática aceitável dentro da ficção. Guardadas as diferenças [...] defendemos que se trata de uma influência do Realismo Mágico na narrativa do escritor mexicano. (CIPRESTE, 2013, p. 54, parênteses nossos).

Sendo o Realismo Mágico caracterizado, basicamente, pela aceitação do absurdo como parte normal da realidade dentro da narrativa, encontramos semelhanças na ficção de Veiga, uma vez que fatos estranhos como homens voando e um simples galo impedindo a passagem de carros na estrada não causam estranhamento nos personagens dessas narrativas.

Sobre a convivência do latino-americano com determinados absurdos, Cipreste recorda um fato político ocorrido na Venezuela em 2013:

A segunda tem correspondência com um fato político que aconteceu recentemente na América Latina: a declaração de Nicolás Maduro, que na ocasião era candidato à presidência da Venezuela, de que havia se comunicado com o falecido Hugo Chávez, que estava encarnado no corpo de um passarinho. Neste caso, temos uma história real que se assemelha à ficção de Bellatin, o que pode servir para uma contestação do que se considera absurdo dentro do campo da razão que regula o que pode e o que não pode acontecer de fato no mundo. Claro está que, nesse caso, nada mais pertinente do que a contestação dos limites entre realidade e ficção que a leitura de Bellatin inspira, pois algo que poderia ser surreal acabou se

transportando para o real, e, mais especificamente, para a política. (CIPRESTE, 2013, p. 54).

A discussão inspira ainda mais a reflexão proposta nesta dissertação sobre o tema Local x Global, uma vez que esses resíduos do fantasioso dentro da normalidade cotidiana de nosso continente é uma herança de nossos antepassados indígenas, africanos e medievais (europeus). Nesse sentido, endossamos a seguinte constatação de Cipreste:

O episódio venezuelano nos interessa numa perspectiva filosófica, por isso não faremos aqui qualquer tipo de leitura sociológica de reflexão e crítica política. O que propomos em relação a essas histórias é uma análise de uma vertente da literatura latino-americana contemporânea que se inspira no Realismo Mágico e que tem muita pertinência para se analisar uma forma de comportamento do homem latino-americano comum diante de discursos, saberes e instituições legitimados como superiores de acordo com o imperativo da razão ocidental. (CIPRESTE, 2013, p. 54).

Ainda sobre o insólito, o texto de Carpentier apresenta pessoas que se transformam em animais, fato que para determinadas comunidades latino-americanas não é loucura ou algo impossível, mas comum. Inclusive, sabe-se que povos pré-colombianos como os Astecas e os Incas praticavam o devir animal, motivo pelo qual muitos de seus deuses eram representados como figuras de uma metade humana e a outra, animal. Com respeito ao tema, Karla Fernandes Cipreste nos oferece uma análise à luz dos estudos de Georges Bataille:

Lo animalesco recuerda al hombre su parte excesiva de animalidad, recuerda que, pese a todo el tipo de higienización, los instintos y los arrebatamientos forman parte de su ser. Si, por un lado, de acuerdo con Bataille, el proceso civilizatorio apartó al hombre de sus instintos, los cuales lo acercan a los animales, y si ese proceso es incluso necesario para el aspecto que controla la agresividad humana, por otro lado, se necesita preservar e incluso dar espacio al ejercicio equilibrado de esa porción animal para que el hombre prestigie la energía vital del erotismo<sup>13</sup>. (CIPRESTE, 2018, p. 152).

À nossa parte animal, Bataille dá o nome de parte maldita, uma vez que se trata da instância higienizada no processo civilizatório ocidental justamente por ser desmedida e por exceder a ordem:

---

<sup>13</sup> O animalesco lembra o homem de sua excessiva de animalidade, lembra-lhe que, a pesar de todo tipo de higienização, os instintos e os arrebatamentos fazem parte de seu ser. Se, por um lado, de acordo com Bataille, o processo civilizatório afastou o homem de seus instintos, os quais o aproximam dos animais, e se esse processo é inclusive necessário para o aspecto que controla a agressividade humana, por outro lado, é necessário preservar e inclusive dar vazão ao exercício equilibrado dessa porção animal para que o homem prestigie a energia vital do erotismo.

De esa manera, se puede entender el rechazo a un estilo de vida que el filósofo francés Georges Bataille, en la obra *La parte maldita*, denomina mundo heterogéneo – todo lo que excede cualquier tipo de orden – por quien elige pertenecer al mundo homogéneo, ya que la simple viabilidad de la existencia fuera de los límites normativos revela la insuficiencia del mundo organizado de la racionalidad. Para Bataille, las experiencias heterogéneas del exceso – erotismo, poesía, risa y éxtasis – no se contemplan en la razón occidental porque eluden la explicación conceptual y porque se acercan a la muerte en la medida en que suspenden la noción de tiempo instituido, de espacio construido y abdican de las garantías materiales del cuerpo<sup>14</sup>. (CIPRESTE, 2018, p. 149).

Sobre essa relação com a animalidade, em *Sombras de Reis Barbudos*, há um capítulo em que urubus invadem o vilarejo onde o narrador-personagem habita. A infestação é tão expansiva que os urubus começam a entrar nas casas dos moradores, a andar entre as pessoas, nas ruas, calçadas. As pessoas começam então a domesticar esses urubus e eles passam a fazer parte da família. Essa invasão dos urubus não é absurda para os moradores, ao contrário, é até mesmo comum, tanto que eles domesticam os animais. Vejamos no seguinte fragmento: “As crianças logo fizeram amizade com eles, quase todo menino (e menina também) tinha um urubu para acompanhá-lo como um cachorrinho até na rua, espontaneamente ou puxado por uma corda presa com laço frouxo no pescoço apenas para indicar a direção.” (VEIGA, 1987. p.45). Nesse caso, a animalidade e o mau agouro do urubu foram abraçados pelos moradores da vila e essa simbiose os deixou mais confiantes, uma vez que domesticaram um símbolo da morte.

Carpentier faz uma pergunta em seu texto, a qual nos remete à visão do imaginário como algo pertencente aos referenciais do real. A pergunta é: “¿Qué sabían los blancos de cosas de negros?” (CARPENTIER, 1949, p.15). Isso nos faz refletir sobre a visão de imaginário que se pode entender em algumas literaturas europeias: o imaginário como fuga da realidade. Essa concepção é advinda de uma visão que diferencia imaginário de realidade e os coloca como opostos. Porém, em Veiga, em vista que este é um autor latino-americano, o imaginário de Lucas não é oposto à sua realidade, e é exatamente por essa razão que Lucas não usa do imaginário como alienação, mas, sim, como recurso para compreender as informações recebidas diariamente, vindas das ações da Companhia contra a comunidade.

---

<sup>14</sup> Dessa maneira, pode-se entender a rejeição a um estilo de vida que o filósofo francês Georges Bataille, na obra *A parte maldita*, denomina mundo heterogêneo – tudo o que excede qualquer tipo de ordem – por quem escolhe pertencer ao mundo homogêneo, já que a simples viabilidade da existência fora dos limites normativos revela a insuficiência do mundo organizado da racionalidade. Para Bataille, as experiências heterogêneas do excesso – erotismo, poesia, riso e êxtase – não se contemplan na razão ocidental porque prescindem da explicação conceitual e porque se aproximam da morte na medida em que suspendem a noção de tempo instituído, de espaço construído e abdicam das garantias materiais do corpo.

Assim, por meio das imagens simbólicas elaboradas por Lucas, ele pode compreender, de uma forma profunda e sensível, os acontecimentos que rapidamente tomam sua comunidade: “Naqueles dias de aperto descobri que a pessoa, qualquer pessoa, é responsável única pelo que faz e pelo que não faz nesta vida; não adianta querer fugir ou se fazer de desentendido. Eu precisava achar o rumo sozinho, ou não achando arcar com as consequências.” (VEIGA, 1987. p.38).

Com este fragmento, nós compreendemos que Lucas não estava preocupado em fugir dos acontecimentos ruins de sua realidade, mas sim, em entender tudo o que estava acontecendo. O personagem tem suas compreensões de sua realidade por meio do imaginário, conforme foi discorrido anteriormente; não fazendo do imaginário uma instância para fuga, mas sim, para compreensão de sua realidade e posterior resistência a tudo aquilo que está acontecendo, fatos com os quais o personagem não concorda.

Ainda sob essa perspectiva, é importante considerar as análises de Antonio Cornejo-Polar sobre um processo histórico na América Latina que levou ao desprestígio dessa cultura popular fundamentada na recepção do imaginário como instância do cotidiano real. No livro *O condor voa*, Cornejo-Polar analisa o processo de modernização forçada feito no continente quando do advento dos ideais iluministas. O intelectual peruano demonstra que esse processo impôs o eixo da história literária latino-americana fundamentado na tradição iluminista espanhola e portuguesa, mas argumenta que essa centralização incentivou o desprestígio das tradições literárias subalternas do nosso continente. Assim, a tradicional cultura popular baseada na oralidade e na vazão do imaginário sofreu um processo de controle para a valorização da razão ocidental.

Cornejo-Polar não se opõe à tradição iluminista porque a reconhece também como parte da cultura latino-americana, mas lamenta o processo político radical que preferiu impor essa herança como a única desejável para nosso continente. O crítico peruano defende, então, que a literatura latino-americana não anula a tradição popular, por isso ela não pode ser unicamente centralizada no Iluminismo. Por essa razão, a literatura latino-americana é, na maior parte, fundada na tradição popular, então, por isso é necessário fazer uma leitura de Veiga não como um escritor que leva seus personagens a utilizar o imaginário como uma fuga ou como algo deslocado da realidade, mas, sim, que desenvolve bem a maneira como seus personagens recorrem ao imaginário, utilizando-o como uma instância libertadora e também como uma forma de resistir a qualquer imposição tirânica. Conforme os estudos de Cornejo-Polar, o que notamos é que esse recurso dos personagens de Veiga ao imaginário como instância por meio da qual a censura e a violência, injustificáveis e, elas sim, absurdas, são

deslindadas pelo adolescente Lucas, é o que possibilita o compartilhamento das construções simbólicas dele por seus vizinhos. Fato é que, por jamais receberem as transfigurações imaginárias de Lucas como absurdas, precisamente porque a tradição cultural local não diferencia muito o real do imaginário, os vizinhos acabam por acompanhá-lo nessa resistência, acontecimento que recupera, à sua maneira, o sentido de comunidade que a Companhia, havia combatido.

É também nesse sentido que Cornejo-Polar defende que a tradição da cultura popular latino-americana seja considerada pelos estudos das humanidades. A defesa tem algo de caráter político e nos parece muito justificada. Em primeiro lugar, justifica-se pelo fato inquestionável de que a América Latina é resultado de um encontro de culturas e, portanto, o crítico peruano afirma que a literatura latino-americana não pode ser centralizada em uma única vertente, pois desde a sua colonização sempre presenciou o convívio de culturas, e não de cultura no singular:

De toda a exposição anterior, infere-se que, da perspectiva proposta, a literatura latino-americana está formada por vários sistemas literários que são parte da heterogeneidade étnico-social da América Latina, mas estes sistemas não são independentes: produzidos dentro de um processo histórico comum, relacionam-se entre si mediante vínculos de contradição que essa mesma história explica, e constituem, como conjunto, uma totalidade igualmente contraditória. (CORNEJO-POLAR, 2000, p.11).

Considerando ainda a obra *O condor voa*, outra iluminação que o crítico peruano oferece em relação à literatura latino-americana e seu fundamento na cultura local oral refere-se à temporalidade da tradição popular, a qual, ressalta Cornejo-Polar, é muito diferente da que se encontra na literatura iluminista, fato que, segundo ele, deverá ser considerado por qualquer intelectual que se debruce sobre as questões do nosso continente, pois terá de achar um modo de respeitar as duas temporalidades:

Cornejo Polar propôs que o eixo da história literária latino-americana tinha de ser a tradição iluminista em espanhol e português, mas que esta centralização não justificava a eliminação das tradições literárias subalternas da história da literatura. Como se pode abrir a história literária às tradições subalternas? Esta pergunta nos tomou horas de discussão, em que Cornejo Polar fez observações fundamentais. Explicou que a temporalidade da tradição popular é muito diferente da que se encontra na literatura iluminista e que, por conseguinte, o historiador terá de achar o modo de respeitar essas duas temporalidades. (CORNEJO-POLAR, 2000, p.8-9)

Essa questão não passa despercebida na narrativa de José J. Veiga. Um dos problemas que o povoado de Lucas sofre é a intolerância da Companhia em relação ao tempo dos acontecimentos cotidianos. Interessada em explorar, controlar os cidadãos e fazer com que produzam ao máximo, tudo o que é feito de modo artesanal, solidário e lento sofre limitação por meio de normas absurdas impostas por ela. Citamos algumas passagens. Na primeira, o menino Lucas comenta que as várias proibições da Companhia provocaram o medo dos vizinhos inclusive de se cumprimentarem:

De um dia para o outro, sem nenhum aviso, ficou perigoso até perguntar ou informar as horas a um desconhecido. Muita gente se complicou por se queixar inocentemente do calor, ou dizer que não estava fazendo tanto calor; por responder a cumprimentos ou não responder por distração; por se abaixar para apanhar um objeto qualquer na rua, ou por ver um objeto e não se abaixar para apanhá-lo. (VEIGA, 1987, p.66).

Já a próxima passagem mostra como a Companhia começou a vetar costumes típicos de quem levava a vida com calma, em tempo lento ou sem fazer nada: “A Companhia baixou novas proibições, umas inteiramente bobocas, só pelo prazer de proibir (ninguém podia mais cuspir para cima, nem carregar água em jacá, nem tapar o sol com peneira, como se todo mundo estivesse abusando dessas esquisitices)...” (VEIGA, 1987, p.46). Ainda sobre o impedimento das trocas solidárias, a Companhia resolve proibir as hortas dos moradores. Na seguinte passagem, os fiscais entram na casa de Lucas e descobrem várias plantações no quintal, motivo que os leva a interrogar a mãe do narrador-protagonista:

– Vocês usam esse fumo? – perguntou para mim.  
– Pra que? Não serve pra nada. Só pra passar no corpo quando a gente apanha carrapato. – Então usa. Vamos anotar.  
– Então convém anotar também o fedegoso, o assa-peixe, as moitas de bambu – eu disse olhando volta e citando. – E lá mais no fundo tem muito melão-de-são-caetano, taioba, capim-malícia, tanta coisa que o papel não vai caber.  
– Tudo plantado?  
– Tudo nascido contra a nossa vontade. (VEIGA, 1987, p.127).

É possível notar que a narração de Lucas debocha do ridículo das censuras da Companhia, o que demonstra que o adolescente tem plena consciência de tudo o que está acontecendo. Por isso, também, podemos afirmar que o imaginário em *Sombras de Reis Barbudos* não é uma fuga da realidade, nem tampouco algo que, no contexto da narração, seja absurdo, senão um mecanismo em que se pode compreender e resistir a ações imunizantes que

impedem os vínculos comunitários entre os cidadãos da vila. O personagem Lucas se utiliza do imaginário para compreender as mudanças pelas quais sua comunidade passa, e para resistir a todo mecanismo que tenta desvincular os moradores e promover uma divisão naquela comunidade.

Acreditamos, portanto, que manter uma visão do imaginário, em José J. Veiga, como uma instância distante da realidade daquela comunidade ou como promotora de imagens absurdas e espantosas, pode comprometer um pouco a leitura possível pelo viés político-sociológico, pois as imagens insólitas fomentadas pelo imaginário de Lucas têm associação com uma transfiguração da indignação diante das injustiças promovidas pela Companhia em símbolos que carregam significado ético e estético. Essa transfiguração estimula uma leitura à luz da história política do nosso continente desde, pelo menos, a imposição dos ideais iluministas, feita de maneira agressiva e um tanto quanto desvirtuada em relação à práxis europeia, passando pelas ditaduras e culminando na nova ordem mundial da globalização. Ademais, para muitas das comunidades latino-americanas, fatos insólitos como uma pessoa falar com animais ou se metamorfosear em um deles, por exemplo, não é espantoso, pois a raiz popular da qual a América Latina se desenvolveu possui cultura fundamentada em lendas e mitos que convivem em harmonia com o cotidiano dessas comunidades, diferentemente da cultura europeia, a qual passou, em grande parte e em grande medida, por um processo modernizante, iluminista, no qual a razão e a lógica prevalecem. Sobre o insólito como componente do real na cultura popular latino-americana e, mais especificamente, sobre essa perspectiva em José J. Veiga, um dos críticos literários mais importantes do Brasil, Alfredo Bosi, afirmou: “(...) encrava situações de estranheza em um contexto familiar, que evoca discretamente costumes e cenas regionais” (BOSI, 1987, p. 20-21).

Nesse sentido, o conto “O galo impertinente” inspira uma leitura que considera o processo modernizante da América Latina e o fato de que este conseguiu se impor em alguma medida, e em muitas ocorrências de forma violenta, mas não se concretizou totalmente, fato que possibilitou a continuidade da tradição popular oral, ainda que em muitos casos de maneira residual. Sobre o conto, interessa-nos primeiro um fato curioso se comparamos o enredo com a história do Brasil. Trata-se da construção de uma estrada moderna que atravessa um ambiente totalmente tomado pela natureza de forma quase selvagem. O conto foi publicado na coletânea intitulada *A máquina extraviada*, no ano de 1968, ou seja, um ano antes do início do governo do ditador Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), o qual construiu a famigerada Rodovia Transamazônica, inaugurada em 27 de agosto de 1972. Tanto a história de Veiga, cujo mote é o impedimento das viagens de automóveis promovido por um

galo descomunal que toma a estrada, quanto a versão real, a Transamazônica, inacabada até hoje, funcionam bem como uma imagem para a América Latina, o continente que ficou no meio do caminho entre o processo modernizante e as origens pré-modernas. No conto, já se notam críticas à era da tecnologia e da economia de mercado, a globalização, tanto no trato do ser humano como objeto quanto na busca desenfreada por lucro. Outra observação que se pode fazer é o fato de os homens comuns não conseguirem acessar as informações sobre a estrada, uma vez que as explicações são feitas por meio de uma linguagem excessivamente técnica. Vejamos um fragmento no qual se percebe a crítica à técnica excessiva que desumaniza o homem:

Com o passar do tempo os engenheiros foram ficando nervosos e mal-humorados, dizia-se que eles desmanchavam e refaziam trechos enormes da estrada por não considerá-los à altura de sua reputação. Não estavam ali construindo uma simples estrada; estavam mostrando a que ponto havia chegado à técnica rodoviária. (VEIGA, 1989, p. 123)

Nessa passagem notamos que a importância não estava na utilidade que a estrada poderia ter para a gente comum, mas, sim, no elogio da técnica e na vaidade dos engenheiros.

Com respeito à crítica que se pode perceber à linguagem excessivamente técnica, citamos:

Houve protestos, denúncias, pedidos de informação, mas como as autoridades não sabiam mais de que estrada se tratava, nenhuma resposta era dada; e mesmo que respondessem seria em linguagem tão técnica que ninguém entenderia, nem os mais afamados professores, todos por essa altura já desatualizados com a linguagem nova. (VEIGA, 1989, p. 123)

Chama atenção também o fato de tampouco os professores entenderem a linguagem técnica, numa sugestão de que essa se desenvolve e se transforma tão rapidamente que nem mesmo os estudados são capazes de acompanhar as mudanças. A afirmação deixa transparecer a crítica ao avanço vertiginoso da técnica que pouco contempla a gente comum.

Na narrativa percebemos, ainda, que Veiga não ignorava os desmandos da economia de mercado e a objetificação do homem:

Todo mundo sabia que se andava construindo uma estrada naquela região, pessoas que se aventuravam por lá viam trabalhadores empurrando carrinhos, manobrando máquinas ou sentados à sombra, cochilando com o chapéu no joelho ou comendo de umas latas que a empresa fornecia: **diziam que eram rações feitas em laboratórios, calculadas para dar o máximo de rendimento com o mínimo de enchimento.** (VEIGA, 1989, p. 123)

O conto continua provocando, perguntando se toda essa tecnologia, toda essa modernização seria realmente para benefício da gente comum, ou seja, as contradições do processo modernizante no nosso continente, insinuadas nessa história da construção de uma estrada no meio rural. É o que vemos no fragmento que narra a inauguração do empreendimento: “O povo não pôde ver a estrada de perto nesse dia, tivemos que ficar nas colinas das imediações, havia guardas por toda parte com ordem de não deixar ninguém pisar nem apalpar.” (VEIGA, 1989, p. 124)

Sobre esse fenômeno latino-americano, o crítico literário cubano Roberto González Echevarría oferece, no ensaio “De Sarmiento e Euclides: natureza e mito”, publicado no livro *Monstros e arquivos: textos críticos reunidos*, uma análise estimulante sobre a obra brasileira *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e o contexto em que foi escrita. Echevarría reflete sobre o processo de escrita da obra pelo escritor brasileiro, quem confiava cegamente nos propósitos da corrente positivista e, portanto, foi cobrir o caso Canudos com total apoio à causa republicana iluminista que se respaldava no discurso cientificista do positivismo. Para o escritor, essa política traria o progresso ao país. Nesta mesma via se encontra *Sombras de Reis Barbudos*, pois na obra, quando a companhia é instalada no vilarejo, tem-se uma grande movimentação por parte da diretoria desta Cia em promover aos moradores que ela traria grandes benefícios a eles. Esta companhia constantemente divulgava seu interesse em levar o progresso e evolução àquela pequena cidade, fazendo com que os moradores pudessem ter mais oportunidades de emprego e grandes melhorias para a vila. “[...] a fábrica ficou pronta. A inauguração foi o momento mais importante de nossa vida até hoje. Nunca vi tanta alegria concentrada [...]” (VEIGA, 1987, p.12). Assim, também era em Canudos, pois, a República queria impor-se sobre este povo com a tentativa de demonstrar desejo pelo progresso e “melhor” desenvolvimento do país. Como sabemos, Canudos, um povoado pequeno e indefeso se transformou em um grande problema para o exército republicano. Para introduzir o tema e demonstrar a importância do fato histórico para toda a América Latina, o crítico cubano escreve:

Apesar da eminência de Machado de Assis como romancista, a obra híbrida de Euclides – metade reportagem, metade análise científica e integralmente literatura – é a que teve mais circulação e exerceu a maior influência sobre o resto da América Latina, como se confirma mais uma vez com a recente reescritura de *Os sertões* (1902) que Mario Vargas Llosa fez em *A guerra do fim do mundo* (1981).” (ECHEVARRÍA, 2014, p.239).

Echevarría relembra outra obra latino-americana importantíssima e contemporânea de *Os sertões*, que é *Facundo*, do argentino Domingo Faustino Sarmiento, para compará-las da seguinte maneira:

*Os sertões* se concentra em uma extraordinária figura que encarna as forças retrógradas do interior, envolvidas em um combate mortal com a “civilização” representada pelas cidades do litoral. Em *Os sertões* a figura excêntrica não é um homem forte como Facundo Quiroga (1788-1835), mas Antônio Conselheiro (1830-1897), líder de um movimento religioso das áreas rurais que mobilizou a população pobre dos povoados das planícies remotas do Nordeste, o sertão, na última década do século XIX. (ECHEVARRÍA, 2014, p.239-240).

Os extremos que formam nosso continente, cujo encontro aconteceu com a colonização, ou seja, a herança pré-colombiana e a europeia ocidental têm novo embate, agora no processo modernizante de substrato positivista, o qual investiu com agressividade sobre os resíduos pré-modernos. Intriga o fato de a república ter se preocupado tanto com um movimento tão pequeno e confinado em terras tão distantes. Assim também acontece na obra de Veiga, uma vez que a resistência do povo através do imaginário passa a ser fator preocupante, pois, mesmo que o povo obtivesse menos recursos em algumas áreas para lutar contra ela, obtinham maior força no imaginário para resistir à qualquer imposição ideológica e também física vinda da Companhia. O que Veiga faz em *Sombras de Reis Barbudos* pode ser visto como uma inspiração no que acontece com Canudos. A resistência de Canudos, a qual impõe derrotas humilhantes ao exército republicano, faz com que o evento culmine com uma violência assustadora e desnecessária. Segundo Echevarría,

A recém-instaurada República (1889) considera que o movimento religioso representa uma ameaça para sua estabilidade política e envia uma expedição militar para sufocá-lo. No entanto, para o constrangimento do governo, o exército sofre uma derrota esmagadora diante das forças rebeldes. Três expedições militares, cada vez mais poderosas, tentam em vão conquistar Canudos, até a quarta, que consegue arrasar o lugar – literalmente, porque o exército sua dinamite para lançar pelos ares todas as construções do povoado, no que hoje é conhecido como uma campanha de terra arrasada. Mas Canudos nunca se rende e a violência paroxística dura até o fim de tudo, com um escandaloso número de baixas em ambos os lados. (ECHEVARRÍA, 2014, p.240).

Assim como Canudos não se rendia, o povoado de *Sombras* também assim o faz. Quanto mais a Companhia impõe sobre eles regras absurdas, mais eles reagem através do imaginário, como podemos notar na seguinte passagem: “Apesar de todas essas manobras a Companhia não está

conseguindo amedrontar o povo.” (VEIGA, 1987, p.133). Não só em *Sombras*, mas também no conto “O Galo Impertinente”, quanto mais os construtores movimentavam para agilizar a construção da estrada, mais o galo permanecia firme, sem se render a eles.

As sucessivas derrotas dos militares já são motivo de contestação do discurso positivista, pois uma vitória que parecia certa pela prestigiada lógica desse discurso, transformou-se em pesadelo e em motivo de vergonha para os republicanos. O crítico cubano comenta o fato:

O que começa como um conflito menor no interior remoto do país torna-se um confronto de proporções nacionais e mesmo internacionais, cuja característica mais importante é que continuamente contradiz as previsões e desafia a conceituação. Causa e efeito parecem ter uma relação mais crescente ou cumulativa que sequencial. (ECHEVARRÍA, 2014, p.240).

Notamos que, ademais de ser um fato que contesta toda a lógica, trata-se também de um evento latino-americano que funciona bem como as imagens surreais do continente narradas por Carpentier, as quais, segundo ele mesmo, acontecem de fato na América Latina.

As diferenças profundas entre essas duas faces do continente, talvez irreconciliáveis, são tratadas de maneira violenta e reverberam até os dias de hoje. Sobre essas diferenças, Echevarría observa: “Essas colossais deturpações definem a atmosfera do que se parece mais com uma confrontação entre eras e civilizações do que com um enfrentamento entre facções opostas de um mesmo país.” (ECHEVARRÍA, 2014, p.240-241). E é realmente do que se trata. Naquele momento, o Brasil que se queria cosmopolita e que se dizia civilizado usou da barbárie para investir contra uma parte sua. Nós encontramos essas barbáries, mesmo que descritas de outra forma, em *Sombras*, pois, quanto mais o vilarejo resiste às regras impostas pela Companhia, mais ela aumenta o teor de rigor nas regras e mais leis e regras surgem para tentar intimidar o povoado, até mesmo criar leis que ditam que os moradores devem andar com a cabeça baixa e não olhar para cima. Para que isso se cumpra, a Cia implanta em cada morador um objeto como um capacete em que faz com que sua lei absurda de não olhar para cima seja colocada em prática. Fazendo uma ponte com Canudos, impressiona também a imensa contradição ilustrada pelo uso de dinamites pelo exército para dizimar Canudos, pois a mentalidade positivista, entusiasta da exacerbação da racionalidade, do progresso técnico-científico, das máquinas, foi a mesma que usou das descobertas tecnológicas do período não para engrandecer o país, mas para matar. Echevarría comenta o fato:

Os instrumentos científicos que Sarmiento desejava introduzir na América Latina sofrem em Euclides uma metamorfose grotesca para converter-se nas máquinas de guerra que a ciência moderna tornou possível, e que chegam ao interior do Brasil para possuí-lo da maneira mais enérgica e concreta possível. (ECHEVARRÍA, 2014, p.241).

Esse acontecimento violento e trágico, o qual deixou um trauma histórico no nosso continente, recebe a devida reflexão do crítico cubano, pois ele ressalta quanto o discurso entusiasmado do progresso científico contrasta com o horror constatado na prática política:

Existe uma estreita correlação entre os instrumentos de guerra e os métodos de investigação científica, entre o planejamento de campanhas militares e a adoção do discurso científico por parte de Euclides. A violência que marcava a passagem do tempo em *Facundo* tornou-se um estado de guerra generalizado e convulsivo em *Os sertões*, uma intensificação sem ritmo mensurável que culmina em uma orgia de destruição sangrenta e indiscriminada que apaga a diferença entre soldados e sertanejos. (ECHEVARRÍA, 2014, p.241).

O que nos chama a atenção nessa passagem é a constatação de que aquilo que iguala os extremos em nosso continente, obviamente os extremos dentro de uma esfera de fragilidade em termos de poder, é a violência, a qual, de tão extrema, extermina a todos. Essa violência é também responsável pelo desquite entre natureza e cultura, o qual, desde então, nunca deixou de imperar:

É uma violência sem medida e sem fim, pois Canudos nunca se rende. A sincronia entre natureza e cultura que fizeram de Facundo Quiroga um ser excêntrico, que encarnava o primeiro termo deste par dicotômico, transforma-se em Euclides em uma vasta coalizão cósmica de forças desviadas, abrangendo desde os levantamentos geológicos até a forma da cabeça de Antônio Conselheiro. (ECHEVARRÍA, 2014, p.241).

O cientificismo, representado pelos “levantamentos geológicos”, e o horror, na violência que explodiu e partiu o corpo de Conselheiro, ilustram a grande tragédia latino-americana. O que surpreende a expedição militar e seu correspondente, Euclides da Cunha, é o fato de o povo de Canudos, apesar da ignorância científica, conhecer tão bem seu território, a natureza do lugar, ao ponto de conseguir resistir às investidas por meio desse conhecimento intuitivo. Nesse caso de resistência, a ausência da ciência em nada atrapalhou. Por outro lado, repetimos que esses levantamentos geológicos se fizeram com o objetivo contrário ao declarado pelo discurso positivista, ou seja, não se tratou de um uso benéfico dos conhecimentos técnico-científicos, senão de uma prática de guerra e morte. No caso específico de Euclides e do

Brasil, Echevarría esclarece uma diferença no que diz respeito ao protagonismo do discurso cientificista:

Embora seja verdade que Euclides não era uma figura tão proeminente como Sarmiento, por outro lado, estava mais encharcado do espírito e dos métodos da ciência do século XIX. Engenheiro militar por formação e profissão, e mais tarde engenheiro na vida civil bem como viajante científico (no Peru) por direito adquirido, a todo momento Euclides expressa em *Os sertões* – até a última linha – uma fé na ciência que se manifesta em suas incessantes referências às figuras principais e secundárias de várias disciplinas, desde geólogos até psicopatologistas, passando por alguns dos muitos naturalistas que viajaram pelo Brasil e o descreveram. (ECHEVARRÍA, 2014, p.242).

O crítico cubano segue explicando o motivo pelo qual o Brasil se pautou mais em políticas de incentivo ao cientificismo que outros países do continente:

De certa forma Euclides reflete o compromisso do Brasil com a ciência do século XIX, que por várias razões se destacou sobre o resto da América Latina. Uma dessas razões é que na maior parte do século XIX, sob a monarquia, o Brasil manteve mais laços com a Europa do que as nações que depois da independência se transformaram imediatamente em repúblicas. Outra foi a descoberta de metais preciosos no interior do Brasil, o que proporcionou a realização de muitas viagens científicas relacionadas à mineração. (ECHEVARRÍA, 2014, p.242).

Esse entusiasmo pela racionalidade técnico-científica está claro também nos objetivos da Escola de Engenharia da Academia Militar, fundada em 1810, da qual Euclides era herdeiro. Echevarría destaca alguns objetivos extraídos de sua leitura de *Beginnings of Brazilian Science*, de Nancy Stepan: “A escola tinha por objetivo ‘preparar [os cadetes] para o estudo e exploração daquilo que era uma terra praticamente desconhecida’ e ‘representava um esforço deliberado do Príncipe Regente para modificar a mentalidade tradicionalmente literária do país’” (ECHEVARRÍA, 2014, p.243). Mais centrado no termo “mentalidade tradicionalmente literária do país”, o crítico cubano ainda comenta sobre a escrita de Euclides: “Em *Os sertões*, Euclides fez uma tentativa heroica de evitar o literário dando vazão com grande esmero à voz do pesquisador que havia nele e recordando as autoridades científicas nas quais tinha aprendido a confiar.” (ECHEVARRÍA, 2014, p.243).

Muitas coisas importam a partir desses fragmentos. Em primeiro lugar, os objetivos da escola confirmam a tentativa das políticas iluministas de imunizarem a tradição cultural popular principalmente em sua forma de lidar com o imaginário (está clara a intenção na sentença “modificar a mentalidade literária”). Em segundo lugar, há que se atentar para o

termo “tentativa heroica”, usado por Echevarría para o esforço de Euclides em evitar o imaginário e a linguagem figurada em seu relato. O termo já indica que o escritor não conseguiu evitar o literário de todo, e o crítico cubano esclarece isso mais adiante (tema ao qual retornaremos).

No primeiro caso, percebemos a herança desse intento de imunização na contemporaneidade e, claro, na ficção de José J. Veiga. Esse processo que retirou prestígio da cultura popular e do estilo de vida mais natural das populações mais interioranas não parou de avançar sobre os resíduos que resistiram, e resistem até hoje. Em *Sombras de reis barbudos*, notamos a política baseada na economia de mercado avançando agressivamente sobre o vilarejo de Lucas.

No segundo caso, sobre a tentativa não tão bem lograda de Euclides em evitar o literário, Echevarría discute como houve um espanto do escritor diante da figura messiânica de Conselheiro e uma total incapacidade para compreender essa porção algo fantástica e algo mística de seu próprio país. De início, totalmente confiante de que o discurso científico será capaz de retratar o episódio, Euclides descreve fatos e paisagens como se fosse externo a tudo. Echevarría cita alguns exemplos:

Às vezes Euclides assume a perspectiva de um viajante científico ao descrever a paisagem: “E o observador que seguindo este itinerário deixa as paragens em que se revezam, em contraste belíssimo, a amplitude dos gerais e o fastígio das montanhas, ao atingir aquele ponto estaca surpreendido.” Às vezes Euclides chega mesmo a estimular o leitor a viajar com ele, como se ler *Os sertões* fosse uma exploração geográfica: “É a paragem formosíssima dos *campos gerais*, expandida em chapadões ondulantes – grandes tablados onde campeia a sociedade dos vaqueiros... Atravessemo-la.” (ECHEVARRÍA, 2014, p.244).

Echevarría também observa a estrutura da obra e conclui que também ela está determinada pelo cientificismo:

Como Sarmiento e os livros científicos que ambos usaram como modelos, Euclides estrutura seu livro de acordo com um enfoque do tema que vai do grande para o pequeno, do geral para o particular. Consequentemente, descreve “A terra”, “O homem” e depois começa a apresentar “A luta” e cada uma das expedições. Leopoldo Bernucci aponta, com perspicácia, que essa distribuição obedece à visão determinista de Euclides, que está moldada pela sucessão causal. (ECHEVARRÍA, 2014, p.245).

Esse fragmento nos interessa quando comparamos a estrutura do livro de Euclides e seu fundamento com *Sombras*, a qual defendemos como uma resistência a todo o discurso

positivista, que é substrato de *Os sertões* e de toda a política de rechaço à herança da cultura popular. Na obra de Veiga, a narração se faz por um adolescente, quem, pela faixa etária, jamais seria considerado, pelo positivismo, capaz de tais relatos. Além disso, sua narração se faz por meio do imaginário, outra instância imunizada pela racionalidade técnico-científica. Se o livro de Euclides parte do geral para o particular, o de Veiga parte das ações de tio Baltazar – Capítulos 1, 2 e 3, intitulados, respectivamente, “A chegada”, “Um homem correndo” e “A partida” – para o mergulho no imaginário feito por Lucas após a expulsão de seu tio da Companhia e a consequente política tirânica desta. Os títulos dos capítulos 4, 5 e 6, respectivamente: “Muros Muros Muros”, “Cruzes horizontais” (metáfora para os urubus) e “Pausa para um mágico”. Outra instância imunizada pelo cientificismo e presente no título do capítulo 8 é a que representa a vida mais natural e próxima da animalidade: “Cavalos na chuva”.

Essa relação mais íntima com a natureza e com a animalidade, totalmente presente em Canudos, sobretudo em seu líder, horroriza Euclides, o escritor que tem fé inabalável na ciência. A rejeição ao princípio está clara na forma como Conselheiro é descrito na obra. Echevarría comenta:

Como Sarmiento, Euclides se concentra em Conselheiro como espécime central de seu herbário, detalhando ao máximo sua biografia e submetendo-o às teorias científicas sobre a caracterologia típica da ciência do século XIX, que se baseavam predominantemente na fisiologia. O personagem, determinado pela raça e por outras forças físicas muitas vezes “anormais”, é obra do destino. Como Facundo Quiroga, Antônio Conselheiro é um monstro, um mutante, um acidente. Seu caráter evasivo, como um objeto de observação e de perseguição militar por parte da República, deve muito a essa falta de antecedentes classificáveis. (ECHEVARRÍA, 2014, p.245).

Essa incapacidade de compreensão deste Brasil profundo também aparece em *Sombras*. No início da obra, quando o tio Baltazar e o pai de Lucas estão nos trâmites para fundar a Companhia, vários empresários e especialistas da cidade grande chegam ao vilarejo. Sobre eles, o adolescente comenta: “Então começou aquela romaria de gente de fora, uns homens muito prosas no vestir e no falar. Eles se hospedavam no Hotel Síria e Líbano por conta de tio Baltazar, tratavam a gente como se fôssemos índios ou matutos...” (VEIGA, 1987, p.10).

Além do desprezo e da arrogância dos homens letrados da cidade, chama atenção no fragmento citado o fato de que a gente simples da cidade não estava acostumada a ver pessoas de fora. Veiga comenta o fato na entrevista concedida a Proença, Cohn e Weintraub:

Aí entram também coisas da infância. No lugar pequeno em que a gente morava, meio fora de mão, só se viam as pessoas dali mesmo, que eram poucas e alcançáveis pela visão. Então, quando chegavam pessoas de fora, a gente ficava recuando, assim, olhando, não é? se defendendo. Aquilo fica impregnado na cabeça da gente e nos acompanha por muito tempo. O estranho, o ainda não visto, é o invasor.

Porém, o vilarejo de Lucas resiste a seu modo, o fantástico dentro do real, assim como a porção pré-moderna de nosso continente. Uma coisa é certa, houve – e há – muita violência contra o lado sertão, pampa, andes, selva, entre outras profundezas da América Latina, em nome da racionalidade técnico-científica. Contudo, essa realidade resiste e desvela as incoerências da ciência e da era da economia de mercado:

Mas, como as campanhas militares levadas a cabo pela República, com frequência Euclides vê o seu plano frustrado pelos caprichos do acaso e pela ameaça onipresente do mutável. Os gigantes e pesados canhões Krupp, presos na areia e incapazes de destruir uma cidade demasiado fraca para oferecer resistência às balas de canhão, são a representação mais dramática do fracasso das “ferramentas” da ciência para reduzir o Outro a um discurso. (ECHEVARRÍA, 2014, p.246).

Euclides se espanta com o fenômeno Antônio Conselheiro. O engenheiro positivista vê no líder de Canudos um ente da natureza, absurdo e balbuciante e então se sente indignado com o fato de alguém que não tem domínio do discurso lógico ocidental conseguir exercer o papel de líder espiritual e político de um povo. Isso mostra a arrogância do engenheiro e sua recusa em tentar enxergar Canudos por outros olhares que não o positivista. O discurso de Conselheiro chama a atenção do engenheiro, conforme comentário de Echevarría com citação de *Os sertões*:

Como Facundo Quiroga, Antônio Conselheiro é um espécime único, que vive em um tempo único e em um lugar único. Mas Conselheiro é um espécime que fala, cuja característica principal, realmente, é sua capacidade de hipnotizar as multidões com sua retórica. Sua oratória tem por objetivo assustar e persuadir: Era assombroso, afirmam testemunhas existentes. Uma oratória bárbara e arrepiadora, feita de excertos truncados das *Horas Marianas*, desconexa, abstrusa, agravada, às vezes, pela ousadia extrema das citações latinas; transcorrendo em frases sacudidas; misto inextricável e confuso de conselhos dogmáticos, preceitos vulgares da moral cristã e profecias esdrúxulas... Era truanesco e era pavoroso. Imagine-se um bufão arrebatado numa visão do Apocalipse... (ECHEVARRÍA, 2014, p.246).

Logicamente, o engenheiro não pode acreditar, por arrogância, preconceito e desconhecimento de sua própria terra e de seu próprio povo, que tal figura consiga ter algum

domínio de uma língua culta – o latim – e, ainda conquistou audiência considerável, apesar da aparente desconexão de sua linguagem. Tudo isso diz muito sobre o universo representado por Veiga em *Sombras de reis barbudos*, pois a Companhia realmente acreditou que seria fácil dominar aquele povo, pois, para ela, tratava-se de gente ignorante, sem consciência política, simplesmente porque a vila pertencia a esse mundo pré-moderno.

No caso de Euclides, a incapacidade do escritor de mergulhar no mundo de Canudos faz com que este penetre sua linguagem e perturbe seu discurso cientificista. Em outras palavras, aquele objetivo da Escola de Engenharia da Academia Militar de “transformar a mentalidade profundamente literária do país” sucumbe e se deixa penetrar exatamente pela mentalidade que pretendia imunizar. Echevarría demonstra o fenômeno:

No entanto, na maioria das vezes o eco dos relatos de viagem dos naturalistas pode ser ouvido na própria surpresa e admiração de Euclides diante da beleza ou do grotesco da cena que está descrevendo. Euclides é a presença do *outsider* que tenta reduzir o estranho ao familiar, e se interrompe surpreso ou maravilhado quando não encontra os meios para fazê-lo. O viajante científico interpunha a grade de classificação entre seu eu em evolução e a realidade que descrevia, como uma defesa contra a possibilidade de ser capturado por essa outra realidade, de fundir-se com ela. (ECHEVARRÍA, 2014, p.246).

Segundo Echevarría, Euclides é visto como o *outsider* da história de Canudos, pois a narração dele é de alguém que não tem sua presença de fato na história do povo de Canudos, senão apenas a partir de seu ponto de vista, totalmente afastado daquela realidade. Diferentemente de Veiga, quem tem origem no Brasil profundo. *Sombras de Reis Barbudos* está ambientada, no início, em um lugar cercado pela natureza, mas a vila vai perdendo essa ambientação e sendo posta, à força, em um contexto de globalização. Veiga, por ser de Goiás, faz parte de um estado que não se diferencia da descrição de *Sombras*, por isso, o tema da imposição do progresso aproxima, ainda que guardadas as devidas proporções, de Canudos, pois eles viveram a Marcha para o Oeste, projeto desenvolvido por Getúlio Vargas durante a ditadura do Estado Novo com o objetivo de promover o desenvolvimento populacional e a integração econômica das regiões Norte e Centro-Oeste com o restante do Brasil. O projeto estimulou a criação de pequenas vilas de colonização, contudo, obteve resultados modestos. A ditadura do Estado Novo reprimia a liberdade de expressão e manipulava a comunicação com as massas para conquistar seu apoio. A contundente propaganda política era realizada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). A marcha para o oeste foi um dos projetos propagandeados pelo DIP.

Se por um lado muitas são as críticas ao projeto modernizante ilustrado na América Latina, as quais fazem uma defesa quase cega do regional e nacional, por meio da propaganda desse projeto varguista podemos perceber que o discurso que se posiciona totalmente a favor do extremo oposto à urbanização também se revela manipulador. Na dissertação de mestrado defendida na UnB, intitulada *Marcha para o Oeste: um itinerário para o Estado Novo (1937-1945)* de autoria de Luiz de Carvalho Cassiano, recebemos uma crítica à exacerbação do elogio ao homem do interior:

A função de promover o programa foi atribuída ao escritor modernista Cassiano Ricardo, que realizou funções de censor e diretor do Jornal *A Manhã* entre 1941 e 1945, além de ser o chefe do Departamento Político Cultural da Rádio Nacional. Cassiano Ricardo promoveu o projeto varguista por meio de seu livro *Marcha para o Oeste: a influência da bandeira na formação social e política do Brasil*. Nesse livro, Cassiano Ricardo fez a defesa do projeto ditatorial de Vargas. (CASSIANO, 2002, p. 53).

**A propaganda promovida por Cassiano Ricardo era baseada em um nacionalismo que defendia a ideia de que a verdadeira brasilidade só era encontrada no interior do país**, pois o litoral estava repleto de vícios estrangeiristas. Esse tema foi, inclusive, explorado por Getúlio Vargas em visita realizada à cidade de Goiânia no ano de 1940. (CASSIANO, 2002, p. 62, grifos nossos).

Sabe-se que o objetivo de Vargas era desenvolver a cultura agrícola nas regiões Norte e Centro-Oeste para abastecer o Sul e o Sudeste. Para tanto, houve muitas construções de estradas, fato que não podemos ignorar, sobretudo quando nos centramos no conto do galo impertinente. Sendo assim, vale destacar um fragmento que descreve a obra faraônica e, novamente, apresenta uma crítica aos verdadeiros fins de tal empreendimento:

Mesmo de longe via-se que a estrada era uma obra magnífica. Havia espaço arborizado entre as pistas, as árvores ainda pequenas, mas prometendo crescer com vigor; trilhas para ciclistas, caminhos para pedestres. As pontes eram um espetáculo, e tantas **que se podia pensar que tinham sido feitas mais para mostrar competência do que para resolver problemas de comunicação**; em todo caso, lá estavam bonitas e sólidas, pelo menos de longe. (VEIGA, 1989, p. 124)

A opinião de Veiga sobre o governo Vargas pôde ser conhecida graças à entrevista concedida a Proença, Cohn e Weintraub. Enquanto lhes contava sobre sua amizade com Guimarães Rosa, o escritor goiano comentou a avaliação política de ambos:

O Rosa também era muito espírito de porco, provocador, adorava discutir. Um dia ele tomava a defesa do Getúlio Vargas, **de quem nunca gostei**. Era terrível, eu protestava. Passado algum tempo, ao me ouvir dizer que o Getúlio, apesar de tudo, havia criado leis e dispositivos que, é preciso reconhecer, ajudavam muito o trabalhador, ele retrucava: "Que Getúlio nada, Getúlio é um safado e tal..."; esquecendo o que ele mesmo havia dito anteriormente. (risos) (grifos nossos).

Porém, mesmo que Euclides não seja de Canudos e apesar do esforço em não se deixar capturar pela realidade dessa comunidade (estilo de vida, discurso e representação política), ele sucumbe diante da grandeza do cenário natural onde se dão os fatos e do espanto diante do caráter insólito, maravilhoso, daquela gente:

Euclides, como Sarmiento e os viajantes, muitas vezes recorre à classificação, embora o faça de forma menos sistemática do que o argentino. Mas também lança mão da retórica do assombro, da linguagem do sublime, para explicar a presença de seu eu frágil e em transfiguração diante de uma realidade que atordoia e açula. (ECHEVARRÍA, 2014, p.246-247).

A caracterização do discurso de Conselheiro, feita por Echevarría como representação da recepção de Euclides, é bastante interessante por recorrer a imagens que nos remetem à animalidade:

Assim, a singularidade se expressa em *Os sertões* através de uma linguagem que, em última instância, deve compartilhar a singularidade dos produtos imperfeitos da natureza, da grandeza trágica de seus mutantes, como foi o caso de Facundo Quiroga e o tigre de Sarmiento. Tal como acontece com *Facundo*, mas em uma escala muito maior, a singularidade de *Os sertões* reside em que postula e representa uma linguagem transcendental que é como a linguagem da natureza, uma linguagem como a que usam o *gaucho* e o tigre para comunicar-se. (ECHEVARRÍA, 2014, p.248).

A comparação com os *gauchos* é certa e confirma nossa afirmação sobre o continente – e, por consequência, o Brasil – profundo<sup>15</sup> e impenetrável pelo modo ocidental de pensar. Aliás, ao contrário, é esse modo de ser no mundo – o profundo – que captura a racionalidade, assim o demonstra Echevarría sobre a linguagem dita bárbara ou balbuciante:

É uma linguagem não tão capaz de capturar o Outro, como de permitir que o Outro capture o Eu que o assedia. É uma linguagem de inversões na qual se misturam o belo e o horripilante. É uma linguagem que pode traduzir os olhares, as vibrações musculares e os penetrantes rugidos da fera. Consequentemente, o discurso de Conselheiro é qualificado como

---

<sup>15</sup> Termo emprestado do escritor peruano José María Arguedas, o qual o utiliza para representar a porção latino-americana pré-moderna e profundamente mergulhada nas forças da natureza.

“pavoroso”, capaz de incutir o terror. É uma linguagem cuja transcendência reside na sua capacidade de absorver o erro. (ECHEVARRÍA, 2014, p.248).

Echevarría fala na capacidade de absorver o erro porque no caso específico de Canudos, a resistência dos sertanejos leva a República a aplicar, cada vez mais, uma violência absurda e descabida. Assim também acontece na obra de Veiga, quanto mais o povo compreendia, via imaginário, a barbárie que a Companhia estava fazendo, com maior teor ela revidava para que os pudesse impedir de entender e resistir contra toda a imposição que ela tinha sobre eles. Isto acontece quando o povo do vilarejo começa a ver pessoas voando no céu; este acontecimento inicia já no final da narrativa de *Sombras de Reis Barbudos*; a Companhia vendo que já não podia mais conter o povo, que estava já com pleno poder por seu imaginário, entra em colapso. “A Companhia tentou fazer alguma coisa para conter a situação, mas acabou se encolhendo.” (VEIGA, 1987, p.132).

Assim, podemos observar na história de Canudos, quando o crítico cubano afirma, então, que a valentia dos rebeldes leva os militares a acionarem, de maneira desproporcional, covarde e bárbara, o *ethos* selvagem que a civilização ocidental recalca:

Em outras palavras, Canudos absorve a República, que só pode vencê-lo ao tornar-se como ele. Há muitos exemplos nos capítulos finais do livro em que essa identificação é clara. Essa é a mais poderosa descoberta de Euclides, dramatizada vigorosamente nas cenas de frenético massacre dos últimos momentos da campanha, quando ele afirma estar descrevendo fatos que a história não pode incorporar porque antecedem à história humana. (ECHEVARRÍA, 2014, p.248-249).

É assim que o literário invade o discurso do engenheiro:

Essa é a razão de a natureza “expressar” a si mesma em *Os sertões* através da retórica e da poética. Essa “tradução” (termo muito frequente no livro) da mutabilidade da natureza em figuras retóricas e categorias poéticas [...] é a tentativa de Euclides de que seu discurso supere suas contradições, de que, em última instância, possa converter a esgotada linguagem da classificação no vigoroso discurso da literatura, a informação que lhe permite escapar da hegemonia do discurso científico fundindo-se em seu evasivo objeto. (ECHEVARRÍA, 2014, p.249).

O exemplo que o crítico cubano dá para esse efeito no discurso de Euclides ilustra bem o *ethos* do Brasil profundo. O engenheiro observa os cajueiros anões daquelas terras e compara sua tremenda força de resistência, sendo eles tão pequenos e estando em terreno e climas desfavoráveis, com os rebeldes de Canudos, vê-se que o literário venceu o engenheiro:

Mediante a adaptação, essas árvores sobrevivem na luta pela existência. O processo envolve uma transformação radical [...] uma inversão da forma como normalmente está constituída uma árvore. Essa inversão permite que a árvore transforme as condições adversas em vantagem. A árvore assimila o erro da natureza – a falta de água – e o converte em sua força, deformando-se a si mesma. Essa capacidade tumultuosa de transfiguração é o que espanta e assusta o viajante – provoca nele um “pasma” [...] – como faz a oratória de Conselheiro com seus ouvintes. Consequentemente, termos retóricos são usados para descrever as circunvoluções da natureza, e a palavra “expressivo” aparece muitas vezes para designar um aspecto peculiar da terra ou de um fenômeno meteorológico mais chamativo. (ECHEVARRÍA, 2014, p.250-251).

Essa fragilidade da racionalidade diante do Brasil profundo está contemplada como tema no conto “O galo impertinente”. O animal que aparece de repente no meio da estrada moderna – construída nos grotões do país, terras habitadas por gente simples – é descrito como de tamanho descomunal. Essa entidade impede o funcionamento da estrada, pois ataca todos os automóveis que por ali tentam passar. O contraste entre o objeto que resulta dos esforços técnico-científicos com a natureza do animal enorme e agressivo – nada ameaçador na vida real, mas totalmente invencível na ficção – ilustra bem as porções talvez irreconciliáveis e resultantes de todos os processos históricos do continente.

O espanto das pessoas que tentam passar pela estrada em muito se parece, guardadas as devidas proporções, com a sensação de absurdo vivida por Euclides da Cunha:

Logo depois da inauguração, certas coisas começaram a acontecer, parece mesmo que já no dia seguinte. Pessoas que iam experimentar a excelência da estrada voltavam assustadas, jurando nunca mais passar lá - quando não caíam num mutismo de fazer dó, como se tivessem sofrido um abalo muito grande por dentro. E não podia ser invenção, todos os informes coincidiram. Os viajantes contavam que iam muito bem pela estrada, embalados pela lisura do asfalto, quando de repente, saído não se sabe de onde, um galo enorme aparecia diante do carro. Não adiantava tocar buzina, ele não se desviava; nem adiantava aumentar a velocidade, ele não se deixava apanhar. Era como se ele fosse puxando um carro para um embasamento de ponte, uma árvore, um marco quilométrico. Quando o motorista conseguia manobrar e escapar do desastre, o galo aplicava outro expediente: saltava para cima do carro e martelava a capota com o bico, e com tanta força que perfurava o aço, deixando o carro como se um malfeitor o tivesse atacado a golpes de picareta. (VEIGA, 1994, p.125).

A resistência do galo – a força da natureza profunda – e as tentativas de derrotá-lo em muito se assemelham aos intentos da República contra Canudos:

As muitas expedições formadas para apanhá-lo acabaram em completo fracasso. Chegaram a levar redes de pesca manejadas por pescadores

exímios, mas sempre o galo escapava pelos vãos da malha. Depois dos pescadores foi a vez dos caçadores, equipados com armas do último tipo; chegavam, tomavam posição, apontavam - erravam; quando acertavam, em vez de verem o espalhar de penas, ouviam um guincho de ricochete, mais nada.

Como último recurso apelou-se para o ministério da guerra. Primeiro mandaram um canhão pesado, que só serviu para abrir lombos no leito da estrada. Depois recolheram o canhão e mandaram um tanque com ordem de destruir o galo de qualquer maneira.

Quando o galo apareceu, o tanque perseguiu-o por uma certa distância, como querendo dar-lhe uma oportunidade de fugir inteiro e não voltar. Parece que o galo não entendeu, e continuou fagueiro pensando que estava arrasando o tanque para algum abismo. Os soldados perderam a paciência e abriram fogo, vários disparos a curta distância. O galo não foi atingido, mas o tanque começou a soltar fumaça pelas juntas, rolos cada vez mais escuros, de repente deu um estouro abafado, como de jaca caindo, e pegou fogo de uma vez. Quando as labaredas cessaram, no chão só ficou um monte de metal fundido. (VEIGA, 1994, p.125-126).

Esse tema das forças irreconciliáveis resultantes da história de nosso continente nos inspira uma abordagem do insólito à luz dos estudos do escritor, teórico e crítico literário espanhol David Roas. Nesse sentido, o propósito é de discutir o insólito como possibilidade de confecção de narrativas que representam o absurdo e o horror presentes na civilização ocidental. Nesse sentido, David Roas é preciso ao discutir um tipo de medo que inspira a escrita fantástica justamente por desvelar que o horror, aparentemente pertencente apenas ao campo da fantasia, é, na verdade, muito mais comum na vida real. O espanto que tal descoberta estimulada pelo absurdo provoca é assustador justamente pelo fato de abalar convicções sobre a realidade:

Passemos ao segundo dos medos: o *medo metafísico ou intelectual*. Com esse termo me refiro ao medo que considero próprio e exclusivo do gênero fantástico (em todas as suas variantes), o qual, embora costuma se manifestar nos personagens, envolve diretamente o leitor (ou o espectador), ao se produzir quando nossas convicções sobre o real deixam de funcionar, quando – como mencionei – perdemos o pé diante de um mundo que nos era familiar. (ROAS, 2014, p.155)

Talvez um continente fundado e formado com tanta violência não consiga mesmo narrar sua História e seu cotidiano de forma objetiva e racional. Nesse sentido, José J. Veiga acerta quando na entrevista concedida a Potenciano questiona o que se considera normal e fundamenta a aceitação do absurdo pelos latino-americanos dentro da realidade de seu dia-a-dia. Repetindo a reflexão do escritor goiano feita na entrevista a Proença, Cohn e Weintraub ao explicar o porquê de seus protagonistas e narradores serem, em sua maioria, crianças ou adolescentes, afirmamos que ela se aplica também a essa estratégia latino-americana de

abraçar o insólito como referência do real: “(...) no fundo, é sempre o ser humano querendo amansar um pedaço do mundo para nele se instalar e ser o mais feliz possível”.

## **2.1 Do imaginário como instância edificante em meio às sombras**

É importante pensar que os seres em uma comunidade que vivem de forma respeitosa em relação às diferenças e convivem, aceitando-as, fazem sua vida em comum mais forte e dificilmente se desintegra qualquer vínculo comunitário entre eles, mesmo que os mecanismos imunizantes tentem desfazer os laços que os unem. A imunização visa à separação porque, quando há divisão entre os homens, eles perdem sua capacidade de articulação política, como é o caso da vila em que Lucas vive. Em *Sombras de Reis Barbudos*, os moradores estão entregues às intenções de uma Companhia que passa a ditar as normas de conduta do vilarejo, então, Lucas recorre à simbolização de sua experiência para resistir, visto que, impedido de agir fisicamente, seu imaginário é a instância mais íntima e mais difícil de ser percebida e atingida, pois não há como capturar a imaginação e o mundo simbólico de um indivíduo. Assim, para compreender todos os problemas que se desenvolvem ao seu redor, Lucas passa a resistir a todos os comandos da Companhia por meio de seu imaginário.

Por muito tempo o imaginário foi visto como uma instância sem muita importância de ser estudada, mas, segundo Iser, essa instância tem o poder de criação do inexistente e de outra realidade.

Para Iser, a forma com que experimentamos o imaginário é difusa, informe e sem um referencial específico que consiga moldá-lo de um modo objetivo. Todavia, ele é a condição para superar o existente e projetar o ainda inexistente, pois, sendo um espaço aberto, permite a invenção do possível como prenúncio de uma outra realidade (OLIVEIRA, 2009, p.19)

Em meio a tantas imposições vindas da Companhia, Lucas busca superar a realidade em que está vivendo de uma forma pela qual descreve certas situações de forma alegórica, especialidade do imaginário, e cria uma nova realidade mais fácil para se conviver. Porém, nosso narrador-protagonista não cria outra realidade paralela sem nenhuma ligação com a sua, ele complementa sua realidade, ou seja, ele não pode resistir fisicamente, então, por meio de seu imaginário, complementa esse desejo de resistência fazendo-o por meio de símbolos, “uma vez que a ficção não se opõe à realidade, mas antes a complementa.” (OLIVEIRA, 2009, p.26).

Para que possamos entender como Lucas utiliza o imaginário, não só como um recurso para entender o contexto em que se encontra, mas também para resistir a um possível controle do imaginário, feito por meio da massificação de usos e valores na imagem do herói proposta pela mídia, oferecemos análises de alguns episódios.

## 2.2 O super-herói sem braço

No início da narrativa, Lucas, o narrador adolescente, tem construída em seu imaginário a figura do herói como alguém alto, forte, bonito e bem sucedido como o *Superman* e todos os outros super-heróis midiáticos. Porém, ele experimenta um conflito moral e ético do qual sai fortalecido ao questionar esse imaginário manipulado que o mercado global impõe a jovens e crianças, pois ele passa a ter como herói seu tio, chamado Baltazar, um homem de estatura baixa e falta de um braço.

Inicialmente, ao ver fotos antigas do tio, com poses em carros e em estúdios, Lucas fixa em seu imaginário manipulado pela cultura de mercado a ideia de super-herói estético criado pela mídia, e fica admirado com a ideia de ter um tio forte, valente, com uma aparência semelhante ao que a indústria cultural vende como super-herói, como se nota no trecho abaixo:

Tio Baltazar aparecia com o braço esquerdo descansado na porta do carro, o cabelo repartido no meio, camisa de gola aberta dobrada sobre o paletó xadrez igual aos que os artistas de cinema estavam usando, piteira com cigarro na boca, sorriso de rico no rosto simpático. (VEIGA, 1987, p. 3).

Neste trecho, é nítido como inicialmente o adolescente teve seu imaginário manipulado, mas quando ele se depara com o mesmo tio pessoalmente e o descobre sem braço, baixo, totalmente diferente da foto, o impacto que sofre é intenso e isso lhe causa um conflito que inicialmente o impede de ter a verdadeira imagem do tio como um super-herói, pois Baltazar não apresentava nenhuma característica física bonita ou forte: “a bela imagem de um tio campeão em muitos esportes virou fumaça ali mesmo.” (VEIGA, 1987, p. 3). Porém, o adolescente rompe com essa manipulação e com o passar do tempo observa o caráter do tio e tem a convicção de que o que realmente importa é o caráter e não os padrões midiáticos: “Não me passava pela cabeça que alguém pudesse não gostar de tio Baltazar.” (VEIGA, 1987, p. 3). Assim, podemos perceber como Lucas é um personagem sensível por utilizar de seu imaginário para resistir a um controle do mesmo e passa então a ter o domínio

de seu próprio imaginário, rejeitando as imagens oferecidas pela mídia para moldar suas concepções do que é ser um herói.

Porém, há um fato que mostra que a narrativa não é maniqueísta ou radical. Se o cinema massificado coloniza o imaginário com a imposição de padrões superficiais, há que se reconhecer que sempre há contestação. Na obra, outro fator que ajuda o adolescente a valorizar seu tio é a lembrança de um filme no qual o herói era um detetive deficiente:

Eu já estava achando que era bobagem fugir de tio Baltazar só por causa da falta de um braço. Então quem perde uma perna ou um braço deixar de ser gente? E aquele detetive aleijado que eu vi no cinema derrotando na briga uma porção de bandidos perfeitos? Pena que eu não tivesse me lembrado desse filme antes. (VEIGA, 1987, p. 5).

Com essa análise de enfrentamento de Lucas em relação ao imaginário massificado, podem-se contestar argumentos que caracterizam o imaginário como um mecanismo de fuga da realidade, pois o que se pode ver com essa experiência do personagem narrador é que ele usa o imaginário como libertação e resistência ao poder midiático que coloniza a imaginação e o *ethos* infanto-juvenil. Isto nos leva a compreender a importância do imaginário para o ser humano, através do modo como Veiga utiliza essa instância em sua obra: o imaginário não como uma alienação que exclui o indivíduo de sua realidade, mas, sim, como recurso que o leva a compreender seu meio, os acontecimentos, questionar suas referências de realidade. Após esse exercício, o imaginário também pode ser utilizado como um mecanismo de resistência a qualquer forma de controle.

Outra passagem da obra que rende homenagem à instância imaginária como fundamental para a formação humana é quando a professora do adolescente propõe uma apresentação de teatro e ensaia com a turma. Assim, Lucas se distrai dos problemas adultos, mas entende que o teatro lhe ensina empatia. Vejamos em primeiro lugar o fato de a dedicação à encenação trazer distração:

Não sei o que mais conversaram nessas visitas porque justamente nessa época houve mudanças na escola, entrou uma professora nova com a idéia de formar um grupo teatral, eu fui escolhido para um papel na primeira peça, me entusiasmei e só pensava em teatro, até sozinho em casa eu ensaiava, não tive mais tempo para tio Baltazar e seus problemas na Companhia. (VEIGA, 1987, p. 20).

É importante esclarecer que se por um lado defendemos o imaginário como resistência e não de fuga da realidade, por outro, é fundamental preservar também seu valor enquanto

instância concessora de fruição pura e simples e que, como tal, não deixa também de ser resistência às imposições do mundo da ordem do trabalho.

Sobre a contribuição do exercício do imaginário e do autodesdobramento do sujeito em outro, proporcionados pelo teatro, podemos destacar o seguinte fragmento:

Toda tarde íamos ensaiar em casa da professora, tinha lá uma sala grande que ela preparou para os ensaios riscando no chão todas as indicações do palco, bastava a gente passar por cima de uma meia-lua de giz para entrar ou sair de cena, quem estava de um lado do risco tinha que fingir que não via nem ouvia quem estava do outro; eu, por exemplo, ficava do lado de fora esperando a hora de entrar e ouvindo as maiores ofensas a mim; quando entrava e era recebido com elogios e rapapés, precisava me segurar muito para não rir nem me atrapalhar no papel. Não sei se a professora estava pensando nisso quando disse que teatro ensina a viver. (VEIGA, 1987, p. 21).

Lucas se autodesdobra tanto no personagem que se confunde com ele ao dizer que os colegas que interpretavam outros papéis estavam falando mal dele, e não de seu personagem, em cena. Sobre o teatro ensinar a viver e a importância implícita do imaginário e do autodesdobramento que a ficção proporciona, citamos alguns fragmentos da tese de Karla Fernandes Cipreste em comentário às teorias de Wolfgang Iser:

Para se colocar a vida em jogo é preciso coragem para negar a realidade como uma simples limitação do possível. Essa condição para o jogo das experiências do excesso demonstra a importância do imaginário para sua realização. Quando pensa na especificidade da literatura, Wolfgang Iser discorre sobre a relação necessária entre ficção e imaginário para a efetivação de um jogo de desnudamento do real que parte de um *como se* que consiste em “como se o mundo fosse aquilo embora não o seja” (ROCHA (org.), 1999, p.70). (CIPRESTE, 2013, p. 41).

Mais especificamente sobre o autodesdobramento:

Iser pergunta por que precisamos dessa experiência ao que responde que as possibilidades não podem ser reduzidas exclusivamente ao que está posto. No jogo do *como se*, os seres humanos precisam sair de si mesmos mediante um “perpétuo autodesdobramento cujas possibilidades não podem ter uma forma previamente dada, pois isso significaria imposição de padrões preexistentes a tal desdobramento” (ROCHA (org.), 1999, p. 77). Vê-se, então, que o autodesdobramento [...] não pode ser deduzido da realidade e, por isso, só pode ser adquirido por meio de uma encenação que ultrapasse as garantias do real. Nesse ponto, vislumbra-se uma potência de vida na qual o excesso, o jogo e o autodesdobramento admitem a ausência de simetria e sentido na existência e assumem a importância do imaginário como força

que resiste às tentativas de organização e ordenamento da razão ocidental. (CIPRESTE, 2013, p. 41-42).

Esse exercício do imaginário feito pelo adolescente lhe confere amadurecimento, o que se pode ver na seguinte passagem quando comenta sobre seus problemas e os de sua mãe:

Pensei que se eu não podia aliviar as preocupações da mamãe, pelo menos que não despejasse as minhas em cima dela. Naqueles dias de aperto descobri que a pessoa, qualquer pessoa, é responsável única pelo que faz e pelo que não faz nesta vida; não adianta querer fugir ou se fazer de desentendido. Eu precisava achar o rumo sozinho, ou não achando arcar com as conseqüências. (VEIGA, 1987, p. 38).

O autodesdobramento educa para a empatia, mas também para a autodeterminação. Há um fragmento interessante em relação a essa constatação. Trata-se de quando Lucas finge estar doente para não confessar sua capacidade de ver pessoas voando. O momento de introspecção mostra que quanto mais há dedicação na sondagem de questões subjetivas, mais há formação para o exercício do cuidado com o todo. Vejamos a passagem da busca por autoconhecimento:

Fiquei com a mania de olhar tudo com atenção, até as palmas das mãos eu olhava quando não tinha o que fazer, e digo uma coisa: é um bom passatempo para quem está à-toa. Olhando fixamente para a palma da mão, acompanhando aqueles riscos, cruzamentos, elevações, depressões, a gente vai ficando como que hipnotizado, quanto mais olha mais quer olhar, quase não pisca para não perder o espetáculo, descobre cores e movimentos que ninguém nunca imaginou, tudo numa simples palma de mão. (VEIGA, 1987, p. 124).

A conseqüente consciência de ser parte de um todo que precisa cuidado vem em seguida:

e de repente, mas sem susto, tem a impressão de estar vendo não de fora, mas de dentro, junto, e não a mão, mas um mundo outro do qual a gente é também parte, não só vendo, mas ouvindo e sentindo também, e percebe que está na horinha de fazer uma descoberta sensacional; mas quando o segredo vai se abrindo vem um arrepio de medo, a gente acorda e a mão volta a ser mão. (VEIGA, 1987, p. 124).

Nesse fragmento não se pode deixar de ressaltar a experiência de Lucas no meio de todos os problemas do vilarejo com a Companhia como uma jornada de um adolescente pela

experiência de vida, tanto é que o medo da descoberta, a qual marca a entrada para a vida adulta, aparece para adiar esse momento.

A importância desse exercício ético de Lucas via imaginário está também no fato de que ele adquire consciência dos problemas que uma cultura local corre ao se deixar tomar totalmente pela cultura global massificada. Essa questão merece reflexão mais ampla. Se consideramos o histórico das políticas implantadas na América Latina desde, pelo menos, o processo modernizante, ou seja, a implantação dos ideais iluministas, feita de maneira agressiva e por meio de uma recepção já bastante equivocada do Iluminismo europeu – processo muito bem deslindado por intelectuais da crítica latino-americana como Cornejo-Polar e Roberto González Echevarría, por exemplo – e se consideramos o contexto pós-ditatorial do continente, cujo esteio político-cultural foi a Nova Ordem Mundial da Globalização, os desdobramentos das análises contextualizadas nos anos 60 para a contemporaneidade pós-moderna globalizada precisam ser também destrinchados. O que se percebe como mais comum na crítica latino-americana contemporânea são intelectuais que receberam a globalização com certo entusiasmo e que defenderam valor político edificante na cultura de massas. A maioria desses intelectuais fez carreira acadêmica em universidades norte-americanas, as maiores fomentadoras de pesquisas no âmbito dos Estudos Culturais e Pós-Coloniais. Podemos citar Néstor Canclini e Jesús Martín-Barbero, por exemplo. Porém, estudos que apontam os problemas e riscos da exacerbação da cultura de massas na América Latina nos parecem mais pertinentes. Assim, essa discussão entre um período que se pode localizar até os anos 60-70, no qual o tema se problematizava no debate entre Cultura Popular x Cultura Universal, antes do advento de globalização e, por consequência, da inclusão da cultura de massas nos estudos acadêmicos; e a contemporaneidade, quando se passa a tematizar Cultura Local x Cultura Global para marcar o período da economia de mercado, merece um capítulo a parte nesta dissertação.

### **2.3 Um mágico passeia pela vila imunizada**

Em outra passagem que podemos oferecer como defesa da importância do imaginário, temos o sexto capítulo, intitulado “Pausa para um Mágico”, o qual demonstra como o imaginário é necessário para o ser humano, pois, em meio a tantas censuras impostas pela Companhia, o vilarejo recebe a visita de um Mágico. Pode-se ver isso no seguinte trecho: “Mas a verdade é que o Grande Uzk ajudou muito a nossa vida, e sem ele ficou mais difícil aguentar a realidade” (VEIGA, 1987, p. 65).

Lucas fica feliz com a chegada do mágico. Porém, seu prazer vai um pouco além da fruição, pois aquela alegria que experimenta faz com que ele tenha mais consciência do quanto a vida da vila está empobrecida após a chegada da Companhia: “Eu agora só pensava no Grande Uzk e suas mágicas, e quanto mais pensava mais revoltado ficava com a Companhia.” (VEIGA, 1987, p. 53). O personagem sente-se incomodado por ter que deixar aquele momento em que encontrou espaço para a vazão do seu imaginário, para voltar para a realidade em que sua vila se encontrava: enfraquecida por estar sob os comandos da Companhia. Nesse contexto, podemos perceber que Lucas não se sente animado com a chegada do mágico para fugir de sua realidade, mas sim para se fortalecer, pois esse acontecimento permitiu a ele uma liberdade maior na vazão e no domínio de seu próprio imaginário.

A Companhia controlava a vida dos moradores em várias áreas por meio de muitas regras, mas um lugar que para eles é tido como quase impossível de ser controlado é o imaginário, por isso, pode-se entender o enorme investimento da Companhia com medidas que inviabilizassem a vazão do imaginário. Uma delas é a proibição das apresentações do mágico: “E a Companhia por sua vez caprichou na vingança pelos dias encantados que passamos aplaudindo o mágico.” (VEIGA, 1987, p. 65). Preocupada com uma possível união dos moradores estimulada pelo encanto do imaginário, ela então aumenta o teor de imposições absurdas para mantê-los em suas casas e, por consequência, impedir que eles mantivessem qualquer outro vínculo novamente: “As ruas foram ficando desertas porque com tanto perigo de sentinela lá fora quem é que ia ter coragem de sair?” (VEIGA, 1987, p. 66).

A Companhia faz um jogo com os moradores ao permitir que, por poucos dias, eles tenham a presença do mágico na vila, mas logo já não permite a estadia dele e, após sua saída, tudo volta ao normal, porém ainda pior. Nessa jogada da Cia, podemos ver que ela ilude os moradores com um momento de lazer, para tentar distraí-los. Podemos entender que o propósito da Cia ao permitir a ida do Mágico à vila, é distrair os moradores enquanto abusa ainda mais com as regras absurdas impostas a eles. Contudo, o que a Cia provavelmente não esperava era que a estadia do grande Uzk no vilarejo permitisse aos moradores a possível compreensão de que o imaginário possui um grande poder para resistir aos vetos da Cia sobre eles.

Disso se trata a experiência de vida que Lucas retira da estadia do mágico. Depois de se encantar com o espetáculo e com tudo de impossível que o Grande Uzk transforma em possibilidade, e depois de presenciar a alegria geral que toma conta da vila, nosso narrador se

fortalece por meio de seu imaginário. Citamos algumas passagens que mostram a experiência estética dos moradores por meio do imaginário que Uzk estimula:

Naquela noite, e nas outras, o Grande Uzk fez o que quis, virou o mundo pelo avesso na nossa frente, desmanchou-o e montou de novo de maneira diferente, nós vendo tudo e não acreditando, ainda hoje não acredito. Ele voou como borboleta por cima da platéia, pousando aqui e ali, subindo e baixando. Endureceu chamas de vela em forma de cabacinhas avermelhadas e distribuiu as cabacinhas às senhoras. Mudou uma bola de bilhar em cubo do mesmo peso, verificado em balança, e mostrou o cubo a quem quisesse ver e pegar. Transformou areia em água, muita gente lavou a mão nessa água e precisou enxugá-la. Jogou uma bandeja de sapos para cima, pareceu que eles iam cair como sapos mesmo, no meio da queda viraram beija-flores e saíram voando [...] Atravessou uma parede de tijolos construída no palco na vista do público por dois pedreiros e depois examinada por uma comissão escolhida a esmo na platéia, tudo gente daqui, conhecida e respeitada, atravessou para um lado, para o outro, quantas vezes quis, o público pedindo bis, ele passando para lá e para cá como se não existisse obstáculo. (VEIGA, 1987, p.59-60).

É interessante observar que a narração serve, claro, para a mágica que transforma objetos e desafia leis da Física, mas serve, também, para ilustrar como o mágico colocou a ilusão alegre e edificante no lugar da realidade cruel imposta pela Companhia. Não por acaso, na citação o adolescente comenta que sapos viraram beija-flores e saíram voando, pois há relação com a situação passiva dos moradores da vila, os quais naquele momento estavam como os anfíbios citados, comendo mosca, e a reação via imaginário que ocorreria depois, e que será analisada no seguinte subcapítulo, quando muitos deles começam a voar.

A experiência estética com a mágica de Uzk semeia muitas reflexões no adolescente:

Sáímos maravilhados e assustados, procurando explicações e não encontrando. No meu caso quanto mais eu pensava menos entendia, e mais assustado ficava. Não seria perigoso mexer com aquelas coisas, mostrar que o mundo que conhecemos desde pequenos não passa de ilusão, ou não é o único? Sendo assim, qual é mundo real? Será um mundo em que pedras e sapos voam, areia molha, fogo pode ser cortado e guardado no bolso? (VEIGA, 1987, p.60).

Na verdade, essa reflexão é edificante porque, ao questionar o que seria possível no mundo real, Lucas vai percebendo que há como criar uma realidade possível para si apesar de tudo e também que um fenômeno considerado parte de um mundo surreal pode ser, na verdade, a realidade.

Ademais, esse fragmento abre uma perspectiva teórica sobre a classificação da literatura de Veiga como Fantástica ou não. O que notamos no discurso do narrador é um

questionamento sobre o que é ilusão e verdade, sonho e realidade, ficção e fato, ou seja, tudo o que estava posto pelo homem barroco. Nosso comentário se faz com o intuito de manifestarmos nossa leitura à luz do estudo do escritor e crítico literário argentino Carlos Gamerro, quem, no livro *Ficciones barrocas*, defende que escritores hispano-americanos geralmente classificados como fantásticos são, na verdade, autores desse estilo denominado ficção barroca. Para Gamerro, esses escritores não têm estilo barroco em termos de linguagem, de acordo com a famosa classificação do barroco como jogo de palavras ou ornamentação feita por elas, mas, sim, no nível das ideias. O crítico argentino atribui a característica barroca na linguagem a poetas como Góngora e Quevedo, e a característica de ficção a Cervantes e Calderón de la Barca. Com isso, explica que escritores hispano-americanos comumente conhecidos como fantásticos – Borges, Bioy Casares, Cortázar, Silvina Ocampo, entre outros – são, na verdade, autores de ficções as quais, assim como a ficção barroca, constroem um jogo de estruturas narrativas, de personagens e do referencial de real universal. Gamerro argumenta que, assim como Cervantes e Calderón, esses escritores têm “una adicción o afición al juego de intercambiar, plegar o mezclar los distintos planos de los que la realidad se compone<sup>16</sup>” (GAMERRO, 2010, ps.7).

De fato, o que percebemos na presença do imaginário na obra de Veiga é que, diante do absurdo da vida real, os personagens acolhem, conscientemente, essa instância como uma matéria que suplanta a realidade, tal qual o faz Dom Quixote. A conclusão de Lucas para a reflexão, já citada, sobre a mágica ilustra bem a questão: “E será que para um mundo assim este nosso é que é absurdo? Então o que não é absurdo?” (VEIGA, 1987, p.60).

## **2.4 O poder do imaginário abre as portas para a liberdade**

A vida dos moradores do vilarejo imunizado pela Companhia torna-se mais difícil quando esta impede a saída de todos eles: “Com isso ficamos isolados do mundo, gente de fora não ia querer entrar sabendo que não podia sair” (VEIGA, 1987, p.114). Os moradores estavam literalmente presos, e, através do imaginário, Lucas tem a percepção do quanto isso é sério e doloroso: “depois até a porta do sonho foi fechada quando a Companhia cercou as estradas” (VEIGA, 1987, p.114). Essa prisão resultava em um distanciamento completo de outras comunidades, ou seja, os moradores não poderiam ter mais contato com outras pessoas, tampouco com o mundo, estavam trancados e isolados, mas, no último capítulo, pode-se

---

<sup>16</sup>Versão e-book

compreender que mesmo que a Cia tentasse prender fisicamente os moradores, jamais poderia prender o imaginário de cada um.

Um dos mecanismos imunizantes utilizados pela Cia em *Sombras* é privar os moradores de qualquer contato entre si com o claro intuito de impedir que eles compartilhem seus pensamentos, ideias, concepções de vida, etc. Esse contato com o próximo poderia ser uma porta aberta para a expressão do imaginário. Então, sabendo disso, vemos que a Cia bloqueia qualquer oportunidade que os moradores teriam de estabelecerem vínculos entre si. Então, o personagem Lucas, através do imaginário, demonstra o quanto isso é dolorido para todos os habitantes daquele vilarejo.

No último capítulo da obra, os moradores encontram uma maneira de se afastarem da imunização e passam a subir em lugares altos para observarem além do vilarejo, onde havia liberdade, lugares onde não houve proibições: “Esse passatempo de olhar para longe estava viciando um número cada vez maior de pessoas. Víamos sempre as mesmas coisas, mas não cansávamos de olhar. Acho que fazíamos isso como quem olha uma festa pelo buraco da fechadura, imaginando mais do que vendo.” (VEIGA, 1987, p.116). Lucas, afastado do vilarejo e da imunização, avista no céu um homem voando: “Pois o homem passava voando bem na minha frente, justamente diante da parte aberta da torre! Foi rápido, mas deu para ver.” (VEIGA, 1987, p. 117). Inicialmente, Lucas fica perplexo e até mesmo questiona a visão, mas passa a desejar a mesma visão novamente e tem em mente que isso pode não ser algo bom: “Passavam-se os dias, e eu sempre de olhos no céu, procurando, esperando [...] Aquela mania de procurar gente voando ainda podia me custar caro.” (VEIGA, 1987, p. 117). Lucas tinha a consciência de que a Companhia não podia punir sua imaginação, por mais que tentasse, e tinha o conhecimento de que o alvo maior dela, após impor todo o tipo de proibição possível, era, agora, tentar manipular e aprisionar o imaginário dos moradores. Mesmo diante do preço que poderia pagar por continuar a desejar ver pessoas voando, Lucas não desiste, pois ele sabia que ter o controle da própria mente era garantia de autodeterminação. O adolescente, narrador e protagonista, foi o primeiro a ver um homem voando. Porém, depois de pouco tempo, todo o vilarejo compartilhava da mesma visão. O fato foi tão coletivo, que a Companhia precisou proibir que os cidadãos olhassem para cima. O fenômeno ganha tanta proporção, que da simples visão do voo humano, muitos passam à prática: “hoje ninguém estranha, todo mundo está voando apesar da proibição, só não voa quem não quer ou não pode ou tem medo.” (VEIGA, 1987, p. 131). Mesmo com a Cia proibindo o voo, nem todos queriam acatar esse decreto, pois os moradores dão vazão ao imaginário e permitem que a liberdade os conduza. Então, podemos perceber que o que a

Companhia mais temia aconteceu: os moradores do vilarejo compreenderam o poder do imaginário e passaram a fazer uso dele, tanto que a essa imagem dos moradores voando sem a autorização da Cia nos leva a compreender que a Cia já não tinha mais controle do imaginário dos moradores e eles passaram a utilizar dessa instância para resistir às regras impostas por ela.

Essa partilha do imaginário de Lucas, na visão de seres humanos voando, com os demais moradores da vila e a consequente passagem da visão para o ato funciona como o elo que constitui tudo o que a Companhia mais temia: a união dos cidadãos numa verdadeira comunidade. É preciso teorizar aqui que concepção de comunidade que estamos atribuindo à união dos vizinhos de Lucas, e, por consequência, o contrário da comunidade, que é a imunização pretendida pela Companhia.

### 3 A COMPANHIA, O LOCAL, O GLOBAL

*Sombras de Reis Barbudos* está ambientada em um vilarejo no qual Lucas, personagem narrador, mora. Esse vilarejo, bem caracterizado como um ambiente rural, preservava vínculos comunitários entre seus moradores até ser surpreendido com a chegada de uma grande empresa, que traz muitas promessas de melhorias para a comunidade. No início, essa empresa cumpre com seus compromissos de arremeter um grande investimento no vilarejo voltado para o bem-estar da comunidade, mas depois de um grande golpe contra o presidente, o senhor Baltazar, tio de Lucas, ocorre uma mudança na atuação da empresa que afeta todo o vilarejo, pois a nova direção impõe-se também como legisladora e responsável política pela vila com medidas tirânicas que invadem as relações comunitárias nas instâncias pública e privada, fato que modifica radicalmente a convivência entre os cidadãos. Essa entidade passa a ser chamada de Companhia.

Os termos Global e Local, de forma resumida, referem-se ao universal e o regional na era da nova ordem mundial, que é a Globalização. A mudança na nomenclatura, anteriormente usada como regional e universal, propõe-se para marcar a entrada da lógica de mercado nas relações culturais. Nesse sentido, o que se pretende enfatizar com a nova nomenclatura é o fato de que a exacerbação da Globalização promove um constante apagamento da identidade regional e artesanal com a imposição, via poder mercadológico e financeiro, de produtos, usos e costumes massificados, ou seja, aparentemente desprovidos de identidade individual ou coletiva. Pode-se considerar a concorrência agressiva da cultura globalizada como um mecanismo de imunização que usa a massificação como uma estratégia para extinguir os vínculos comunitários, uma vez que as relações de troca locais são mais íntimas e menos desiguais. Na cultura local, encontram-se comunidades menos individualistas, com traços fortes do regionalismo, inclusive no que tange à preservação da cultura rural, muitas vezes mais respeitosa em relação a questões como a do meio-ambiente, por exemplo. Já na cultura global, tem-se a hipervalorização do progresso, pautada em uma mentalidade exageradamente técnico-científica a qual só se efetiva com a exploração agressiva dos recursos naturais. Segundo Livia Reis, “[...] a dialética do local e do universal, do regional e do cosmopolita, enfim, o local e o global, linhas de força presentes ao longo de nosso processo de modernidade ao longo do século XX, e ainda em pauta no novo milênio”. (REIS, 2014, p. 11)

Em *Sombras de Reis Barbudos* há um conflito entre o global e o local, pois temos uma comunidade com fortes traços rurais, cujos moradores têm, por exemplo, hortas nos fundos

dos quintais, as quais lhes possibilitam acesso a muitos bens por meio de troca. Além disso, os vizinhos vivem da agricultura familiar e da extração responsável e equilibrada dos recursos da natureza, como se pode ler na passagem em que um fiscal da Companhia faz referência (e reverência) à horta da mãe de Lucas: “felicitou mamãe pelo viço da horta, principalmente os tomateiros, disse que uma horta assim dava gosto de ver [...]” (VEIGA, 1987, p. 130). Porém, de repente, a comunidade é submetida a políticas globalizadas vindas de uma companhia que se estabelece e conquista a confiança dos moradores com promessas de progresso e modernização. Nota-se como essa entidade misteriosa, ou seja, desprovida de identidade, promove uma estratégia de massificação que pretende despersonalizar a cultura local, “A Companhia estava construindo um prédio grande do outro lado do rio, diziam que era para instalar um laboratório.” (VEIGA, 1987, p. 69). Nota-se que para construir um laboratório em um vilarejo há um grande interesse em expandir o global e fazer com que o local seja ocupado e consecutivamente extinto. Não se pode deixar de observar que a Companhia se instala do outro lado do rio, ou seja, essa escolha sugere a intenção de confronto com o estilo de vida mais natural daquela vila.

Como dito anteriormente, uma das estratégias da globalização é a massificação de usos e valores, que atua por meio do uso de imagens que incentivam a hipervalorização das aparências e relações superficiais em detrimento das trocas culturais mais complexas e elaboradas. Além da análise sobre a relação de Lucas com seu tio Baltazar, feita à luz das teorias sobre imaginário, outra situação confronta a forma como o adolescente está acostumado a lidar com as aparências. Trata-se da imagem do mágico que se apresenta na vila. De início, os moradores se encantam com os cartazes de anúncio do espetáculo. Lucas fica impressionado com o que vê: “Até que apareceu esse mágico, o Grande Uzk. Primeiro apenas o nome e a fama, o mágico nos olhando de cartazes em que os olhos pareciam duas brasas queimando em um rosto apenas sugerido em fundo escuro”. (VEIGA, 1987, p.52). A magia de Uzk, relatada por vizinhos que haviam assistido ao seu show em outras cidades, encanta o narrador, quem passa a considerar o mágico uma pessoa forte, bonita:

Por essa propaganda falada ficamos sabendo que o Grande Uzk vinha do Oriente (bom começo; o bom mágico precisa vir de longe), que suas mágicas mais pareciam milagres (ele fazia na hora tudo o que o público pedisse – transformava pedra em pássaro, areia em água, estrume em ouro, e vice-versa se alguém pedisse); e que além das mágicas que fazia no palco ele sabia outras que só podiam ser vistas de perto, como uma na mesa de bilhar, tão incrível que metia medo. (VEIGA, 1987, p.52).

Então, finalmente o mágico chega à vila. Lucas se anima: “Passei uns dias assustado, sem achar graça em nada – até que o Grande Uzk veio em meu socorro. Cartazes novos apareceram nos muros anunciando a chegada para a próxima semana.” (VEIGA, 1987, p.55).

O adolescente e alguns colegas correm para o hotel da vila a fim de verem o mágico:

Finalmente o mágico chegou, e foi um alvoroço. Quando soubemos que ele estava no Grande Hotel do Líbano, eu e uns colegas corremos lá depois da escola e ficamos de guarda na porta, fazendo aquela algazarra que menino faz quando forma bando. Incomodado com o barulho um rapaz veio lá de dentro e disse que se queríamos ver o mágico, ele tinha ido ao teatro providenciar a arrumação e só voltava para o jantar. (VEIGA, 1987, p.56).

Os meninos correm para o teatro e, nesse momento, Lucas narra a decepção que têm quando veem Uzk de longe:

Logo na entrada vimos um homem baixinho meio gordo conversando com o gerente, e mais lá dentro na sala de espera umas canastras enormes largadas de qualquer jeito. Olhei para meus colegas, vi que o desapontamento era geral. Não podia ser aquele o tão falado Grande Uzk. Não tinha cara, nem corpo, nem nada de grande mágico. Devia ser algum empregado, secretário, servente; o mágico mesmo devia estar bem à frescata no hotel. Mas quando ouvimos o gerente do teatro chamar o homenzinho de Sr. Uzk, não tivemos outro jeito senão aceitar a realidade. (VEIGA, 1987, p.56).

A última fala de Lucas é bastante interessante, pois revela que o mágico era esperado com ansiedade pela turma justamente porque levaria distração e encantamento. Nosso narrador e seus colegas não queriam mais realidade do que aquela difícil em que a vila vivia. Tentando encontrar algo que pudesse salvar a aparência bonita e interessante do mágico no cartaz, Lucas narra sua experiência: “Que decepção! Onde estava o homem alto, moço, de olhos chamejantes?” (VEIGA, 1987, p.56). A fala seguinte revela que, na verdade, tampouco o cartaz mostrava alguém alto, mas o que notamos é que a magia da propaganda e da profissão de Uzk fomentou o imaginário da meninada: “Os cartazes não revelavam a altura, mas com aqueles olhos tinha que ser uma pessoa alta, pelo menos eu pensei. Mas olhando bem, e comparando, podia ser. Os olhos tinham qualquer coisa que lembrava os do cartaz. E a testa era a mesma.” (VEIGA, 1987, p.56). Nesse exercício, Lucas, influenciado pela propaganda e pela imagem que toda celebridade vende, desapega-se da fantasia e se aferra ao real, ao concreto, num exercício metonímico – os olhos e a testa – para se convencer de que aquele homem comum era mesmo o Grande Uzk.

A decepção, ou o choque de realidade, não param por aí, pois outras características físicas de Uzk destroem a imagem de celebridade do mágico:

A voz também não correspondia à de um homem que olha o mundo com olhos de brasa e faz as coisas obedecerem a sua vontade. Como poderia aquela vozinha fina e tremida, mais própria de palhaço, mandar sapo virar borboleta, água virar areia, esterco virar ouro, e ser obedecida? Era como a gente preparar os olhos para ver um dinossauro e ver uma lagartixa. E para completar a decepção, o homem tinha uma mancha avermelhada de ferida ou sarna de um lado do rosto, tomando o canto da boca e parte do queixo, de vez em quando ele tirava um lenço do bolso e enxugava aquilo, que parecia estar aguando. (VEIGA, 1987, p.56-57).

Nessa narrativa de Lucas, percebemos a relação que o menino faz entre potência física e poder. A experiência dele com a truculência da Companhia leva-o a considerar que só podem alcançar obediência pessoas ou entidades fortes, no caso de pessoas, a força física e, claro, no de entidades, a econômica. Porém, a reflexão que ele faz é também o percurso de aprendizagem sobre potência na vida, pois, depois de assistir ao show, o adolescente reconsidera o prestígio de Uzk e entende que truculência ou boa aparência não são valores em si. Contudo, antes de ter seu encanto recuperado, Lucas, ainda decepcionado, combina com os colegas de vaiarem o mágico no dia da apresentação:

Eu me desinteressei do Grande Uzk e teria perdido o primeiro espetáculo se não fosse a insistência de uns colegas que estavam combinando uma grande vaia para quando ele aparecesse no palco; eles achavam que o meu assvio fino e cortante era necessário. Só para atendê-los fiz o sacrifício. (VEIGA, 1987, p.57).

A magia da apresentação em seu todo – cenário, iluminação, encenação, ou seja, a magia do imaginário e do espetáculo – ensina a Lucas a importância de outros valores que não a superficialidade que considera apenas a beleza e a potência física, instâncias hipervalorizadas pela cultura midiática. O adolescente, muito vivo e sensível, experimenta uma experiência estética que modifica seus conceitos:

Novo toque de clarins, três batidas solenes de gongo e a cortina começou a se abrir devagarinho do centro para os lados, as letras o rosto do Grande Uzk se sumindo nas dobras do pano. É difícil explicar, mas no momento que a cortina se abriu eu senti qualquer coisa diferente no ar, assim um arpejo vindo não sei se de dentro ou de fora de mim, uma mudança na qualidade dos sons, como se meus ouvidos tivessem acabado de passar por uma limpeza sensacional, e sei que todo mundo sentiu a mesma coisa. (VEIGA, 1987, p.59).

Nosso narrador volta a admirar o mágico e entende que o homem comum tem potência para transformar a vida:

O homem que estava no palco de braços abertos para a plateia – o mesmo que eu tinha visto dias antes na sala de espera – era novamente o Grande Uzk dos cartazes. O Grande Uzk deixou que todos os vissem com calma, girando lentamente o corpo para um lado, depois para o outro, um leve sorriso no rosto transformado. Ninguém se mexia, ninguém falava, e acho que se ele ficasse naquela posição de cruz até o fim do espetáculo ninguém ia reclamar. Não vi quando ele começou, foi tudo suave e natural. (VEIGA, 1987, p.59).

*Sombras de Reis Barbudos* tem sua história desenvolvida a partir de um vilarejo com costumes regionais sendo submetido à cultura global e este vilarejo é uma forte representação do local, ou seja, ele é pequeno, interiorano, rodeado pela natureza e por costumes regionais, entre esses costumes percebe-se, inicialmente, a ausência de muros e de tecnologias avançadas e mercadorias globalizadas:

\_\_ O chiado da rede está atrapalhando?  
\_\_ Não senhor.  
Mais umas balançadas da rede, e meu pai falando:  
\_\_ Sua mãe?  
\_\_ Na horta.  
\_\_ Quando tivermos o armazém ela também pode ganhar com verduras.  
\_\_ Será que alguém compra? Quase todo mundo tem horta – disse eu.  
(VEIGA, 1987, p. 74)

Esse trecho de um diálogo entre Lucas e seu pai mostra um dos costumes regionais do vilarejo, de viver dos recursos da natureza por meio das plantações particulares e de trocas entre vizinhos. Além disso, pode-se notar o ritmo lento e tranquilo que permite com que o pai possa desfrutar do descanso enquanto se embala na rede. Outra prova da vida amena e contemplativa que se podia ter na vila é a prática da pesca entre os moradores, que se pode notar quando o pai de Lucas o convida para uma pescaria durante um dia normal de trabalho: “Que tal uma pescaria? Você gosta?” (VEIGA, 1987, p. 75). Esse diálogo acontece logo após o pai de Lucas se desencantar com a Companhia e pedir demissão. O que se percebe é que o pai do protagonista tenta retomar sua rotina pacata anterior à chegada da Companhia, o que se pode ler como resistência da cultura local diante das imposições da globalização.

Da mesma forma que a Companhia vai sendo construída no vilarejo e sua ideologia se espalhando de forma impositiva aos moradores, também é a política da indústria cultural que vai se instaurando no vilarejo e tenta extinguir os costumes locais existentes, porém é nítido

como o local é resistente e não se deixa submeter facilmente à mercadoria globalizada, como podemos ver no seguinte trecho: “Nisso, o que é que faz um dos cavalos? Ergue o rabo e despeja um monte de esterco fumegante no meio da loja. Vendo o exemplo, o outro faz o mesmo.” (VEIGA, 1987, p. 98). Esse fragmento é um momento em que o personagem principal está limpando a loja do pai quando, de repente, começa a chover, então dois cavaleiros param na porta da loja e pedem para entrar com seus cavalos. Nessa parte da história, o local já havia sido tomado quase que por completo pelo global, pois a Companhia regia as normas e leis no vilarejo. Porém, nesse momento, podemos ver, com a representação dos cavalos, o local resistindo à imposição do global. A natureza reivindicando seu espaço e resistindo à perda dele, pois para aquela comunidade era normal que os animais convivessem próximos aos seres humanos, sem muitas restrições, mas após as intervenções da Companhia no vilarejo, nota-se que a natureza passa a ficar distante dos cidadãos.

Podemos ver, também, no pai de Lucas essa representação da resistência do local diante da massiva chegada do global. Após constatar que a Companhia estava exercendo um poder tirânico sobre os moradores, inclusive sobre ele, e após se rebelar contra as censuras, ele decide abandonar seu cargo de fiscal e busca recomeçar a vida, por meio dos privilégios de seus costumes locais. Assim, em pleno dia útil e bem no meio da tarde, ele convida o filho para uma pesca:

Quando eu ajuntava o caderno e os livros para guardar recebi mais uma surpresa. Meu pai esticou-se na rede para tirar o relógio do bolso, consultou-o e disse:

- Quase quatro horas. A gente podia aproveitar bem esse resto de tarde. Que tal uma pesca? Você gosta?

Se eu gostava de pescar! Eu tinha pescado umas vezes com tio Baltazar, depois ele não teve mais tempo, depois foi embora. Pescar com outros meninos mamãe não deixava, tinha medo que eu fosse mordido de cobra, ou caísse nágua e me afogasse.

- Nós dois? O senhor e eu?

- Nós dois. Ou você não gosta?

- Gosto! Mas não sei se ainda sei.

- É só pela distração. Eu também faz muito tempo que não pesco. Para ganhar tempo, vamos dividir o trabalho. Enquanto você compra o material, eu cuido das varas e das minhocas. (VEIGA, 1987, p.75).

Assim, podemos ver que o pai de Lucas tenta recuperar o estilo de vida que a Companhia retirou do vilarejo. Com a chegada dessa empresa e suas promessas, os moradores aguardavam uma melhoria de vida, mas rapidamente se veem, na verdade, em uma grande e terrível prisão. Porém, ansiando ter novamente o prazo de usufruir de sua própria cultura de origem, resistem às imposições da Cia.

Sobre o tema, é importante trazer o posicionamento do escritor. Na entrevista concedida a Proença, Cohn e Weintraub, José J. Veiga comenta sobre o hábito de fumar cachimbo e o porquê de rejeitar a forma moderna de acendê-lo com isqueiro. Reproduzimos primeiro a afirmação dele que mostra o prazer da prática justamente por ser lenta, feita no sossego do lar e muito bem apropriada para se distrair ou refletir sobre a vida, prazeres os quais a vida corrida da modernidade urbana impede:

Por que existe esse mito de que o cachimbo deve ser fumado em casa?

José J. Veiga: Mas não é mito! É fato mesmo. (risos) Em casa ou no trabalho. Em um ambiente onde ninguém proteste, você pode fumar como se estivesse em casa. O cachimbo dura, não é? Uma cachimbada satisfaz por muito tempo. Cigarro você fuma um, dali a pouco tempo já está com vontade de fumar outro. Como eu trago a cada baforada que dou, o cigarro é triste. Já o cachimbo não. Fico com ele na boca, chupo, sopro, chupo, sopro..., de vez em quando eu tiro e dou uma tragada boa, assim, gostosa. Então a gente aspira menos a parte tóxica do fumo. É uma coisa boa.

Antes de se referir à rejeição à tecnologia moderna por meio do isqueiro, Veiga continua elogiando as características artesanais da prática popular:

Ainda com relação ao cachimbo, queria que o senhor nos falasse novamente do absurdo que é acendê-lo com isqueiro.

José J. Veiga: Ah, mas é mesmo. O cachimbo é uma coisa para você curtir. Eu, por exemplo, fumo cachimbo, mas não carrego pra rua. Não se fuma em qualquer lugar. Só em casa, no seu ambiente, com o fumo que você escolheu, uma preferência definida: se não tiver daquele tipo, você não fuma. Cada fumo tem um gosto.

Sobre a forma correta de acender o fumo:

Então você tem que acender com muita cautela. Uma vez um cara me recebeu na Biblioteca Nacional, fumante de cachimbo, me convidou. Daí todo aquele ritual, não pode apertar muito o fumo e tal. Quando eu fui ver, ele pegou o isqueiro e... Nossa! Onde já se viu? O cheiro do fluido à base de petróleo contamina o gosto, estraga tudo, não presta a cachimbada. A maneira correta de se acender é com o fósforo, depois que queimou a cabeça química e ficou só a madeira. Por isso, para acender bem o cachimbo, você pode gastar até três, quatro fósforos. Não é frescura não.

Sobre o tema da globalização, Veiga também deixou registrada sua visão política na mesma entrevista. Ao ser questionado sobre se o fim da ditadura lhe trouxe otimismo, ele responde:

E hoje? O senhor segue sendo otimista?

José J. Veiga: Não. Acho que depois que acabou esse negócio todo, veio aquela grande esperança, falou-se na Nova República e tal... Mas o

esmagamento continua. Disfarçado. Não tem ditador, mas tem entreguismo, loteamento do país... **Fala-se muito hoje em globalização, abertura de mercados. Abertura dos nossos mercados. Continua como sempre foi: os países periféricos vendendo matéria-prima a baixo preço e importando de volta produtos caríssimos**, já com o trabalho deles lá, com o salário bom deles. Aqui, todo mundo desempregado e importando coisas. Pelas leis internacionais acabou a proteção aduaneira; mas existem as sobretaxas. O que é isso? É proteção aduaneira com outro nome. (grifos nossos)

Porém, se esse posicionamento de Veiga se demonstra um tanto quanto radical, numa clara postura ideológica marxista e, portanto, contrária à globalização pós-moderna e pós-marxista – e que tem, sim, justificativa – é possível retirar reflexão sobre outra declaração do escritor, na mesma entrevista, em relação ao local mais em termos de localismo ou regionalismo, no sentido negativo do sufixo das palavras. Trata-se de sua avaliação sobre a literatura de James Joyce. Quando questionado sobre não ter lido *Ulisses*, o escritor goiano respondeu:

Há obras de ficção que remetem a universos muito específicos. Quando lhe perguntaram se havia lido o *Ulisses* do Joyce, o senhor disse que não, pois tal livro exigia um conhecimento enorme do folclore estrangeiro... José J. Veiga: Mais especificamente do folclore irlandês. A Irlanda é um paisinho pequeno com uma enorme importância literária. São todos descendentes dos celtas, não é? Há até um poema do Yeats, lindo, que fala dos celtas, pais deles todos. Mas sinceramente não vejo motivo para eu me aprofundar num assunto tão específico só pra entender um livro.

A questão que a resposta suscita é a eterna querela entre ser regional e ser universal. Inspiramo-nos na célebre frase do escritor russo Leon Tolstói – “se queres ser universal começa por pintar a tua aldeia” – para destacarmos o que nos parece um ponto cego de Veiga, pois suas respostas deixam transparecer certo radicalismo e até uma contradição. Entendemos sua rejeição à globalização, uma vez que esta não pode se igualar à cultura universal por se tratar apenas de fabricação mercadológica massificada de produtos ditos culturais. Porém, Veiga se contradiz quando critica o folclore na literatura de Joyce, pois o escritor goiano também se dedica mais à cultura regional brasileira. Ademais, a última afirmação sobre não querer ler algo que exija o aprofundamento em assunto tão específico é incompatível com a postura que se espera de um escritor e intelectual. O menino do interior goiano jamais teria alcançado a posição de intelectual do mundo se os estrangeiros adotassem a mesma postura de Veiga.

Ainda em relação a esse tema, a ficção de Veiga pode contradizer um pouco o escritor e apresentar outra reflexão interessante sobre o contato do popular com o urbano, algo que faz

nosso continente ser tão especial. Destacamos a relação de Lucas com Felipe, filho de um dos investidores da Companhia. Um aprende com o outro sobre seu mundo particular. Vejamos primeiro o que menino urbano aprende com o da roça:

Em simpatia o filho era igual ao pai, e mesmo escaldado de tanta decepção com gente de fora eu gostei logo desse rapaz. Chamava-se Felipe, e tinha mania de tirar retrato de tudo [...] Felipe me ensinou a manejar a máquina para eu tirar retrato dele encostado em parede velha, em esquina de sobrados, no portal de pedra da igreja, debruçado na ponte olhando para baixo, nadando no rio, pescando. E quando íamos passear no campo Felipe queria saber o nome das árvores, de flores, de pássaros, de todo bicho que aparecesse, até besourinhos sem importância interessavam. (VEIGA, 1987, p. 11).

Sobre o aprendizado de Lucas com Felipe, o fragmento sobre a linguagem é muito interessante:

Felipe falava engraçado. Para ele o que era bom demais era ímpar, o que era ruim era abominável, o feio era hediondo, o bonito era refinado, essas palavras que a gente só encontra em livro de escritor importante. Em pouco tempo a meninada aqui estava falando como ele, as pessoas mais velhas achavam graça e diziam que antes aprender isso do que outras coisas. (VEIGA, 1987, p. 11).

A metalinguagem no fragmento é interessante, pois Veiga, um escritor elogioso da simplicidade artesanal da cultura popular, faz uma brincadeira com sua própria escrita, ao usar as palavras difíceis e pôr na boca do menino narrador os dizeres de que tal vocabulário só se encontra em livro de escritor importante. Eis a valorização do conhecimento formal e da linguagem escrita e culta<sup>17</sup>.

Portanto, em pauta tem-se o global desarticulando o local; a imunização usando-se de vários mecanismos para desconstruir o conceito de comunidade, ao agir de forma que os cidadãos fiquem isolados em suas casas e até mesmo no espaço público e, portanto, percam o hábito da troca de experiências. Porém, um adolescente utiliza o poder de resistência do imaginário para contestar as ideologias tirânicas de uma Companhia que, após se instalar, impõe regras e costumes alheios aos moradores. “Retirados em casa, ignorando o que se passava lá fora, vivíamos praticamente como prisioneiros.” (VEIGA, 1987, p. 66).

---

<sup>17</sup> Para tempos pós-estruturalistas, sentimos a importância de defender o termo das acusações de preconceituoso ou elitista, uma vez que “culto” nada tem de relação com inteligência, o que seria superioridade, senão com a necessidade de se cultivar para se dominar.

#### 4 COMMUNITAS x INMUNITAS

Segundo o filósofo italiano Roberto Esposito, comunidade não é uma reunião de iguais, mas, sim, de indivíduos que possuem algo que os conecta dentro de suas diferenças; estes convivem com a diferença e acolhem os conflitos que naturalmente surgem da existência em comum, ao ponto de saberem se colocar no lugar do outro, de ter boa vontade em compreendê-lo: “la comunidad se entiende como aquello que identifica el sujeto consigo mismo<sup>18</sup>” (ESPOSITO, 2009, p.15). Assim, pode-se perceber que, segundo Esposito, a comunidade une as diferenças e permite uma convivência algo tensa, mas respeitosa, entre aqueles que acolhem a diversidade em todos os âmbitos.

A comunidade, então, não pode fundamentar-se na reunião entre iguais, pois se assim o fosse, resultaria na separação hostil entre os indivíduos. Nesse sentido, podemos compreender, em *Sombras de Reis Barbudos*, que a comunidade onde Lucas vive possui uma diversidade de pessoas, as quais, antes da chegada da Companhia, cultivavam a proximidade entre si e o respeito mútuo. Obviamente, não se trata de uma visão romantizada da vila, pois, como já afirmamos, o conflito integra a convivência com os demais e é precisamente por esse motivo que Esposito reconhece a necessidade de um conjunto de leis que garantam uma convivência civilizada: “Los miembros de la comunidad lo son por eso y porque están vinculados por una ley común<sup>19</sup>.” (ESPOSITO, 2009, p.24). Por outro lado, é justamente devido à força que qualquer lei pode ter que a Companhia começa a formular e impor uma série de normas restritivas da vida em comum.

Para Esposito, é preciso recuperar o verdadeiro sentido do termo comunidade, que, como já dito, na verdade, significa a obrigação de cuidar do Outro. Dessa forma, comunidade não seria reunião entre iguais, mas, sim, zelo também por aquele que é diferente:

Basta abrir o dicionário para saber que “comum” é exatamente o contrário de “próprio”: comum é aquilo que não é próprio, nem apropriável por parte de ninguém, que é de todos e/ou, pelo menos, de muitos – e que, portanto, não se refere a si mesmo, senão ao outro. [...] Isso significa que os membros da comunidade, mais que se identificarem por um pertencimento comum, estão vinculados por um dever recíproco de dar, por uma lei que obriga a sair de si para se voltar para o outro e chegar quase a expropriar-se em seu favor. (ESPOSITO, 2009, p. 97).

---

<sup>18</sup> Entende-se por comunidade aquilo que identifica o sujeito consigo mesmo. (Todas as traduções do espanhol para o português são nossas).

<sup>19</sup> Os membros da comunidade o são por isso e porque estão vinculados por uma lei comum.

O compartilhar com o outro permite a formação de um mundo desejado, segundo Esposito: “O mundo é aquilo que eu compartilho com os outros.” (ESPOSITO, 2009, p.43). Pensando na obra de Veiga, as pessoas, enquanto fechadas em suas casas sem contato com os outros sujeitos, parecem não estar no mundo e, a princípio, somente Lucas tem percepção do quão isoladas as pessoas ficaram, pois ele é um sujeito sensível, por isso pode ver além, porque deseja viver em uma comunidade. Uma passagem que demonstra a consciência do adolescente sobre a importância da vida em conjunto é quando após assistir ao mágico, ele se imagina com o mesmo poder para enfrentar os poderosos da Companhia:

Separei-me de meus companheiros com essa idéia na cabeça, já imaginando uma lista de mágicas a fazer. Num ponto eu fiquei em dúvida: não sabia em que bicho eu ia transformar os novos diretores da Companhia; tinha que ser um bicho bem feio e bem sofredor. Mas quando me vi sozinho na cama no quarto escuro repeli a idéia. Uma coisa é a gente pensar no diabo quando está garantido no meio de muitos companheiros, outra é ter de enfrentá-lo sozinho no escuro. (VEIGA, 1987, p. 61).

Pensando nos termos “político” e “impolítico”, mencionados por Esposito, o vilarejo que Lucas vive era, antes da chegada da Companhia, um lugar em que não havia um poder centralizado, o que é chamado por Esposito de “impolítico”, pois havia outra prática de acompanhamento das relações afetivas e políticas, mais artesanal, menos burocrática, mais confiada na palavra do outro. Porém, quando a Companhia chega ao vilarejo, ela ocupa uma posição não só de gerente, mas também de legisladora do lugar, pois implanta leis e também as fiscaliza, fazendo com que haja até mesmo punição para os infratores das normas estabelecidas. Como se não bastasse tamanha ingerência, ela obriga alguns funcionários, cidadãos da vila, a serem os fiscais, numa clara intenção de provocar inimizade entre os vizinhos.

Essa posição que a Companhia ocupa, de reger os moradores do vilarejo, desfaz completamente todo o conceito de comunidade que Esposito defende e reivindica para as sociedades contemporâneas. Porém, trata-se de uma estratégia que se inicia de maneira sutil, pois promete proteger o sujeito dos riscos da vida, mas, na verdade, incita o ódio, instiga inimizade e acaba por convencer a muitos de que o outro oferece risco à vida. É interessante considerar essa perspectiva em *Sombras de Reis Barbudos*, pois a Companhia tenta instaurar a concepção de comunidade que Esposito condena. Segundo o filósofo italiano, o processo civilizatório ocidental pautou-se em uma série de discursos cujo propósito foi o de convencer que comunidade é a reunião entre iguais. Segundo ele:

Enquanto o neocomunitarismo americano – ainda que também a sociologia organicista alemã – vincula a ideia de comunidade com a de pertencimento, identidade e propriedade – a comunidade como o que identifica alguém com seu próprio grupo étnico, seu próprio território ou sua própria língua –, o termo original de “comunidade” possui um sentido radicalmente diferente. (ESPOSITO, 2009, p. 97).

Os sujeitos de uma comunidade estão ligados por um dever, não somente por algo em comum entre eles, senão por uma ligação que é regida pela ética, quase que como uma obrigação, o que, na verdade, é o cuidado com o próximo. Porém, o que a companhia tenta é implantar o contrário de comunidade, a imunização, para quebrar quaisquer tipos de vínculos entre os moradores, para que assim o poder possa ser centralizado nela.

#### **4.1 Inmunitas, Inmuros**

O contrário da comunidade é a imunização. Esposito ressalta que a comunidade projeta o indivíduo para fora de si para que este tenha contato com o outro e assim aprenda a respeitar o que é diferente de si. Em *Sombras de Reis Barbudos*, a Companhia deseja ter o controle da comunidade, para isso, ela elabora uma estratégia de separação dos vizinhos com o argumento de que busca a proteção do povoado. Dessa forma, ela constrói muros em volta das casas e formula leis que tentam exercer controle até mesmo das mentes dos moradores.

O que esta Companhia faz é o oposto de comunidade, pois ela estimula que os sujeitos se fechem em si e não tenham contato com o outro. Desta forma, perde-se o respeito pelo diferente e assim não há comunidade mais. Enquanto a comunidade promove uma união de indivíduos, a imunização promove a separação. Segundo Esposito:

Se a *communitas* é o que liga os seus membros num compromisso donativo mútuo, a *immunitas*, ao contrário, é o que os livra desse encargo, que os exonera desse ônus. Enquanto a comunidade refere-se a algo geral e aberto, a imunidade, ou imunização, refere-se à particularidade privilegiada de uma situação definida pela sua exclusão a uma condição comum. Isso é evidente na perspectiva jurídica, segundo a qual é dotado de imunidade – parlamentar ou diplomática – quem não é sujeito a uma jurisdição que concerne a todos os outros cidadãos, por derrogação da lei comum. (ESPOSITO, 2013, s.p.)

Na comunidade médica, uma das acepções do termo imunização refere-se ao isolamento do paciente acometido por uma doença contagiosa a fim de se proteger o restante da comunidade. Consiste também em proteger um organismo imune, que se vê tomado por um corpo estranho, com a produção de anticorpos. Após o período de ação dos anticorpos, o

organismo fica resistente a essa ocorrência. Segundo Roberto Esposito, a imunização na sociedade são mecanismos usados por uma instância de poder como meio de controle social, que impede todo e qualquer vínculo entre os cidadãos, para que, com este afastamento, a união da comunidade seja enfraquecida e, assim, a voz dessa instância de poder possa assumir todo o controle da sociedade.

Em *Sombras de Reis Barbudos*, o vilarejo em que Lucas vive é pequeno e durante a leitura da obra pode-se verificar os vínculos comunitários entre os moradores, principalmente por se tratar de uma comunidade pequena na qual são evidentes os costumes interioranos. Porém, com a estratégia da Cia de romper com esse vínculo entre os moradores, a vila de Lucas deixa de ser uma comunidade, porque o cuidado com o outro acaba, e esse cuidado é a base de uma comunidade.

As estratégias utilizadas pela Companhia para romper com os vínculos entre os moradores são fundadas nos mecanismos imunitários. Segundo Esposito, a *immunitas* é o rompimento do vínculo promovido pela *communitas*. Através da *immunitas*, a Cia promove o afastamento dos moradores uns dos outros e assim os fecha em si.

Para Esposito a necessidade de proteção é um dos maiores riscos à comunidade, pois, como podemos ver em *Sombras de Reis Barbudos*, quando a Cia constrói muros em volta das casas, argumenta que é para o bem de todos. Existe uma necessidade muito grande de implantar os mecanismos ditos de proteção e isso faz com que a comunidade comece a ser desfeita e os moradores começam a se afastar, perdendo total vínculo que outrora tinham. Assim a comunidade se fragiliza e perde qualquer possibilidade de unidade que antes teria para se defender contra qualquer ataque, então essa comunidade imunizada passa a ser controlada mais facilmente.

O filósofo italiano, em sua concepção, relaciona a imunização como uma promessa de proteção à vida e ao mesmo tempo uma negação dela. “Proteção e negação da vida” soam como contraditórias, mas pensando em como o sistema imunizador tenta “proteger” a vida, e sabendo que, na verdade, ele a está controlando, pode-se perceber que isso é o mesmo que negá-la. Além disso, Esposito também alerta para o perigo de se aceitar o discurso de proteção de si, pois nele está sempre implícito que o outro oferece risco para a vida da comunidade. Em tese de doutorado, Karla Fernandes Cipreste comenta os estudos de Esposito que apontam como o advento da AIDS foi aproveitado por propósitos políticos de controle social na armação de um discurso que se apoderou da área biológica da imunologia:

O filósofo italiano considera que vivemos em tempos nos quais a imunologia é a grande protagonista não apenas no âmbito médico, mas também no plano social, jurídico e ético (Esposito, 2009a). Ele recorda que a descoberta do vírus da AIDS tornou-se um grande argumento político para a prática da normalização de condutas. (CIPRESTE, 2013, p.147).

Sobre o tema, citamos Esposito:

Piénsese sólo en lo que ha significado el descubrimiento del síndrome de inmunodeficiencia adquirida, el sida, en términos de normalización – esto es, de sujeción a normas precisas no sólo de carácter higiénico-sanitario – de la experiencia individual y colectiva. En las barreras, no sólo profilácticas, sino socio-culturales, que el fantasma de la enfermedad ha determinado en la esfera de los vínculos interpersonales<sup>20</sup>. (ESPOSITO, 2009, p. 112).

Cipreste (2013, p.147-148) comenta que “Esposito adverte que o oportunismo das políticas imunizantes no caso da doença mencionada se alastrou para outras esferas da sociedade”. É o que podemos constatar na seguinte citação: “Por doquier van surgiendo nuevas barreras, nuevo diques, nuevas líneas de separación respecto a algo que amenaza, o por lo menos parece amenazar, nuestra identidad biológica, social, ambiental<sup>21</sup>.” (ESPOSITO, 2009, p.112).

Como observa o filósofo italiano, “El contacto, la relación, el ser en común, aparece inmediatamente marcado con el riesgo de la contaminación<sup>22</sup>” (ESPOSITO, 2009, p.112-113). Cipreste (2013, p.148) conclui: “Dessa maneira, percebe-se que o real objetivo das práticas imunizantes é impedir a circulação livre e a troca de ideias e experiências.”. É justamente o que o filósofo italiano argumenta: “cuanto más se comunican y entrelazan los seres humanos – pero también las ideas, los lenguajes, las técnicas –, tanto más se genera como contrapartida una exigencia de inmunización preventiva<sup>23</sup>.” (ESPOSITO, 2009, p. 114).

O que nos parece bastante interessante em Veiga é o fato de que muitos anos antes de nossa atualidade, o escritor já percebia a formação de uma espécie de micropoder de controle que se instalava por meio de duas frentes: a economia de mercado – não por acaso a entidade que ocupa e oprime a vila de Lucas recebe o nome de Companhia, fato que será mais bem

---

<sup>20</sup> Pensem no que significou o descobrimento da síndrome de imunodeficiência adquirida, a aids, em termos de normalização – ou seja, de sujeição a normas precisas não apenas de caráter higiénico-sanitário – da experiência individual e coletiva. Nas barreiras, não só profiláticas, mas também socioculturais, que o fantasma da enfermidade determinou na esfera dos vínculos interpessoais.

<sup>21</sup> Por qualquer lugar vão surgindo novas barreiras, novos diques, novas linhas de separação com respeito a algo que ameaça, ou pelo menos parece ameaçar, nossa identidade biológica, social, ambiental.

<sup>22</sup> O contato, a relação, o ser em comum, aparece imediatamente marcado com o risco de contaminação.

<sup>23</sup> Quanto mais os seres humanos se comunicam e se entrelaçam – também as ideias, as linguagens, as técnicas –, mais se gera como contrapartida uma exigência de imunização preventiva.

analisado adiante – e a biopolítica, ou seja, a manipulação do discurso da saúde para produzir formas eficazes e aceitáveis de controle da vida social. Roberto Esposito comenta o momento atual da humanidade e, ao ler suas análises, recebemo-las como uma reverberação de tudo o que Veiga vinha representando em sua narrativa. Esposito lamenta a força da imunização, a qual ele confirma com a observação de que ainda hoje a humanidade assiste, passiva, omissa ou até mesmo concordante, a barbaridades como:

el terrorismo biológico y la guerra preventiva que intenta enfrentársele en su mismo terreno; las masacres étnicas, todavía de tipo biológico y las migraciones masivas que arrollan las barreras puestas para contenerlas; las tecnologías que configuran no sólo el cuerpo de los individuos, sino también los caracteres de la especie; la reapertura de campos de concentración en diversas partes del mundo; el empañamiento de la distinción jurídica entre norma y excepción. (ESPOSITO, 2009, p. 154).

Algumas passagens de *Sombras* têm muito desse controle sobre o corpo do indivíduo e foram construídas por imagens bastante fortes. Numa delas, a Companhia, irritada pelo número cada vez mais alto de cidadãos voando pela vila e pela diversão dos demais em ficar admirando os voos, resolve proibir a todos de olharem para cima:

Enquanto o povo se divertia o dia inteiro olhando para o céu agora coalhado de gente voando, e ia para a cama de noite contando as horas que faltavam para o reinício do espetáculo, a Companhia preparava seus planos. E um dia bem cedo fomos surpreendidos ainda na cama por aqueles carros novinhos circulando lá fora com alto-falantes berrando a proibição de olhar para cima sob qualquer pretexto. (VEIGA, 1987, p.132).

Diante dessa censura, Lucas narra como todos lidaram com a situação: “Para impor essa proibição, e com penas tão severas, era evidente que a Companhia tinha se aparelhado em todos os sentidos, e nós compreendemos que ela não estava brincando. O jeito era obedecer, e andar de cabeça baixa para evitar mal-entendidos.”. (VEIGA, 1987, p.132).

O fato mais estarrecedor decorre de tudo isso: por medo de que alguém levantasse a cabeça sem querer, alguém inventa um aparelho assustador para evitar tal fato:

Mas andar sempre de cabeça baixa, com a preocupação de não olhar para cima, acaba dando dor no pescoço, e sem querer a pessoa esquece e ergue a cabeça para descansar os músculos – isso estava acontecendo todo dia com graves conseqüências para os que se distraíam. Contra esse perigo alguém inventou esse aparelho que vai intrigar muita gente amanhã, quando ele for encontrado em nossos porões ou desenterrado de monturos por aí. Como é que nossos netos ou bisnetos vão saber para que serviam esses blocos de madeira formados de duas partes unidas por dobradiça de um lado e

fechadas com um trinco de outro, tendo no meio um buraco da grossura de um pescoço, e numa das metades um espeto com a ponta inclinada para o centro? Será que alguém vai descobrir que isso é um aparelho que usávamos em volta do pescoço quando saíamos à rua, e que o espeto servia para cotucar a nuca quando a pessoa se distraía e erguia um pouco a cabeça? (VEIGA, 1987, p.132-133).

Como já mencionado, o vilarejo em que Lucas vive é uma comunidade com poucos habitantes, na qual quase todos vivem de recursos naturais e pequenos comércios, fato que seguramente estreita o relacionamento entre os vizinhos. Portanto, notamos que as casas quase não possuem muros e os vizinhos têm constante contato entre si, ou seja, convivem de uma forma que abraça os vínculos comunitários. Esse *modus vivendi* em plena comunidade torna-se um empecilho para a Companhia, pois, tal como toda entidade puramente mercadológica, ela pretende despersonalizar a cultura local para se impor de maneira massificada. Trata-se de uma estratégia imunizante que tenta lançar o saber local ao esquecimento e, para tal, necessita impedir o convívio mais próximo entre os cidadãos justamente para evitar trocas culturais e de experiência: “a imunização como uma estratégia política de controle de todo e qualquer homem comum cujo estilo de vida desestabilize uma ordem preestabelecida.” (CIPRESTE, 2013, p.9).

Enquanto a comunidade pode unir, a imunização pode (e pretende) separar e destruir os vínculos comunitários: “O filósofo italiano [Roberto Esposito] propõe a questão da imunização como uma das consequências da biopolítica, o que enfraquece os vínculos comunitários e, conseqüentemente, sua potência política.” (CIPRESTE, 2013, p.9).

Portanto, para uma comunidade pequena, que possui fortes elementos do local, em que os vizinhos constantemente mantêm contato entre si e quase a maior parte se conhece, é estranho que seja necessário ter muros ao redor das casas, como acontece no quarto capítulo da obra, quando, de um dia para o outro, Lucas vê, estupefato, a presença de muros de diversas formas ao redor das casas: “De repente os muros, esses muros. Da noite para o dia eles brotaram assim retos, curvos quebrados, descendo, subindo, dividindo as ruas ao meio conforme o traçado, separando amigos, tapando vistas, escurecendo, abafando.” (VEIGA, 1987, p.27).

Essa descrição feita por Lucas é produzida por seu imaginário, pois, após visualizar os muros que foram construídos rapidamente pela Companhia, o adolescente superdimensiona sua visão para conseguir expressar sua angústia. Isso confirma o quanto a construção dos muros no vilarejo afeta o personagem de forma profunda, e o faz ver muito além da efetiva barreira imposta pela Companhia. Com os muros no vilarejo, o elo entre os moradores foi

rompido, ou seja, a comunidade começa a ser desfeita pela imunização. Os cidadãos perdem o elo comunitário que havia e isso enfraquece todo e qualquer vínculo entre eles: “Com tanto muro para encarar quando estávamos parados e rodear quando tínhamos de andar, a vida estava ficando cada dia mais difícil para todos [...]” (VEIGA, 1987, p. 27). Lucas ainda compara a situação com a anterior: “Antigamente eu chegava da escola cheio de novidades para mamãe, agora ia e vinha a bem dizer no escuro, as poucas pessoas que encontrava também não sabiam de nada, nem tinham disposição para falar.” (VEIGA, 1987, p. 33).

Outro fato grave que se nota desse fragmento é a falta de comunicação e de acontecimentos que retira do cotidiano o encanto das conversas trocadas tanto em casa quanto no espaço público, as quais fortalecem os laços entre os cidadãos.

Lucas expressa sua revolta com os muros, mas também relata como muitos vizinhos encontraram um jeito de driblar a situação:

A Companhia baixou novas proibições [...] como a de pular muro para cortar caminho, tática que quase todo mundo que não sofria de reumatismo vinha adotando ultimamente, principalmente os meninos. E não confiando na proibição só, nem na força dos castigos, que eram rigorosos, a Companhia ainda mandou fincar cacos de garrafa nos muros. (VEIGA, 1987, p.46).

Indignado, o adolescente comenta o fato com a mãe, mas seu pai, a essas alturas empregado como fiscal da Companhia, transformado em inimigo do povo, tenta justificar a medida e revela como a empresa gestora seria capaz de uma violência inclusive pior:

Achei isso um exagero e comentei o assunto com mamãe. Meu pai ouviu lá do quarto e veio explicar. Disse que em épocas normais bastava uma coisa ou outra; mas agora a Companhia não podia admitir nenhuma brecha em suas ordens; se alguém desobedecesse a proibição podia se cortar nos cacos; se alguém conseguisse pular um muro quebrando o corte de alguns cacos, ou jogando um couro por cima, era apanhado pela proibição, nhoc – e fez o gesto de quem torce o pescoço de um frango. (VEIGA, 1987, p.46).

Nosso narrador relata então toda a crueldade do sistema:

A Companhia devia saber o que estava fazendo porque apesar de todos os perigos algumas pessoas tentaram pular o muro e foram agarradas antes mesmo de porem os pés do outro lado. Um menino gaguinho que sentava perto de mim na escola teve os dedos da mão direita costurados um no outro no hospital da Companhia e passava o tempo todo olhando para a mão como abobalhado [...] Outros voltaram do hospital com um aparelho de ferro atarrachado nas pernas para impedi-las de se dobrarem, outros voltaram com a mão metida numa espécie de sacola de couro presa no punho com um peso de muitos quilos dentro. (VEIGA, 1987, p.46-47).

A linguagem agressiva e sarcástica do pai de Lucas e as medidas violentas da Companhia retratam bem algo da imunização para o que chama a atenção Esposito: a intromissão na vida privada dos cidadãos e a perversidade dessas estratégias invasivas que alcança níveis coletivos e consegue transformar, negativamente, até mesmo costumes, linguagens, culturas. A psicanalista argentina Mirta Pipkin, inspirada pela leitura do filósofo italiano, comenta o fato na revista cultural e científica *Letra Urbana*: “Según el filósofo italiano Roberto Esposito este mecanismo inmunitario atraviesa todos los lenguajes de la modernidad y sus cuerpos (cuerpo biológico, político, social, económico, jurídico, militar, etc.). (PIPKIN, s.d., s.p.).

Porém, ambas as narrativas aqui analisadas oferecem esperança. Vejamos nas próximas subseções.

## **4.2 Do que não se pode domesticar**

Apesar dos muros, da vigilância dos fiscais, dos castigos, prisões e instrumentos de tortura, a Companhia não consegue dominar totalmente os moradores do vilarejo de Lucas. Ciente disso, ela ainda tenta impedir os costumes que unem os vizinhos, como o cultivo de hortas e jardins, bem como o fenômeno insólito, mas real, do voo dos cidadãos. Porém, sempre há resíduo de tudo o que ela tenta imunizar. O mesmo ocorre com a força da natureza do galo impertinente. Nas próximas subseções analisaremos cada caso.

### **4.2.1 O mato nascido**

Retomamos uma passagem já citada para defendermos, aqui, que por mais que micro ou macropolíticas tentem despojar o homem de sua liberdade, é da natureza do ser humano ser livre e essa qualidade contundente sempre, em algum momento, prevalece. Quanto à passagem de *Sombras de reis barbudos* já citada, referimo-nos ao diálogo de Lucas e sua mãe com os fiscais que invadem sua casa para conferir se eles obedeceram a proibição de cultivo de hortas pela Companhia.

O adolescente conta que os fiscais encontraram uns pés de fumo e exigiram satisfações, então o menino narra: “Expliquei que aquilo não era plantação, era mato nascido por conta própria como o juá, os espinhos cabeça-de-boi, a erva-moura; se eles quisessem, podiam arrancar e levar, faziam um favor.” (VEIGA, 1987, p. 126). Os fiscais querem mesmo

é saber se a família faz uso daquilo, pois o objetivo da Companhia é impossibilitar as trocas artesanais entre os vizinhos: “-Como é que fazemos? Arrolamos ou não? –Sempre aparece uma besteirinha pra atrapalhar – disse o outro coçando a cabeça. Vocês usam esse fumo? perguntou para mim. –Pra que? Não serve pra nada. Só pra passar no corpo quando a gente apanha carrapato. –Então usa. Vamos anotar.” (VEIGA, 1987, p. 127).

Indignado, Lucas não se aguenta e retruca: -Então convém anotar também o fedegoso, o assa-peixe, as moitas de bambu – eu disse olhando em volta e citando. –E lá mais no fundo tem muito melão-de-são-caetano, taioba, capim-malícia, tanta coisa que o papel não vai caber. (VEIGA, 1987, p. 127). Os fiscais fazem uma pergunta cuja resposta, dada por Lucas, interessa-nos muito: -Tudo plantado? –Tudo nascido contra a nossa vontade. (VEIGA, 1987, p. 127).

A explicação para a pergunta é que os fiscais queriam saber se havia cultivo, o que implicaria interesse uso e troca, tudo o que a Companhia queria impedir. Nesse sentido, a resposta de Lucas, de forma mais imediata, pretende apenas convencer que não houve trabalho e intenção da família em plantar nada. Porém, o que fica claro nesse momento é que ninguém pode dominar totalmente a natureza, essa entidade que, simbolicamente, representa também o *bios* do homem, ou seja, instintos, intuição, afetos e sua animalidade. Isso sinaliza que não há como escravizar eternamente o homem.

#### **4.2.2 Homens-pássaros**

Pensando agora em nossa situação aqui, vejo que Felipe tinha razão. Todo mundo vem dizendo há muito tempo que a vida está insuportável, e que se continuar assim... Pois continua, e cada dia piora, e estamos aí aguentando. Quando parece que não vamos aguentar mais e cair no desespero, alguém inventa um passatempo para nos distrair. (VEIGA, 1987, p. 116).

Com essa narração, Lucas introduz o fenômeno insólito mais subversivo e difícil de destruir: o voo dos cidadãos do vilarejo. As reticências já anunciam que se não há fim para a tirania, tampouco há para a resistência. O tempo presente da escrita – “estamos aí aguentando” – mostra tanto o tempo da escrita do narrador quanto a atualidade da biopolítica. Enfatizamos também que não há espaço para a desesperança, uma vez que sempre aparece uma distração para evitá-la.

De início, o passatempo consistia em subir a um lugar alto e olhar os campos e estradas além do perímetro urbano do povoado, onde, segundo Lucas, “não vigoram ainda os regulamentos da Companhia” (VEIGA, 1987, p. 116). A consciência da força da empresa fica

clara quando o menino diz que seus desmandos ainda não chegaram a outros povos. As privações de fruição ficam claras quando o adolescente compara a nova distração à admiração de uma festa da qual não se pode desfrutar: “Esse passatempo de olhar para longe estava viciando um número cada vez maior de pessoas. Víamos sempre as mesmas coisas, mas não cansávamos de olhar. Acho que fazíamos isso como quem olha uma festa pelo buraco da fechadura, imaginando mais do que vendo”. (VEIGA, 1987, p. 116). Novamente, o que se pode perceber é o fato de que se algo está proibido existe ainda a capacidade de imaginação para preencher a lacuna do prazer.

Nesse passatempo de olhar para longe, Lucas relata sua descoberta:

Quando esgotei as inscrições e desenhos e olhei novamente para fora, mais para descansar a vista do que esperando ver alguma coisa, levei aquele bruto susto e fiquei sem ação por algum tempo. Pois se homem passava voando bem na minha frente, justamente diante da parte aberta da torre! Foi rápido, mas deu para ver. (VEIGA, 1987, p. 117).

É interessante observar que, além do voo, o homem não fazia qualquer esforço para tal, e, ao contrário, desfrutava a ação com toda a calma: “Ia deitadinho como nadando, só que não dava braçadas, apenas mexia discretamente com os braços, e me pareceu que tinha um cigarro aceso na boca, se não era cigarro era um canudinho outro que também soltava fumaça”. (VEIGA, 1987, p. 117).

Diante de algo tão insólito, Lucas tenta racionalizar o evento, recorrendo a seus conhecimentos: “Ali fora, na claridade do sol da tarde, veio-me a dúvida. Teria eu visto mesmo tamanho absurdo? Se não era homem, o que seria? – com pernas, braços, cabeça, nariz e dedos? Mas anjo vestido e calçado como gente, e fumando? Fumo não é vício?” (VEIGA, 1987, p. 118). Quando se arrepende de ter dito para a mãe que havia visto um homem voando, Lucas imagina o que poderia ter contado como desculpa e, mais uma vez, apela para a sabedoria popular, afirmando que seria mais convincente: “Tendo falado, fiquei com raiva de mim mesmo. Não me custava nada ter inventado uma história mais fácil de ser acreditada, de assombração, por exemplo, alma de preto escravo chorando debaixo da figueira, quase todo dia tinha gente vendo isso”. (VEIGA, 1987, p. 122). Nessa passagem, vemos a normalidade com que a cultura popular recebe essas histórias absurdas.

Lucas recebe evidências de que não está sozinho na capacidade de ver pessoas voando. Quando os fiscais chegam a sua casa para vigiar o cultivo de hortas, um deles também vê o fenômeno e dá pistas de que não era a primeira vez:

-Rapaz! Olhe ali! Que será aquilo?

Olhei no rumo que ele apontava no céu e vi. Não um, mas três sujeitos voando. Voavam dando voltas, subindo e descendo, ora abrindo e fechando os braços como asas, ora planando com os braços unidos ao corpo, se perseguindo, se esquivando, crianças entretidas com uma brincadeira nova. (VEIGA, 1987, p. 128).

O relato de Lucas mostra como o ato subversivo pode ser aprendido:

Lá no alto os três homens-pássaros continuavam suas evoluções, mas se deslocando lentamente no rumo contrário ao do rio, de onde parecia que tinham vindo. Desintressei-me dos fiscais e fiquei olhando, eu queria observar bem os movimentos para ver se descobria o truque; se eles podiam voar, quem sabe se eu também não podia? (VEIGA, 1987, pp. 128-129).

O fato de presenciar um ato de liberdade comove um dos fiscais, o qual se humaniza e passa a tratar a mãe de Lucas com mais empatia:

Mamãe veio saber se estava tudo certo, eles disseram que sim, isto é, que parecia. E um deles teve um gesto incomum em um fiscal, e justamente o que havia repreendido o companheiro minutos antes: felicitou mamãe pelo viço da horta, principalmente os tomateiros, disse que uma horta assim deva gosto de ver, e lamentou que a mulher dele não tivesse boa mão para esse trabalho, todo o que ela plantava ia bem no começo, depois definhava. (VEIGA, 1987, p. 130).

O fiscal havia repreendido o colega porque eles estavam proibidos de criar intimidade com o povo do vilarejo. Essa proibição da Companhia confirma os propósitos da micropolítica de imunização, que é impedir os laços comunitários, uma vez que fortalecem politicamente a comunidade. Porém, diante da prova de que todos podem ser livres, até mesmo os fiscais se solidarizam com os vizinhos. A prova da força da liberdade vem quando o adolescente narra como o fenômeno se espalhou: “Hoje ninguém estranha, todo mundo está voando apesar da proibição, só não voa quem não quer ou não pode ou tem medo”. (VEIGA, 1987, p. 131).

Diante de tal demonstração de força, a Companhia sofre uma derrota:

A Companhia tentou fazer alguma coisa para conter a situação mas acabou se encolhendo. Dizem que muitos fiscais desertaram para o mato com medo de vinganças, e que os diretores também deixaram suas casas com toda a família, alguns para os terrenos cercados da Companhia, outros para lugares ignorados. (VEIGA, 1987, p. 132).

Com o recuo da tirania, o povo se sente livre para desfrutar do espetáculo: “E quando soubemos que a Companhia estava tão ou mais apavorada do que nós, o medo desapareceu completamente. Deduzimos que se a novidade era ruim para a Companhia, tinha que ser boa para nós. Só então começamos a apreciar verdadeiramente o espetáculo”. (VEIGA, 1987, p. 132). Porém, o povo não percebeu o ato de voar como resistência, mas apenas como distração. Nesse momento, a narrativa mostra que o imaginário não pode e não é apenas fuga, pois quando fica apenas na diversão descompromissada também desarticula a comunidade:

Mas a Companhia não estava tremendo em seu canto, como pensamos e desejamos. Enquanto o povo se divertia o dia inteiro olhando para o céu agora coalhado de gente voando, e ia para a cama de noite contando as horas que faltavam para o reinício do espetáculo, a Companhia preparava seus planos. E um dia bem cedo fomos surpreendidos ainda na cama por aqueles carros novinhos circulando lá fora com alto-falantes berrando a proibição de olhar para cima sob qualquer pretexto. (VEIGA, 1987, p. 132).

Porém, no final das contas, é o desejo contundente pela liberdade que prevalece, inclusive entre os fiscais:

Apesar de todas as manobras a Companhia não está conseguindo amedrontar o povo. Dia a dia aumenta o número de gente no ar, não é preciso olhar o céu para saber, basta ver a quantidade de sombras no chão, principalmente ao meio-dia, e notar a falta de tanta gente aqui embaixo. Parece que a Companhia não sabe mais o que fazer para segurar o pessoal, faz dias que não cai nada lá de cima, e os fiscais andam tontos de um lado para o outro ameaçando, implorando, prometendo vantagens, mas ninguém liga para eles, e dizem que muitos estão voando também. (VEIGA, 1987, pp. 133-134).

#### **4.2.3 Natureza impertinente**

Quem tinha de atravessar a região ia abrindo picadas pelo mato, passando rios com água pelo peito, subindo e descendo morros cobertos de malícia e unha-de-gato. Quando se perguntava a um engenheiro mais acessível quando era que a estrada ia ficar pronta, ele fechava a cara e dizia secamente que a estrada ficaria pronta quando ficasse. (VEIGA, 1989, p. 123-124)

Essa passagem descreve como costumavam se deslocar os moradores da vila perto da qual estava sendo construída a moderna estrada do conto *O galo impertinente*. Percebe-se como estavam acostumados a uma vida mais natural, próxima da selvagem. A rispidez do engenheiro demonstra, mais uma vez, que a construção não estava destinada a beneficiar os moradores da região, a gente simples do campo, sempre excluída do projeto de modernidade,

sempre considerada sem importância. O povo que tem que ganhar a vida com a força física e que com ela contribui para a produção do país fica sempre à margem dos grandes projetos. Porém, o fragmento mostra exatamente a força desse povo, retirada de seu convívio direto com a potência da natureza.

Impedido de desfrutar da festa de inauguração da estrada, o povo, curioso, encontrou um jeito de assistir a tudo:

O povo não pôde ver a estrada de perto nesse dia, tivemos que ficar nas colinas das imediações, havia guardas por toda parte com ordem de não deixar ninguém pisar nem apalpar. Muita gente levou binóculos e telescópios; os telescópios eram difíceis de armar devido à irregularidade do terreno, mas os donos acabaram dando um jeito e conseguiram focalizar a estrada. Quem não tinha aparelhos óticos arranjou-se da melhor maneira, fazendo óculos com as mãos ou simplesmente levando a mão à testa para vedar um pouco a claridade do sol que o asfalto refletia com violência. (VEIGA1989, p. 124),

Nessa passagem, podemos ver que a proibição de que o povo inclusive apalpasse a estrada é uma mostra de como aquela construção estava mais no plano do absurdo para os camponeses. A imagem do telescópio difícil de se armar por causa da irregularidade do terreno plasma bastante bem a antiga problemática do processo modernizante na América Latina, ou seja, a dificuldade de conciliação entre os mundos pré-moderno e moderno, entre o regional e o universal ou o local e o global.

Outra reflexão que o conto estimula está relacionada com o descaso também com a verba pública e com o bem-estar dos cidadãos. A longa demora da conclusão da estrada está sugerida no seguinte fragmento:

Diante da importância da estrada, com suas pontes, túneis e trevos, o povo esqueceu a longa espera, herança de pais a filhos, esqueceu os parentes e amigos que haviam morrido sem ver aquele dia, esqueceu as voltas que teve que dar, e agora só cuidava de elogiar o trabalho dos engenheiros, o escrúpulo de não entregarem uma obra feita a três pancadas. Alguém sugeriu a colocação de uma placa na estrada, com os nomes de todos que haviam trabalhado nela, mas quando se descobriu que não havia oficina capaz de fazer uma placa do tamanho necessário, não se falando na massa de pesquisa que seria preciso para um levantamento completo, as buscas em documentos antigos, a idéia foi abandonada por inviável. (VEIGA, 1989, p. 124)

Quando o galo, a força da natureza que resiste, aparece para impedir o trânsito dos carros, reproduzimos o fragmento que narra o proceder do galo para defender que o símbolo da picareta iguala em função e importância a técnica (mundo modernizado) com a vida

natural (mundo pré-moderno): “Quando o motorista conseguia manobrar e escapar do desastre, o galo aplicava outro expediente: saltava para cima do carro e martelava a capota com o bico, e com tanta força que perfurava o aço, deixando o carro como se um malfeitor o tivesse atacado a golpes de picareta”. (VEIGA, 1989, p. 125)

A descrição do galo é também uma prova da potência da natureza, tão intensa e inesperada que nunca se pode medir: “Nunca se chegou a acordo quanto ao tamanho do galo, as descrições feitas pelos viajantes emocionados iam de pinto a jumento. Talvez cada um tivesse sua razão: quem poderia afirmar que ele não escolhesse um tamanho para cada ocasião?” (VEIGA, 1989, p. 125)

A natureza impertinente que resiste aos avanços da técnica, desenfreados e indiferentes aos problemas do povo, acaba por vencer a construção do homem. O penúltimo parágrafo brinca com as elucubrações que gerações futuras fariam ao se depararem com os escombros da estrada, cobertos pela mata:

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 larga coberta de capim e plantas rasteiras; e, investigando mais para baixo, descobrirá a capa de asfalto, os túneis, as pontes, os trevos e tudo mais, e não deixará de admirar a perfeição com que se construíram 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, 1989, p. 126)

O parágrafo sugere o quanto o discurso da ciência também se baseia, muitas vezes, no imaginário. Porém, nessa história, o insólito é tão surreal que nem a imaginação de um cientista seria capaz de adivinhar o verdadeiro fenômeno que levou à derrocada a empreitada da estrada.

Resta saber que explicação dariam ao galo: “Quanto ao galo impertinente, se ainda existir, seria interessante saber que explicações os descobridores encontrarão para ele e que fim lhe destinarão - mas isso, reconheço, é uma indagação que está muito além do alcance atual da nossa imaginação”. (VEIGA, 1989, p. 126)

A liberdade da vida natural, sua parte selvagem e toda a animalidade que ela contém não podem nunca ser totalmente capturadas pelo conhecimento acadêmico-científico. Aliás, sequer o imaginário, instância mais liberta, pode ser capaz de significar as forças da natureza.

A questão lembra os famosos versos dos provérbios do inferno de William Blake: “Como sabes se cada pássaro que cruza o céu não és um imenso mundo de voluptuosidade, vedado a teus cinco sentidos?” Assim é também a potência da liberdade humana como instinto, ou seja, nenhum conhecimento instituído pode alcançar a dimensão de sua força e tudo o que por ela o homem é capaz de fazer. Por consequência, não há poder que consiga manter, por muito tempo, um homem enjaulado.

### **4.3 A comunidade dos reis barbudos**

Depois de se afeiçoar por seu tio Baltazar, Lucas vivencia a tristeza da injustiça que o irmão de sua mãe sofre na Companhia e a conseqüente despedida dele do vilarejo. Tempos depois, o adolescente viaja para visitá-lo e descobre que ele está muito doente: “Eu não podia ter chegado em ocasião mais imprópria. A casa cheia de gente, e aquele cheiro forte de éter e remédios me diziam que alguma coisa grave tinha acontecido ou estava acontecendo.” (VEIGA, 1987, p. 80). Recordando que a narrativa é um exercício de escrita do adolescente, a pedido da mãe, como estratégia para manter o filho quieto em casa e como exercício de exame de memória e consciência, sabe-se que, no momento da escrita, o tio já está morto. O leitor sabe disso desde o primeiro parágrafo, o qual se inicia assim:

Está bem, mãe. Vou fazer a sua vontade. Vou escrever a história do que aconteceu aqui desde a chegada de tio Baltazar. Sei que esse pedido insistente é um truque para me prender em casa, a senhora acha perigoso eu ficar andando por aí mesmo hoje, quando os fiscais não fiscalizam com tanto rigor. (VEIGA, 1987, p. 1).

Em seguida, Lucas comenta a péssima situação atual do vilarejo:

Talvez seja mesmo uma boa maneira de passar o tempo, já estou cansado de bater pernas pelos lugares de sempre e só ver essa tristeza de casas vazias, janelas e portas batendo ao vento, mato crescendo nos pátios antes tão bem tratados, lagartixas passeando atrevidas até em cima dos móveis, gambás fazendo ninho nos fogões apagados, se vingando do tempo em que corriam perigo até no fundo dos quintais. (VEIGA, 1987, pp. 1-2).

Então, lemos sobre o tio:

Será que eu estaria aqui escrevendo se tio Baltazar não tivesse vindo para cá com a idéia de funda a Companhia? Não estou pensando que a culpa foi dele; a idéia era boa e entusiasmou todo mundo. Mas a história que vou

contar começa mesmo é com a chegada de tio Baltazar. Quem podia imaginar naquele tempo de alegria e festa que um sonho tão bonito ia degenerar nessa calamitosa Companhia Melhoramentos Taitara? Pobre tio Baltazar, como estaria sofrendo se ainda vivesse. (VEIGA, 1987, p. 2).

Retornando à viagem de Lucas e à descoberta da doença do tio, a passagem na qual o sobrinho vê a tia cuidando de Baltazar na cama é comovente pelo padecimento de uma pessoa do bem, respeitada e amada, e pela tomada de consciência do jovem Lucas sobre a inclemência do tempo e da vida. Sobre a decadência física do tio:

Ela aproximou-se da cama, apanhou uma toalha que estava dobrada sobre o travesseiro e enxugou a boca de tio Baltazar [...] Depois levantou a colcha e apalpou os pés de tio Baltazar. Enquanto ela fazia isso eu vi de relance uma parte das pernas fininhas e os pés muito brancos, e fiquei mais penalizado ainda. (VEIGA, 1987, p. 89).

Sobre a consciência da inclemência do tempo:

Aqueles pés, aquelas pernas, o corpo todo não podia ser do mesmo homem que aparecia em tantas fotografias montado a cavalo, dirigindo carro, jogando tênis, tinha até uma pose dele imitando lutador de boxe, o tronco nu mostrando os músculos bem desenvolvidos, o cabelo caído na testa mas arrumado para não tampar os olhos de mau. **Eu pensava que ele ter lutado boxe devia ser uma garantia contra a decadência do corpo.** (VEIGA, 1987, p. 89, grifos nossos).

Diante da cena tão triste e da descoberta tão cruel, Lucas aciona seu imaginário e sonha com o tio em situação muito mais honrosa que a real, após comentar que se sentou em um sofá e dormiu, o adolescente narra a seguinte passagem:

Eu estive enganado o tempo todo. Tio Baltazar passava muito bem. A reunião era uma festa para comemorar a torre que ele acabava de construir, obra nunca vista e muito importante encomendada por uma comissão de reis barbudos. Como prêmio tio Baltazar ia ser nomeado rei também, aquela gente toda estava ali para ajudá-lo a experimentar a roupa, a coroa e a barba postiça que ele ia usar enquanto não crescesse a verdadeira. (VEIGA, 1987, p. 82).

O sonho do menino transtornado e decepcionado com a vida é retomado no final da obra, quando todos os moradores já estão voando pelos céus do vilarejo. Lucas visita a venda de Seu Chamun e ouve a conversa de seu ex-patrão com um senhor vestido de branco, tratado por professor pelo comerciante, mas com discurso e vestes de psiquiatra: “Estava lá um senhor magro de olhos fundos vestido de branco falando com voz de corda grossa de violão.

Quando chegue esse homem dizia com a maior naturalidade que não tem ninguém voando. Estranhei mas fiquei calado, podia ser alguma brincadeira entre os dois.” (VEIGA, 1987, p. 135).

O narrador reproduz o diálogo dos adultos:

Mas Seu Chamun falou perguntando:

-Então nós todos estamos malucos?

-Malucos propriamente não. Estamos sofrendo de uma alucinação coletiva.

-Explica isso, professor – pediu Seu Chamun [...]

-Alucinação coletiva. Todo mundo pensa que está voando ou que está vendo outros voarem. Porque todo mundo deseja voar, quanto mais alto e mais longe melhor.

-Alucinação coletiva. É uma doença então?

-Não, não. Pelo contrário. É remédio.

-Remédio. E serve para que?

-Contra loucura, justamente. (VEIGA, 1987, p. 135).

Apesar de técnica, a resposta do professor ou psiquiatra é também outro elogio ao sonho e ao imaginário como resistências possíveis. Para além disso, a última resposta do homem, logo após o diálogo citado, retoma o sonho de Lucas na ocasião da descoberta da doença do tio Baltazar:

Seu Chamun ficou calado, pensando ou simplesmente caprichando na apontação do lápis. Depois perguntou: -E quando é que vamos parar de tomar esse remédio? Quero dizer, quando é que aqueles lá em cima vão voltar? Ou não voltam mais?

-Voltam. Um dia voltam.

-Mas quando vai ser?

-Para a festa dos reis barbudos. (VEIGA, 1987, p. 135).

Além da estratégia de voar, desafiando as leis da natureza, outro caminho de resistência é o sonho. Ademais, há que se observar que o título da obra está no plural, ou seja, um caminho possível é o sonho da comunidade entre homens de alma nobre, os reis barbudos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim como pretendemos, no início desta dissertação, desenvolvemos uma pesquisa por meio das obras selecionadas para este trabalho sobre Veiga e estudamos a forma como o autor utiliza do seu próprio imaginário para criar suas obras. Também, como o autor neste tecer de suas obras, desenvolve o imaginário dentro de suas obras como um mecanismo de compreensão da realidade e também de defesa contra o que passa a ser ofensivo à existência em comunidade.

Desenvolvemos estas teorias à luz de textos de autores de grande importância para a crítica literária, sendo um deles Alejo Carpentier, que foi a base para as teorias do insólito na América Latina que foram analisadas nesta dissertação. Reconhecemos também a importância de outros teóricos como Cornejo Polar, Roberto González Echevarría e Roberto Damatta para a crítica latino-americana, sobretudo no debate sobre o local e o global. Finalmente, refletimos sobre como Veiga se insere nesse debate por meio de suas narrativas.

A literatura latino-americana possui sua própria identidade e a literatura brasileira, sendo pertencente a ela, possui também sua identidade, a qual é reconhecida e notada, e nela surgem obras incríveis como as do escritor goiano, as quais se inserem numa tradição que plasma os problemas e possíveis soluções para a valorização das raízes culturais brasileiras. O autor de *Sombras de Reis Barbudos* e do conto “O Galo Impertinente” representa de uma forma sublime a cultura brasileira e isto é importante, pois podemos entender como ele traz para suas formas, de forma simbólica, o embate entre o local e o global assim como o debate sobre formas tirânicas de impedimento da vida em comunidade.

Podemos ver a representação desse embate do local e do global em ambas as obras selecionadas para este trabalho. Como exemplo disto, podemos mencionar, em *Sombras de Reis Barbudos*, a cultura do vilarejo de Lucas, a qual é considerada uma cultura do sertanejo, principalmente por ele viver em um ambiente praticamente rural. Em contraste a isso, temos a ingerência da Companhia, uma entidade totalmente globalizada que promete o progresso e o desenvolvimento, mas atua de forma agressiva e impeditiva das trocas culturais e da economia artesanal. Essas duas culturas entram em choque quando passam a conviver, porque, a princípio, a globalizada entende que precisa ocupar totalmente o lugar da sabedoria e dos costumes regionais. No caso dessa narrativa, a cultura do vilarejo é forçada a ceder lugar para que a Companhia, a instância globalizada, tome espaço e controle aquele vilarejo.

Então, por meio dessa discussão, podemos associar a cultura global como parte da biopolítica, conforme já mencionado, e dentro dessa globalização há os mecanismos de imunização, conceito de Roberto Esposito, quem a denomina como uma série de estratégias que surgem para romper os vínculos comunitários, os quais são a verdadeira força política de uma comunidade. Sem esses vínculos, os quais se pautam na aceitação do conflito natural que surge da união da diferença, não podem se transformar na concepção de que só há comunidade entre iguais, pois, dessa forma, a vida em comum entra em crise, o objetivo da imunização. Vimos com Esposito que quando não há mais comunidade, perde-se a preservação da cultura e dos costumes internos a uma sociedade, responsáveis por dar a cada membro um sentido e um significado para sua existência. Sem os vínculos comunitários, a cultura popular perde força na batalha contra os avanços agressivos da globalização. Porém, a cultura local resiste em ceder lugar à imposição da cultura massificada, é o que podemos ver nas narrativas de Veiga, *Sombras de Reis Barbudos* e “O Galo Impertinente”, nas quais a cultura rural luta para prevalecer diante de uma Companhia globalizada e sem identidade, a qual tenta, por meio da violência, estabelecer-se e permanecer.

A cultura local, também denominada popular, sertaneja ou rural, é uma cultura do coletivo, a qual preserva as atribuições subjetivas de sentido para a vida, mas combate o individualismo. Em *Sombra de Reis Barbudos*, podemos compreender essa cultura do coletivo no vilarejo de Lucas, pois, antes de a companhia se instalar nesse local e trazer mecanismos globalizantes, eles viviam em casas sem muros, tendo um contato mais estreito uns com os outros, uma bela representação da vida em coletividade. Sendo assim, a vida cotidiana que Veiga descreve em *Sombras de Reis Barbudos* se baseia numa convivência, na qual os moradores estão mais próximos da natureza e dispensam muros que separam as casas e impedem os moradores de se comunicarem.

Em “O Galo Impertinente” a situação é similar, pois o galo, em seu ambiente natural e rural, percebe a invasiva construção de uma estrada que despreza os moradores locais e negligencia as pautas meio-ambientais. Mais uma vez, a economia de mercado e a mentalidade puramente técnico-científica avançam sobre a existência regional. Porém, nesse conto, o tema da desvalorização da vida natural e simples está mais trabalhado. Nesse sentido, o personagem do galo aparece como uma representação das forças da natureza a investirem contra a invasão agressiva da artificialidade da técnica.

Nós compreendemos como Veiga possui uma habilidade sublime de desenvolver estes temas em suas obras sem explicitá-los, mas o autor se utiliza de simbologias que são tecidas a partir de sua experiência de menino do interior de Goiás, unidas a seu conhecimento

construído com estudos e vivências fora de seu estado natal e até mesmo do Brasil. A sabedoria sensível, espontânea, intuitiva e criativa da herança popular unida ao saber construído, cultivado, objetivo e racional do conhecimento acadêmico. Nesta dissertação, discutimos sobre o encontro desses dois mundos na América Latina, ocorrido quando da colonização e, mais, no processo modernizante inspirado no Iluminismo europeu. Comentamos sobre a talvez impossível reconciliação desses dois mundos. Porém, escritores como Veiga – gostaríamos de citar Guimarães Rosa, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Murilo Rubião, Isabel Allende, entre outros – podem ser uma prova de que a interseção dessas duas representações do real, ainda que conflituosa ou graças ao conflito, é possível e desejável na arte.

Por essa razão, Veiga discute as questões do local e do global, bem como da imunização, plasmadas por seu imaginário de menino do interior do Brasil e de intelectual sensível que domina perfeitamente as duas instâncias do saber. Além disso, ele traz para a narrativa o valor do imaginário como entidade de resistência e ressignificação de um mundo em risco, no caso de suas obras, a cultura popular e o livre-pensar do cidadão, esteja ele ameaçado por um poder centralizado e assumidamente tirânico (ditadura militar), seja pelo micropoder pulverizado em disciplinas do saber e/ou lógicas de mercado. Nossa pesquisa se enveredou mais pela questão da economia de mercado da nova ordem mundial da globalização, senda pouco explorada na fortuna crítica do autor e fundamentada no fato de que ele escolhe, para *Sombras de Reis Barbudos*, uma entidade tirânica sem características bem definidas e munida de representações da lógica de mercado somada à do Estado: a Companhia.

Em um continente dominado por políticas de lógica populista e nacional-desenvolvimentista, como é a América Latina, essa fusão entre Estado e Mercado é muito acertada. Ao reproduzir fragmentos de entrevistas de Veiga, comentamos sua concepção marxista de um momento da história do Brasil em que a globalização já havia se instalado. Se, por um lado, a nova ordem mundial, pós-moderna, questiona a abordagem teleológica da tradição marxista e sua preocupação unicamente com um setor de minorias – a do operariado – com certa razão; por outro, a tradição marxista se queixa do protagonismo único e exclusivo que a esquerda pós-moderna dá a minorias consideradas por essa tradição como de classe média ou média-alta. Portanto, a preocupação da esquerda tradicional se deve ao fato de que ainda hoje prevalece a marginalização do trabalhador braçal das políticas públicas. O mesmo pode ser considerado em relação a países desenvolvidos e em desenvolvimento, pois a lógica

de mercado globalizada continua favorecendo mais os primeiros. Veiga chegou a criticar o fato e, para reforçar, repetimos parte de uma citação já referenciada neste trabalho:

Fala-se muito hoje em globalização, abertura de mercados. Abertura dos nossos mercados. Continua como sempre foi: os países periféricos vendendo matéria-prima a baixo preço e importando de volta produtos caríssimos, já com o trabalho deles lá, com o salário bom deles. Aqui, todo mundo desempregado e importando coisas. Pelas leis internacionais acabou a proteção aduaneira; mas existem as sobretaxas. O que é isso? É proteção aduaneira com outro nome.

A preocupação com o meio ambiente também se encontra no conto do galo impertinente. A estrada avança sobre a natureza e a vida pacata da gente da região da mesma maneira pela qual a lógica de mercado se impõe. Porém, se o poder da política mercadológica é real, também o são as forças da natureza, a qual sempre reage e acaba por demonstrar que a pretensão humana de que a razão, a técnica e a ciência podem dominar totalmente o meio natural é, na verdade, uma ilusão. Grandes tragédias naturais do mundo contemporâneo, altamente tecnológico, estão aí para provar o fato, pois basta citar o tsunami de 2011, no Japão, país extremamente desenvolvido em tecnologia.

O galo impertinente também se apresenta com real potencial para reagir, tanto é que se pode considerar que sai vencedor dessa batalha. Igual consideração podemos ter com a horta da mãe de Lucas, em *Sombras*, pois, apesar da proibição do cultivo pela Companhia, as plantas continuam a nascer e a crescer vicejantes. A natureza de Veiga pode ser lida também como representação da animalidade humana, instância imunizada no processo civilizatório do mundo ocidental e, mais ainda, no advento das políticas implantadas na América Latina quando da independência de seus países, inspiradas num Iluminismo europeu mal interpretado. Nesse sentido, na história de Lucas, apesar da imunização dos muros construídos pela Companhia, o povo, naturalmente livre, reage com voos divertidos pelos céus da vila.

O autor goiano soube transfigurar acontecimentos reais em suas obras e soube, de uma forma sábia e louvável, utilizar estes acontecimentos para demonstrar que nada é fixo no tempo ou pertence a um único acontecimento histórico, pois sua narrativa plasma fatos inclusive de nossos dias, apesar de Veiga já ter morrido. Nosso escritor goiano mostra que o imaginário pode ser utilizado a todo instante, como uma instância que ajuda a compreender tudo o que se passa ao nosso redor e a resistir ao que vem como impositivo ou brutal contra nós mesmos. Tudo o que aflige o ser humano e, no caso de Veiga, mais especificamente o

homem do campo, tudo o que se apresenta como uma força injusta imbatível recebe atenção do autor. Ele se posiciona sobre isso e sobre a escrita na seguinte citação:

Escrevo para conhecer melhor o mundo e as pessoas. Quem prestar atenção verá que os meus livros são indagativos, não explicativos. Isso faz deles um jogo ou um brinquedo entre autor e leitor; ambos indagando, juntos ou não, e descobrindo – ou não. Os meus textos são um exercício, ou uma aventura, ou um passeio intelectual. Eles não “acabam” no sentido tradicional, e nesse não acabar é que entra a colaboração do leitor. Mais tarde encontrei esta frase num livro de Julien Gracq: “Escrevo para saber o que vou encontrar”. Fiquei feliz. (VEIGA, 1996, p. 2).

Para concluir, reconhecemos que este trabalho ainda pode ser ampliado futuramente com pesquisas de outras obras de Veiga e até mesmo com as, aqui, analisadas. Sabemos que muito ainda há para se explorar nessa senda que pretende desvincular o autor da imagem de escritor apenas da ditadura militar. A especificidade da teoria e da crítica literária está na análise de simbologias e da experiência estética e, portanto, a imposição de abordagens puramente ideológicas pode ser injusta com o artista. É na grandeza da sensibilidade estética de Veiga que está tudo o que inspira sua leitura e os estudos sobre sua narrativa. Em defesa disso, citamos o próprio escritor, quem, em entrevista para a *Folha de São Paulo*, falou um pouco sobre seu árduo e cuidadoso processo de escrita literária:

**Folha - O sr. faz hoje uma palestra com o tema "Por Que Escrevo"? Mas o sr. é muito conhecido por reescrever incessantemente seus textos. Por que o sr. reescreve?**

**José J. Veiga** - É por conta de uma grande insatisfação. Você imagina as coisas, até visualiza, mas, quando quer pôr aquilo no papel, tem que usar a linguagem. Aí você descobre que a linguagem é tosca. Não acompanha o que você quer fazer. Então, você fica trabalhando, trabalhando, para chegar o mais próximo possível.

**Folha - Por isso a linguagem do sr. é tão seca, tão substantiva?**  
**Veiga** - É. Eu me vigio muito para não fazer aquilo que em linguagem popular se diz "encher linguiça". Eu desbasto o texto. Tiro o bagaço. Deixo apenas o que tem peso, a essência<sup>24</sup>.

Além disso, Lucas e todos os outros narradores infanto-juvenis criados Veiga nunca saíram, ao que parece, da alma do escritor. O autor José J. Veiga nunca envelhecerá, tal qual o homem, quem declarou, na mesma entrevista, que só se percebeu idoso quando já tinha mais de 80 anos:

---

<sup>24</sup> Entrevista a Cassiano Elek Machado publicada no caderno Ilustrada da Folha de São Paulo em junho de 1999 e republicada em 21 de setembro de 1999 depois da morte de Veiga. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2109199914.htm>> Acesso em julho de 2019.

*Folha - Como o sr. se relaciona com a ameaça da morte?*

*José J. Veiga* - Nunca fui de me preocupar com isso. Fui privilegiado. Quando ela vier, será bem-vinda. Mas andei na fossa. Saí do hospital na primeira semana de dezembro de 1998. Havia ficado lá uns dois meses. Estava doído para vir para casa. Quando cheguei aqui, não sabia o que fazer. Estava tão ruim. Olhando para o espelho, 15 quilos mais magro do que entrara no hospital, descobri de repente que eu fiquei velho. É claro que os anos já estavam se acumulando pouco a pouco, mas eu não estava nem aí. Eu tinha boa saúde. Só tive as doenças que todos têm e nem se importam muito. Fazia tudo o que queria fazer. Bebia, viajava muito. Nunca vivi como velho. Quando saí do hospital, com dificuldades de andar e com tonteiras, pensei: "Fiquei velho". Tomei um susto.

Na ocasião, Veiga tinha 84 anos e faleceu meses depois, deixando o maior e melhor legado que um homem pode deixar para a humanidade: sua arte, imortal.

## BIBLIOGRAFIA

- ARENDDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ARENDDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- ADORNO. T. *Educação e emancipação*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1995.
- AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer. O poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2011.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. São Paulo: Edições 70, 2006.
- BARTHES, Roland. As saídas do texto. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
- BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1992.
- BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- BAUMAN, Zygmunt. *A arte da vida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- BOSI, Alfredo (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia de bolso, 2010.
- CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens*. Lisboa: Portugal, 1990.
- CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Disponível em: <[http://www.lahaine.org/amauta/b2-img/Carpentier%20\(El%20reino%20de%20este%20mundo\).pdf](http://www.lahaine.org/amauta/b2-img/Carpentier%20(El%20reino%20de%20este%20mundo).pdf)> Acesso em: março de 2018.
- CASTORIADIS, Cornelius. *As encruzilhadas do labirinto*. vol. 1. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- CASTORIADIS, Cornelius. *Figuras do pensável*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- CASTORIADIS, Cornelius. *La insignificancia y la imaginación: diálogos con Daniel Mermet, Octavio Paz, Alain Finkielkraut, Jean-Luc Donet, Francisco Varela y Alain Connes*. Madrid: Trotta, 2002.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano 1: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano 2: morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- CHARTIER, Roger. *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 2005.

CIPRESTE, Karla Fernandes. *Experiências do excesso: Casares & Bellatin*. Tese defendida no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, 2013.

CIPRESTE, Karla Fernandes. Mario Bellatin: lo anómalo y lo animalesco transfigurados en erotismo. In: PALMA CASTRO, Alejandro (org.) *Bellatin en su proceso: los gestos de una escritura*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.

CIPRESTE, Karla Fernandes e GREGÓRIO, Isabella Borges. A *intrahistoria* de Manuel Rivas e as luzes da literatura sobre as sombras do passado. In: *Revista Letras e Letras*. Uberlândia: UFU, 2019. <https://doi.org/10.14393/LL63-v35n1a2019-5>

COELHO, Lucas Rodrigues. *José J. Veiga: narrativas de fronteiras*. Dissertação defendida no Programa de Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária da PUC-Goiás, 2015.

COMTE-SPONVILLE, André. *O alegre desespero*. São Paulo: Editora UNESP; Belém: Editora da Universidade Estadual do Pará, 2002.

COMTE-SPONVILLE, André. *O amor à solidão*. São Paulo: Editora Martins Fontes – selo Martins, 2016.

CORNEJO POLAR, Antonio. *O condor voa: literatura e cultura latino-americana*. (trad. Ilka Valle de Carvalho) Belo Horizonte : Ed. UFMG, 2000.

COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COSTA LIMA, Luiz. *O redemunho do horror: nas margens do Ocidente*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário e a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COSTA LIMA, Luiz. *Trilogia do controle: o controle do imaginário, sociedade e discurso ficcional, o fingidor e o censor*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

DANTAS, Gregorio Foganholi. *O insólito na ficção de José J. Veiga*. Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado, 2008.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECHEVARRÍA, Roberto González. *Monstros e arquivos: textos críticos reunidos*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, v.1.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: formação do Estado e civilização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, v.2.

ESPOSITO, Roberto. *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2003.

ESPOSITO, Roberto. *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Barcelona: Herder Editorial, 2009.

ESPOSITO, Roberto. *Immunitas: protección y negación de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2005.

ESPOSITO, Roberto. *Tercera persona: política de la vida y filosofía de lo impersonal*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2009b.

FERRY, Luc. *Aprender a viver: filosofia para os novos tempos*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2010.

FERRY, Luc. *Famílias, amo vocês: política e vida privada na época da globalização*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2010.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade, vol.I. A vontade de saber*. São Paulo: Graal, 2007.

FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GAMERRO, Carlos. *Ficciones barrocas*. Buenos Aires: Eterna Cadência, 2010.

GIACOIA JR, Oswaldo. Ética, técnica, educação. In: BIGNOTTO, N.; MORAES, E. J. (Org.).

*Hannah Arendt — Diálogos, reflexões, memórias*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001

GIACOIA JR, Oswaldo. Sobre Tornar-se o que se é. In: Salles, João Carlos. (Org.). *Schopenhauer e o Idealismo Alemão*. 1 ed. Salvador: Quarteto, 2004, v. 1, p. 201-218.

GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo : UNESP, 1991.

GREGÓRIO, Isabella Borges. *O neo-humanismo de Manuel Rivas na obra ¿Qué me quieres, amor?* Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia, 2018.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *O Campo não-hermenêutico ou a Materialidade da Comunicação*. Rio de Janeiro: UERJ, Cardenos do Mestrado, n. 5, 1993.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.

HABERMAS, Jürgen. *Aclaraciones a la ética del discurso*. Madrid: Trotta, 2000.

HABERMAS, Jürgen. *O futuro da natureza humana*. São Paulo: Graal, 2004.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ISER, Wolfgang. *Rutas de la interpretación*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2005.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

ISER, Wolfgang. *A Literatura e o leitor*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

JUNG, Carl Gustav. *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Vozes, 1991.  
JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Nova Fronteira, 2012.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naif, 2003.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

MAUSS, Marcel e HUBERT, Henri. *Sobre o sacrifício*. São Paulo: Cosac & Naif, 2005.

MIRANDA, Fernando Albuquerque. Aspectos do mágico e do maravilhoso no conto “A espingarda do rei da Síria”, de José J. Veiga. In: *Darandina*. Juiz de Fora, 2011. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/darandina/files/2011/08/Aspectos-do-m%C3%A1gico-e-do-maravilhoso-no-conto-A-espingarda-do-rei-da-S%C3%ADria.pdf>> Acesso em: julho de 2019.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *A vontade de poder*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo*. São Paulo: Companhia de bolso, 2008.

NOGUEIRA, Jr. Arnaldo. *Vestido de fustão*. Projeto Releituras. Disponível em [http://www.releituras.com/jjveiga\\_menu.asp](http://www.releituras.com/jjveiga_menu.asp) Acesso em abril de 2015

NOVAES, Adauto (org). *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

NOVAES, Adauto (org). *Ética*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

OLIVEIRA, Frederico João Bertrand Cavalcante de. *O delfim de José Cardoso Pires e os mecanismos formais de um escritor para ler a realidade do seu tempo*. Tese defendida no Programa de Pós-graduação em Letras da PUC-Rio, 2009.

ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Michel Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

ORTEGA, Francisco. “Da ascese à bio-ascese: ou do corpo submetido à submissão do corpo”. In: RAGO, Margareth et al. *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 139-174.

PAULA, Carla Cristina de. J.J. Veiga e Franz Kafka: fabuladores de um mundo “deslucado”. In: *Revista Ecos*. Mato Grosso: UNEMAT, v.8, n.1, 2010.

PIPKIN, Mirta. *Paradigma imunitario*. Disponível em: <<http://letraurbana.com/articulos/paradigma-inmunitario/>> Acesso em: julho de 2017.

PROENÇA, Ruy; COHN, Sergio; WEINTRAUB, Fabio. *A última entrevista de José J. Veiga*. In: *Revista Azogue*, São Paulo, 1999. Disponível em <<https://www.portalentretextos.com.br/noticias/a-ultima-entrevista-de-j-j-veiga,2061.html>> Acesso em: julho de 2019.

QUELHAS, Iza. No país do faz de contas: uma leitura da obra de José J. Veiga. In: *Recorte: revista de linguagem, cultura e discurso*, n.3. UninCor, 2005.

REIS, Livia. Estudos de linguagem e cultura regional: Regionalismo e interdisciplinaridades / Fábio Almeida de Carvalho. Organizador – Boa Vista: Editora UFRR, 2014. P. 9-19

RICOUER, Paul. *Si mesmo como um outro*. São Paulo: Papirus, 1991.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teoria da ficção*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1999.

SARTRE, Jean-Paul. *Lo imaginario*. Buenos Aires: Losada, 2005.

SCRUTON, Roger. *Beleza*. São Paulo: É Realizações Editora, 2013.

SILVA, José Maria e. Entrevista a José J. Veiga. Disponível em < <https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/entrevista-com-jose-j-veiga-de-1995-relembra-simplicidade-escritor-goiano-27623/>> Acesso em: julho de 2019.

SOUZA, Agostinho Potenciano. Entrevista com José J. Veiga. In: *Revista Literária Banzeiro*. Disponível em < <https://banzeirotextual.blogspot.com/2015/12/entrevista-com-jose-j-veiga.html>> Acesso em julho de 2019.

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

TILLICH, Paul. *A coragem de ser*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

VEIGA, José J. *A Estranha Máquina Extraviada*. Ed. Editora Bertrand Brasil, 1991.

VEIGA, José J. *Os melhores contos de J.J. Veiga/ seleção de J. Aderaldo Castello*. – 3. Ed.- São Paulo: Global, 1994.

VEIGA, José J. *Por que escrevo?* São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.

VEIGA, José J. *Sombras de Reis Barbudos*. RJ: Editora Civilização Brasileira, 1972.