

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS:
LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

A POÉTICA DE J. J. VEIGA EM *SOMBRAS DE REIS BARBUDOS*

ELEONE FERRAZ DE ASSIS

GOIÂNIA
2008

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS:
LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

A POÉTICA DE J. J. VEIGA EM *SOMBRAS DE REIS BARBUDOS*

ELEONE FERRAZ DE ASSIS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras: Literatura e Crítica Literária, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre.

Orientadora: Prof^a. Dr^a Maria Luíza Ferreira Laboissière de Carvalho

GOIÂNIA
2008

A848p

Assis, Eleone Ferraz de.

A poética de J. J. Veiga em *Sombras de reis barbudos* /
Eleone Ferraz de Assis. – 2008.
102 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Católica de Goiás,
Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras :
Literatura e Crítica Literária, 2008.

“Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Luiza Ferreira Laboissière
de Carvalho”.

1. Literatura goiana. 2. Veiga, José J.- crítica literária. 3.
Sombras de reis barbudos – romance – crítica literária. 4.
Surrealismo. 5. Ironia – literatura. I. Título.

CDU: 821.134.3(817.3)-31.09(043.3)



UNIVERSIDADE
Católica
DE GOIÁS

PRÓ-REITORIA DE
PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
Av. Universitária, 1069 - Setor Universitário
Caixa Postal 86 - CEP 74605-010
Goiânia - Goiás - Brasil
Fone: (62) 3946.1071 e 3946.1073
www.ucg.br

Dissertação do Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária - do Departamento de Letras da Universidade Católica de Goiás - defendida em 11 de setembro de 2008, aprovada com conceito A pela seguinte banca examinadora:

M. Carvalho

Profa. Dra. Maria Luiza Ferreira Laboissière de Carvalho / UCG (Orientadora/Presidente);

Profa. Dra. Solange Fiúza Cardoso Yokosawa / UFG (Membro);

Solange Yokosawa

Profa. Dra. Célia Sebastiana Silva / UCG (Membro).

Célia S. Silva

A minha esposa Alexandra,
presença viva. Sempre.

(In memorian)

AGRADECIMENTOS

À Universidade Católica de Goiás: Departamento de Letras pela realização do curso de Mestrado em Literatura e Crítica Literária.

À professora doutora Maria Luíza Ferreira Laboissière de Carvalho, pelo contínuo encorajamento, amizade, paciência e carinho depositados em mim. Como exemplar orientadora, soube conduzir-me com competência e profissionalismo à condição de pesquisador, enriquecendo-me com sua singular maneira de ler o mundo, igualmente múltipla, sábia e humana.

As professoras doutoras Célia Sebastiana Silva e Solange Fiúza Cardoso Yokozawa não somente pelas importantes sugestões apresentadas no exame de qualificação, mas por apresentar-me, desde a graduação, o mundo da literatura através de uma ótica apaixonante e extremamente enriquecedora;

Aos meus amigos e meus colegas de pós-graduação, em especial Claudimécia, Elma, Gabriela e Sandra pelas palavras de apoio, de desabafo e de compreensão;

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária, em especial a professora doutora Alice Maria Ferreira, que por meio das aulas e do incentivo constante, contribuíram para o nosso aperfeiçoamento pessoal e profissional;

A minha família pelo auxílio, pela compreensão e pelo incentivo nas horas mais difíceis;

Ao diretor na Unidade Regional de Educação Hudson Duarte Martins que me apoiou e me incentivou.

À Maria Eugênia Curado, não só pela valiosa contribuição bibliográfica, como também pelo incentivo à incursão no universo veiguiano.

Há uma idade em que se ensina o que se sabe; mas vem em seguida outra, em que se ensina o que não se sabe: isso se chama pesquisar. (BARTHES, *Aula*, p.47)

RESUMO

ASSIS, Eleone Ferraz de. *A poética de J. J. Veiga em Sombras de reis barbudos*. Goiânia, 2008, 104 p. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária) - Departamento de Letras, Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2008.

O autor goiano José J. Veiga, em todas as suas publicações, foi hábil em despertar opiniões diferentes e até contraditórias na crítica literária brasileira. Com o propósito de compreender seu universo ficcional, este trabalho analisa o romance *Sombras de reis barbudos*, sob a perspectiva dos pressupostos teóricos da ironia e da poética do surrealismo. O primeiro capítulo, intitulado “Componentes da narrativa de José J. Veiga”, subdivide-se em: “O narrador em *Sombras de reis barbudos*”; “O enredo”; “As personagens”; “O espaço” e “O tempo”. Em *Sombras de reis barbudos*, o narrador-personagem utiliza-se da focalização interna e ativação da memória autodiegética para apresentar os fatos ocorridos em Taitara; o enredo e as personagens são indissociáveis; o espaço e o tempo narrativo buscam situar as ações dos personagens no mundo repressivo descrito na história. O segundo capítulo, intitulado “José J. Veiga nas trilhas do Surrealismo”, subdivide-se em três subcapítulos que tentam esclarecer a poética do surreal, os pontos de contato do romance *Sombras de reis barbudos* com o surreal e a política de uma poética surreal, de modo a evidenciar como a poética veiguiana instaura uma proposta ousada e libertadora dos limites impostos por um sistema opressor. O terceiro e último capítulo será dedicado ao estudo da ironia que perpassa pela linguagem do romance. Assim, apresenta considerações sobre a ironia de modo a enfatizar a aresta avaliadora, a polifonia do discurso irônico veiguiano e como a polifonia, um elemento discursivo que se confunde muitas vezes com a linguagem carnalizada e se presentifica no romance de José J. Veiga como ponto de partida para interpretação, apreciação e formalização da realidade. A presente pesquisa indica que tanto os pontos de contatos da obra com o surreal como a presença da ironia apresentam uma atitude de resistência ao contexto opressor de modo a se libertar das imagens acabadas e convencionadas, opondo-se aos valores perfeitos e imutáveis, pretensamente eternos e inquebrantáveis.

Palavras-chave: Surrealismo. Ironia. Polifonia. José J. Veiga. *Sombras de reis barbudos*.

ABSTRACT

ASSIS, Eleone Ferraz de. *A poética de J. J. Veiga em Sombras de reis barbudos*. Goiânia, 2008, 104 p. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária) - Departamento de Letras, Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2008.

The goiano author Jose J. Veiga in all his publication, he wake up different opinions and even contradictory in the Brazilian literary criticism. In order to understand his fictional universe, this work examines the novel *Sombras de reis barbudos*, from the perspective of theoretical assumptions of irony and the poetry of surrealism. The first chapter, appointed "Narrative components of José J. Veiga," subdivided as follows: "The narrator in *Sombras de reis barbudos*"; "The plot", "The characters"; "The space" and "Time". In *Sombras de reis barbudos*, the narrator-character use internal approach and activation of the autodiegetic memory to present the facts that have occurred in Taitara, the plot and characters are inseparable; the space and time narrative look for to be situated character actions in the repressive world described in history. The second chapter appointed "José J. Veiga in the Surrealism track", is divided in three parts that try to clarify the surreal poetry, the contact points of the novel *Sombras de reis barbudos* with the surrealism and policy of a surreal poetic, so as to show the veiguiana poetry introduces dare and liberating propose of the limits imposed for an oppressive system. The third and final chapter will be dedicate to the irony study that running of the novel language. Thus, it has consideration on the irony like valued edge, the polyphony of veiguiano ironic speech and as polyphony, a discursive element that is often confused with the carnival language and too presents the novel by José J. Veiga as a starting point for interpretation, enjoying and formalising of reality. This research indicates that the novel contact points with the surreal and the irony presence show how an resistance attitude to oppressive context.

Key-words: Surrealism. Irony. Polyphony. José J. Veiga. *Sombras de reis barbudos*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 COMPONENTES DA NARRATIVA DE JOSÉ J. VEIGA	12
1.1 O NARRADOR EM <i>SOMBRAS DE REIS BARBUDOS</i>	12
1.2 O ENREDO	27
1.3 AS PERSONAGENS	30
1.4 O ESPAÇO	40
1.5 O TEMPO	47
2 JOSÉ J. VEIGA NAS TRILHAS DO SURREALISMO	53
2.1 A POÉTICA DO SURREAL	53
2.2 A SUPRA-REALIDADE EM <i>SOMBRAS DE REIS BARBUDOS</i>	63
2.3 POLÍTICA DE UMA POÉTICA SURREAL EM <i>SOMBRAS DE REIS</i> <i>BARBUDOS</i>	71
3 A LINGUAGEM EM <i>SOMBRAS DE REIS BARBUDOS</i>	78
3.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A IRONIA.....	78
3.1.1 A ironia como aresta avaliadora.....	82
3.1.2 A ironia como polifonia	89
3.1.3 A carnavalização na narrativa veiguiana.....	92
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS	99

INTRODUÇÃO

O renomado autor goiano José J. Veiga publicou vários livros¹ e alguns contos isolados e, desde a década de 1970, tem despertado a atenção de vários críticos.

A opção por limitar o *corpus* deste trabalho a *Sombras de reis barbudos* deve-se ao fato de as características singulares desse romance estabelecerem pontos de contato com a poética do surreal e com a ironia.

Nesse romance, Lucas, a criança narradora, assiste à implantação da Companhia Melhoramentos na pequena Taitara, por seu tio Baltazar, que logo é afastado da empresa. Entra em vigor, então, um regime de autoritarismo que subverte a vida dos pacatos moradores locais e, de certo modo, fragiliza os laços afetivos. Estabelecem-se proibições absurdas, muros são levantados entre as casas. No final da narrativa, os taitarenses voam, para fugir da opressão que lhes é imposta.

Em *Sombras de reis barbudos*, percebe-se uma oposição à lógica racional, ao bom gosto, ao realismo e às convenções artísticas, que, além de propor a busca de uma supra-realidade, ataca, corrompe e solapa essa mesma realidade epidérmica que é renegada na construção da surrealidade ou de outra realidade.

A supra-realidade pode ser alcançada pela procura, no inconsciente, de uma explicação para as respostas mais intrínsecas do ser humano que foge do utilitarismo da sociedade de Taitara, de modo a conseguir a libertação dos constrangimentos das regras opressivas. Entretanto, nessa obra, emerge a ironia quando o relato do narrador-personagem desconstrói a representação da realidade.

A ironia constitui, assim como a presença surreal, marcas constantes na narrativa: a primeira constrói a supra-realidade como uma atitude de resistência ao contexto opressor; a segunda constrói como uma natureza transideológica. A ironia será analisada como aresta avaliadora e como polifonia. Elementos da carnavalização que compõem a linguagem também serão analisados.

¹ *Os cavaleiros de Platiplanto* (1959), *A hora dos ruminantes* (1966), *A estranha máquina extraviada* (1968), *Sombras de reis barbudos* (1972), *Os pecados da tribo* (1976), *O professor Burrim e As quatro calamidades* (1978), *De jogos e festas* (1980), *Aquele mundo de vasabarro* (1982), *Torvelinho dia e noite* (1985), *Tajá e sua gente* (1986), *O almanach Piumhy* (1988), *A casca da serpente* (1989), *O risonho cavalo do príncipe* (1992), *O relógio Belisário* (1995) e *Objetos turbulentos* (1997)

Dentre os aspectos importantes para a construção do romance, destacam-se os elementos estruturais da narrativa. Em *Sombras de reis barbudos*, os elementos estruturais são responsáveis pela concretização da poética discutida neste trabalho: o narrador-personagem, por ser uma criança, pode ser visto como chave de acesso à surrealidade e ao espaço, ultrapassando a mera exposição factual e compreensão. Ao atuar como pano de fundo para o desenrolar da trama, a até atingir a funcionalidade e organicidade, reforça a opressão e a construção da surrealidade.

O estudo dos pontos de contatos do romance com o surrealismo, concretiza-se por meio dos elementos estruturais da narrativa, apropriando-se dos conceitos do movimento surrealista, da teoria narratológica, da ironia e da fortuna crítica do autor. No que diz respeito aos estudos da poética surreal, as principais fontes utilizadas foram Breton (2001); Durozoi & Lecherbonnier (1976) e Chénieux-Gendron (1992). Para o respaldo teórico da ironia, este trabalho valeu-se dos estudos de Booth (1974), Hutcheon (2000), Kierkegaard (2006), Muecke (1995). No tocante à narratologia, foram úteis os conceitos de Gérard Genette (1979); Booth (1980) e Reis e Lopes (1988). Quanto à fortuna crítica do autor, as obras mais consultadas foram as de Carvalho (1989); Carneiro (2004); Menezes (2003), entre outros.

Com base nas leituras realizadas e no direcionamento tomado pela pesquisa acadêmica, esta dissertação foi estruturada em três partes.

No primeiro capítulo, intitulado “Componentes da narrativa de José J. Veiga”, narrador, enredo, personagens, espaço e tempo são abordados como elementos estruturais do romance.

Na segunda parte, “José J. Veiga nas trilhas do surrealismo” expõem-se os pontos de contatos do romance com o surrealismo, de acordo com três perspectivas: com a poética do surreal; com a supra-realidade e com a posição política de uma poética surreal.

Na terceira e última parte do trabalho, “A linguagem em *Sombras de reis barbudos*”, destaca-se a importância da ironia na construção do romance. A análise das passagens irônicas é feita de modo a comprovar o papel da ironia quando se inverte a ordem estabelecida, libertando-se das imagens acabadas e convencionadas, além de opor-se aos valores perfeitos e imutáveis, pretensamente eternos e inquebrantáveis.

1 COMPONENTES DA NARRATIVA DE JOSÉ J. VEIGA

[...] um texto não é somente o produto de uma combinação preexistente (construída pelas propriedades virtuais), é também uma transformação desta combinatória.

Todorov

No presente capítulo, alguns componentes da narrativa do escritor goiano José J. Veiga são apontados, sem perder de vista os pontos de contato da obra com a poética do surreal e com a ironia. Num primeiro momento, analisa-se o narrador como um componente valioso na organização da narrativa, pela sua capacidade de captar a atenção do leitor e provocar efeitos singulares. Num segundo momento, examinam-se o enredo e as personagens que são elementos indissociáveis. Em seguida, analisa-se o espaço, uma vez que esse recurso não pode ser relegado à mera exposição factual e o tempo, por se tratar de uma obra romanesca eminentemente marcada por esse elemento.

1.1 O NARRADOR EM *SOMBRAS DE REIS BARBUDOS*

O teórico norte-americano Wayne C. Booth diz, em seu livro *A retórica da ficção* (1980, p. 165), que escritor algum pode prescindir da técnica narrativa, nem mesmo aqueles – como Flaubert e Joyce – que, empenhados em manter a *objetividade*² da obra literária, constroem seus textos com uma interferência mínima do narrador. Segundo o estudioso, esse tipo de construção em que a presença do narrador é limitada só é possível, aliás, mediante o emprego diferenciado de técnicas distintas, dependendo da necessidade do trabalho a ser desenvolvido. A partir do que denomina retórica e com base nos recursos narrativos empreendidos na elaboração ficcional, Booth (1980, p. 165) mostra que, por meio destes, o escritor comunica sua visão ao leitor, convencendo-o da validade dessa visão. Além disso, aponta para o caráter convencional da

² A objetividade é a característica da obra que se conta a si mesma, ou seja, da narrativa cujos acontecimentos e falas são apresentados sem a mediação de um narrador. Booth (1980) refuta esse pressuposto argumentando que, em qualquer obra, mesmo naquelas em que a impessoalidade do narrador é maior, há marcas desse mediador. Esse autor afirma, veementemente, que não há história sem mediação.

ficção, ao admitir que a obra literária é resultado da escolha e do propósito de alguém.

A palavra “narrador” deriva do vocábulo latino *narro* (dar a conhecer, tornar conhecido), que provém do adjetivo *gnarus* (sabedor, que conhece). *Gnarus* relaciona-se ao verbo *gnosco*, lexema derivado da raiz sânscrita *gnâ*, cujo significado é “conhecer”. O narrador é a instância da narrativa que transmite um conhecimento por meio da narração. Qualquer pessoa que conta uma história é um narrador.

O narrador clássico, como define Benjamin (1985, p. 197-221), é aquele que sabe dar conselhos com base em sua própria experiência e demonstra ser dono de uma sabedoria. Esse tipo de narrador apontado pelo ensaísta não pode ser visto em *Sombras de reis barbudos* nem em outros livros de José J. Veiga como *Torvelinho dia e noite* e *Cavalinhos de platiplanto (contos)*. O narrador-personagem do romance analisado é uma criança, no entanto, passa a experiência de um jovem – com seus equívocos e desinformações. Tendo em vista a afirmação de Cortazar (1998, p. 78) de que o único meio de atingir a supra-realidade é o reencontro com a inocência, percebe-se que os pontos de contato do romance *Sombras de reis barbudos* com o surrealismo se estabelecem, sobretudo, pela presença desse narrador, que sendo uma criança, representa a inocência. Ele faz parte da narrativa, constituindo, de acordo com os pressupostos teóricos de Carneiro (2004, p. 67-68), um recurso valioso em sua organização, por captar a atenção do leitor e provocar efeitos singulares. Graças ao narrador, o leitor é ludibriado e levado a embarcar sutilmente no imaginário do romance.

Sob a perspectiva de Reis & Lopes (1988, p. 61-63), o narrador-personagem assume, nessa narrativa, a função de um autor na diegese, ao apresentar-se sob a forma do pronome pessoal “eu”.

Está bem, mãe. Vou fazer a sua vontade. Vou escrever a história do que aconteceu aqui desde a chegada de tio Baltazar. Sei que esse pedido insistente é um truque para me prender em casa, a senhora acha perigoso eu ficar andando por aí mesmo hoje, quando os fiscais já não fiscalizam com tanto rigor. (VEIGA, 2001, p. 7)

Por meio de uma focalização interna³ propõe-se a relatar os acontecimentos ocorridos em sua pacata cidade, após a chegada de uma misteriosa companhia, impositora de uma autoridade até então desconhecida dos habitantes do local. Segundo os estudos narratológicos de Genette (1979, p. 238), trata-se da voz de um narrador autodiegético, que relata as suas próprias experiências como personagem central da história (REIS & LOPES, 1988, p. 118). De acordo com Friedman (1967, p.121), esse narrador é chamado de protagonista por narrar quase que exclusivamente suas percepções, seus pensamentos e seus sentimentos, muitas vezes apropriando-se da ironia, conforme será analisado no último capítulo deste estudo.

Conforme a teoria proposta por Genette (1979, p. 170-238), o narrador-personagem inicia o relato a partir do recurso estético da analepse, ou seja, do “movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da ação e mesmo, em alguns casos, anteriores ao seu início” (REIS & LOPES, 1988, p. 230). Partindo desse pressuposto, percebe-se que em *Sombras de reis barbudos*, por meio do emprego da analepse, relacionada à focalização vigente, objetiva-se recuperar acontecimentos passados, sob essa perspectiva de um protagonista menino, chamado Lucas. “Pensei que ia ser fácil escrever a nossa história, estando os acontecimentos ainda vivos na minha lembrança. Mas foi só eu me sentar aqui, pegar o lápis e o caderno, e ficar parado sem saber como começar” (VEIGA, 2001, p. 7).

Nesse início do romance, o narrador-personagem demonstra preocupação em especificar o espaço e o tempo em que ocorre a história. De modo simplificado, a expressão inicial do texto (“Está bem, mãe. Vou fazer a sua vontade”), por si só, remete a algo anterior, não dito – a ordem da mãe, vinda antes do início da história do romance, antes de o narrador-personagem obedecer a ela, em um mundo que será mostrado posteriormente. Um mundo de acontecimentos insólitos, traduzidos pelos muros que cercam casas e ruas, pelo número excessivo de urubus na cidade ou pelas proibições e castigos absurdos estabelecidos pela Companhia Melhoramentos de Taitara:

De repente os muros, esses muros. Da noite para o dia eles brotavam assim retos, curvos, quebrados, descendo, subindo, dividindo as ruas ao meio

³ Segundo Genette (1979, p. 170), na focalização interna, o narrador pode ser um eu-protagonista ou um eu-testemunha no qual se focaliza a visão desta personagem sobre as outras.

conforme o traçado, separando amigos, tapando vistas, escurecendo, abafando.

Não sei se era a minha ilusão, se tinha sido assim sempre; mas depois que adquirimos o hábito de descansar a vista dos muros olhando para cima ficou parecendo que o número de urubus sobre a cidade estava aumentando dia a dia.

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 peneiras, com se todo mundo estivesse abusando dessas esquisitices); mas outras bem irritantes, como a de pular muro para cortar caminho (VEIGA, 2001, p. 30, 38, 49).

O narrador, talvez por ser uma criança, não mostra de modo claro o mundo em que aconteceu a história. Mas, pelas suas afirmações, trata-se de um quadro opressivo, em que os habitantes da cidade são presos em suas próprias casas, porque ir às ruas se tornara perigoso. Conforme explica Menezes (2003, p. 66), com isso, ele consegue abrir possíveis

relações analógicas com o sistema político então vigente no Brasil (nas décadas de 1960 e 1970) e perspectivas para uma interpretação de cunho ideológico e contextual, onde os fiscais poderiam ser alegorias de funcionários de órgãos de inteligências da época.

De um modo geral, pode-se dizer que o narrador-personagem é configurado, e o objeto de sua narrativa é sutilmente delineado no primeiro capítulo. A narração é composta por meio de uma linguagem simples, fluida, confessional, com emoções e pontos de vista superficiais a respeito do problema estabelecido e não esclarecido. Essa superficialidade é atribuída ao fato de o narrador ser uma criança, sendo naturalmente aquele o seu modo de ver o mundo.

As concepções de Genette (1979, p. 170-238) evidenciam que, graças à ativação da memória do narrador autodiegético, este apresenta os fatos ocorridos em Taitara como causadores da desolação e abandono da cidade, a ponto de ela quase ser transformada em uma cidade-fantasma. Esse tipo de narrador cabe bem aos propósitos de aguçar o interesse do leitor pela obra:

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, 2001, p. 7).

Na descrição dessa pacata cidade, o narrador-personagem sugere um ambiente misterioso e intrigante, por não dar a conhecer o motivo que levava as pessoas a deixarem aquele lugarejo. O relato autodiegético, em *Sombras de reis barbudos*, insinua a presença de algo perigoso que ameaça até os gambás. Segundo Carneiro (2004, p. 65-96), pelo que conta o narrador-personagem, a isso devem somar-se a estranha pessoa de um certo tio Baltazar e ainda a instalação da indústria denominada Companhia Melhoramentos de Taitara.

Ao ser estabelecida a companhia, os moradores experimentam uma ilusória prosperidade econômica que desencadeia um consumo exacerbado e nocivo. O engodo do progresso e da liberdade vem à tona com a enfermidade e partida de Baltazar, quando o autoritarismo dos líderes locais revela-se em toda sua pujança hostil e opressora. (CARNEIRO, 2004, p. 144)

Uma das evidências dessa dominação, segundo os fatos apresentados pelo narrador-personagem, é o repentino surgimento de muros que passam a cruzar as ruas da cidade. De acordo com Menezes (2003, p. 144-145), diante dos fatos inverossímeis e inexplicáveis para o conhecimento do narrador-personagem infantil, aliados a outros verossímeis e incompreendidos – descaracterizando, portanto, um narrador que detém alguma sabedoria a transmitir –, pode-se deduzir a existência de alegorias para chegar às convenções sociais implícitas no texto. Sob esse aspecto, a Companhia pode ser vista como uma instituição social que estabelece normas e padrões, retirando a liberdade das pessoas que não seguem seus princípios, ou ainda ser considerada a representação do Estado.

Além de uma alegoria, a voz autodiegética consegue estabelecer uma relação irônica ao denominar Companhia Melhoramentos de Taitara a instituição geradora de tantos problemas. De modo amplificado, de acordo com Menezes (2003, p. 61-86), pode-se dizer que o narrador constrói uma analogia com a situação socioeconômica do Brasil, no início da década de 1970, quando toda a propaganda governamental procurava impor ao brasileiro o discurso otimista do milagre econômico, ocultando os problemas que este causava às camadas mais pobres da população.

No contexto histórico em que foi publicado o livro, o narrador-personagem utiliza-se de histórias inverossímeis⁴ para compor suas analogias:

[...] eles foram perdendo o receio e se instalando em nossas casas, pousavam nas janelas ou nas bandeiras das portas, quando ganhavam confiança pulavam para dentro e ficavam rodeando as pessoas, geralmente as mulheres, parece que já tinham notado que elas é que mais lidam com comida. Depois de atendidos e empanturrados se retiravam para um canto, encolhiam-se e dormiam como galinhas. Era uma novidade ver aqueles bichos antes tão malditos dormindo indefesos por cima dos móveis e às vezes até nas passagens, com risco de serem pisados por pessoas distraídas.

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 [...] todos se acostumaram a viver em intimidade com os urubus, e a cidade inteira sofreu por eles quando a Companhia começou a persegui-los (VEIGA, 2001, p. 48-49).

Para Menezes (2003, p. 73-76), o narrador-personagem, de modo figurado, apresenta aqui a situação do povo brasileiro no contexto sociopolítico dos anos 1970⁵. Os urubus servem como um exemplo da imposição de normas que restringem a liberdade de comportamento individual. Em outros episódios, o narrador-personagem traz também interpretações relacionadas à estrutura organizacional do ser humano e, mais especificamente, do Brasil, como se vê nos seguintes exemplos:

De repente os muros, esses muros. Da noite para o dia eles brotavam assim retos, curvos, quebrados, descendo, subindo, dividindo as ruas ao meio conforme o traçado, separando amigos, tapando vistas, escurecendo, abafando.

[...].

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.

[...].

Principalmente urubus. Não sei se era ilusão, se tinha sido assim sempre; mas depois que adquirimos o hábito de descansar a vista dos muros olhando para cima ficou parecendo que o número de urubus sobre a cidade estava aumentando dia a dia.

[...].

Hoje ninguém estranha, todo mundo está voando apesar da proibição, só não voa quem não quer ou não pode ou tem medo. (VEIGA, 2001, p. 30, 3, 62, 137).

Os muros são sinônimos de falta de liberdade; o mágico representa a busca dessa liberdade; o vôo dos urubus, a busca, no outro, da liberdade

⁴ Aqui tomamos o sentido de verossimilhança externa.

⁵ Esse contexto que perpassa implicitamente o romance, será esclarecido com mais detalhes nas partes dedicadas à análise do espaço, tempo e política em *Sombras de reis barbudos*.

cerceada; os homens voando são como a liberdade mental, a única que não pode ser manipulada pelas autoridades.

Passando ao segundo capítulo, encontra-se ali o narrador-personagem contrapondo as relações humanas com as imagens que as crianças escolhem para retratá-las. Primeiro ele conta como foi a reação de seu pai ao ver sua mãe à mesa contando histórias do tio: “– Chega, vi. Já sei que ele é a Oitava Maravilha do mundo” (VEIGA, 2001, p. 13). Em seguida, sua mudança de posição, depois que o cunhado defende-o numa briga no cartório. O narrador não focaliza de modo direto a causa da mudança de reação– de antipatia para simpatia – do pai com respeito ao cunhado; nem a da mãe em relação à cunhada, em outro episódio. Ele simplesmente narra o que acontece, sem se preocupar com os comentários. Então, da amizade entre o pai e o tio, o narrador-personagem direciona sua atenção para o entusiasmo do primeiro, quando este fica sabendo do projeto do segundo que era instalar na cidade uma companhia, cuja atividade econômica ele não se preocupará em especificar: “– ‘O que é preciso é começar’ dizia Horácio [o pai do narrador-personagem], ‘o resto se resolve com entusiasmo e fé’ ” (VEIGA, 2001, p. 15).

Como uma seqüência do capítulo inicial do romance (“A chegada”), o terceiro visa à narrativa, por parte do narrador-personagem, da partida do personagem tio Baltazar da cidade, como que a estabelecer uma relação de começo, meio e fim para sua participação no romance, ou pelo menos no conflito gerado a partir de então. Por não se manifestar como um narrador onisciente (FRIEDMAN, 1967, p. 119-121), o protagonista apenas relata os acontecimentos que vivenciou ou presenciou, o que não permite avaliar com clareza as causas reais da saída do personagem da cidade.

“Muros muros muros” – inicia-se com uma seqüência de acontecimentos similares ao caso do tio Baltazar e da Companhia: “Logo nos primeiros dias do golpe muita gente ligada a tio Baltazar foi demitida duas ou três penadas.[...] os dias de meu pai estavam contados, só ele não via” (VEIGA, 2001, p. 29). Mais uma vez, os elementos da fala do narrador-personagem permitem fazer uma relação com o momento histórico. Por exemplo, a palavra golpe pode servir para indicar o modo como se deram a perda de poder e a perseguição. Tudo pode ser relacionado aos problemas sofridos não só por artistas, mas por várias pessoas de um modo geral, ou ainda estar ligado à derrocada de alguns empresários que, depois do

entusiasmo com os planos econômicos da ditadura, foram forçados a vender seus bens a estrangeiros.

Até então, o narrador-personagem havia apresentado uma seqüência de fatos com características, em seu interior, de verossimilhança; no entanto, a partir desse capítulo, ele começa a narrar fatos absurdos, fugindo daquilo que poderia ser concebido segundo um raciocínio lógico, algo que só pode ser apreendido, pelo leitor, “em virtude da elaboração artística do relato” (CARNEIRO, 2004, p. 66). Um exemplo disso é o aparecimento de um acontecimento insólito na história, que foge da realidade e necessita de uma relação simbólica para ganhar sentido:

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, 2001, p. 30).

Se até então foi apresentado um mundo misterioso, composto de informações incompletas justificáveis em seu próprio emissor – uma criança –, este agora transgride o real, com o surgimento repentino, sem qualquer esclarecimento anterior, daqueles elementos. O narrador-personagem não tem a preocupação de tecer muitas observações acerca da coisa absurda – que apenas parece estranha. Contudo, por meio de breves descrições, comenta a adaptação dos homens às imposições que lhes são feitas com o passar do tempo, ocasionadas por aqueles muros que mudaram seus caminhos ou rotas: “hoje podemos transitar por toda a parte como se os muros não existissem” (VEIGA, 2001, p. 31).

Ainda nesta parte do romance, ao referir-se à construção, o narrador-personagem faz uma crítica superficial às ações coercitivas de um poder déspota, a impor medidas arbitrárias bloqueando a liberdade de agir dos indivíduos. Embora de forma indireta, ele faz alusão ao poder estatal sobre o indivíduo, trazendo à baila situações relacionáveis, direta ou indiretamente, ao momento histórico brasileiro. Essa postura, entretanto, é ingênua, sendo a crítica apenas inferida, o que mais uma vez encontra justificativa no fato de estar-se diante de um protagonista menino. A propósito, os elementos com que ele compõe sua narrativa não podem ser vistos de forma linear; é preciso perceber que eles são figurativos, fazendo alusão ao contexto. A ambigüidade da atuação do herói, como narrador-personagem, revela que fantasia e

realidade estão juntas na mentalidade infantil e resulta da oposição entre a busca de significados para o insólito e a referência implícita ao plausível.

Na quinta parte, o narrador-personagem apresenta a reação dos habitantes de Taitara perante o extraordinário: os urubus domésticos. Como se não bastasse a invasão inevitável dos desconhecidos, aqueles bichos nojentos passam a fazer parte da rotina letárgica dos moradores da cidade.

Relacionados ao título do capítulo, inicialmente, eles provocam inquietações nos habitantes da cidade, tanto por seu vôo sobre o lugarejo quanto pelas lendas e ditos populares em que eles figuram: “urubu de vigília, luto na família; urubu no telhado, choro dobrado” (VEIGA, 2001, p. 38). Em seguida, porém, dada a própria curiosidade acerca das intenções dos bichos, “o povo passa a interessar-se por eles e observá-los voando como um passatempo, formando um quadro esdrúxulo: pessoas nas ruas, utilizando lunetas, binóculos e até telescópios, para observar urubus no céu” (MENEZES, 2003, p. 73). E como se trata de um narrador autodiegético, de certo modo, ele inspira credibilidade ao relato incomum, por se encontrar próximo ao fato vivenciado. Aliás, ele não demonstra qualquer preocupação em esclarecer a verdade daqueles animais, agora mais próximos dos habitantes da cidade. Sua preocupação é contar como se dá a aproximação entre eles e quais as conseqüências disso.

Segundo o narrador-personagem, como os fiscais não conseguiram conter a aproximação dos urubus, a Companhia foi obrigada a baixar uma nova proibição – diga-se de passagem –, fundamental para a conclusão do capítulo: o cadastramento dos urubus. O animal sem cadastramento seria enxotado da cidade, por intermédio das batidas de um tambor: “alguém descobriu que urubu detesta tambor”. Os cadastrados passaram a ser tratados como animais domésticos, presos pelo pescoço com “laço frouxo” e submetidos a regras especificadas pela Companhia. Mas, por serem animais silvestres, os urubus que permaneceram nas casas não conseguiram aceitar a “chapinha de metal” que foram obrigados a usar. Isso os levou a viver escondidos e acabrunhados pelos cantos das casas, até o momento em que os habitantes chegaram à conclusão de que deveriam soltá-los, ainda que a ausência dessas aves pudesse causar tristeza a eles: “E sem os urubus para enfeitá-los de ponta a ponta, os muros voltaram à sua função de apenas separar, vedar, dificultar, e pareciam até mais altos e mais odientos” (VEIGA, 2001, p. 53). A posição dos

urubus nesse momento pode abrir perspectivas bastante claras: o vôo como sinônimo de liberdade e a liberdade como necessidade humana.

Quanto à figura do Grande Uzk, introduzida no capítulo seguinte, de maneira a criar um mundo de questões não respondidas, de explicações incoerentes, essa é utilizada no princípio, com o propósito de levar os indivíduos a se conformarem com sua situação, fazendo-os desviar sua atenção da Companhia e ao mesmo tempo abrindo perspectivas então forçosamente desconsideradas. O fato, porém, é que o assunto poderia ampliar o campo da discussão para algo pertinente ao mundo então vivido:

Não seria perigoso mexer com aquelas coisas, mostrar que o mundo que conhecemos desde pequenos não passa de ilusão, ou não é único? Sendo assim, qual é o mundo real? Será que um mundo em que pedras e sapos voam, areia molha, fogo pode ser cortado e guardado no bolso? E será que para um mundo assim este nosso é que é absurdo? Então o que não é absurdo? (VEIGA, 2001, p. 63).

A essência da magia do Grande Uzk está no questionamento sobre o real e o absurdo. Nota-se também que o narrador-personagem entrelaça explicações diferentes – o telúrico e o mágico –, em confronto com o real referencial, e, por sua limitação de ponto de vista, sugere mais do que conta.

No sétimo capítulo, o narrador-personagem conta sobre uma visita à casa da tia Dulce, esposa do tio Baltazar. O relato dos acontecimentos é feito em um caderno proibido, enfatizando a situação inquietante de um garoto em plena puberdade, que descobre em si sensações inusitadas. Cheio de ingredientes da mentalidade juvenil, o episódio começa com um suspense na estação ferroviária, quando o personagem-narrador constata que ninguém o esperava. E, ao chegar à casa dos parentes, encontra uma grande confusão, traduzida na movimentação de pessoas e no cheiro de éter e remédios por todos os lados.

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 de grave tinha acontecido ou estava acontecendo. Ninguém me viu entrar, ninguém prestou atenção em mim. Para não atrapalhar a movimentação, escondi a mala e o saco atrás do sofá e sentei-me em um canto escuro, ouvindo pedaços de conversas, cochichos, ruídos diversos, mas cansado demais e muito tonto para escutar e tirar conclusões (VEIGA, 2001, p. 84).

O trecho abaixo apresenta fragmentos de informações e imagens que, enfim, podem explicar por que não foram apanhá-lo na estação ferroviária. O narrador-personagem é capaz de envolver o leitor em um clima imaginário, capacitando-o a uma multiplicidade de planos.

Ela não me viu, eu voltei para o meu sofá no canto, comi os biscoitos e dormi.

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.

[...] Tio Baltazar estava me esperando na torre, queria a minha opinião antes da festa, mas com aquele saco de presentes inúteis nunca que eu chegava a tempo, e ele na certa ia ficar com raiva de mim, cortar relações, me demitir de sobrinho, agora como rei ele tinha poderes. Também que idéia de mamãe me obrigar a carregar aquele saco tão cheio de coisas da horta, batata, quiabo, jiló, mangarito, jacutupé, eu já estava quase achatado debaixo do saco. E que idéia a minha também de sair à rua em dia de festa vestido só com uma camisa curta, e num frio daquele.

Quando tudo parecia perdido alguém me carregou nos braços, me deitou num jirau macio e estendeu um cobertor por cima de mim.

Acordei devagar, apalpando. Cama macia cheirando a limpeza. Quarto iluminado apenas com a claridade que entrava pela cortina fechada da janela. Um perfume vagamente conhecido. Alguém dormindo ao meu lado na cama. Virei a cabeça devagarinho e fixei o rosto junto do meu. Quando a vista se acostumou, reconheci tia Dulce. Então identifiquei também o perfume que vinha dos cabelos soltos.

Confesso que fiquei embaraçado. Eu nunca tinha estado assim tão perto de tia Dulce, nós dois deitados na mesma cama. Não sabendo o que fazer se entrasse alguém no quarto, resolvi fingir que dormia, mas com os sentidos ligados.

[...] Acordei com um peso em cima de mim e o cabelo de tia Dulce fazendo cócegas e cheirando em meu rosto. (VEIGA, 2001, p. 85-87)

Nesse fragmento do romance, nota-se a passagem de um mundo onírico para um mundo telúrico, em que, ao acordar, no meio da noite, o narrador se vê deitado ao lado da tia – uma mulher jovem e bela –, e se mostra um menino confuso diante dessa situação inusitada: a aproximação cada vez maior da tia, apertando-o contra a parede e finalmente colocando a perna por cima da sua. A cena ganha um colorido com a inocência e o despertar do garoto, que, estando ainda na puberdade, demonstra não entender realmente o que estava acontecendo e busca explicações em seu restrito repertório de conhecimentos:

Ela dormia de bruços com a metade do corpo em cima do meu, um braço sobre o meu peito, a cabeça em meu ombro. [...] Ela é que se mexia muito, principalmente com a perna por cima da minha. Senti uns arrepios

esquisitos, não sei se de medo ou vergonha, mas fiz de conta que continuava dormindo.

De repente tia Dulce começou a tremer em cima de mim, me apertando, respirando fundo, cada vez mais forte, a mão em meu ombro me puxando, os dentes cerrados rangendo. Fiquei muito assustado pensando que fosse algum ataque de doença, eu ali enleado sem saber o que fazer. Quando a tremedeira ia mais forte ela soltou um gemido fundo, o aperto afrouxou e os tremores foram cessando.

Eu fiquei molhado de suor, com a cabeça latejando, sem entender nada daquilo (VEIGA, 2001, p. 88).

O narrador-personagem é um jovem que vive a puberdade e ainda não tem explicações para as suas sensações. Desde as páginas iniciais do capítulo, há um clima misterioso que denota isso. Acrescente-se ainda que a idéia de proibido também pode ser vista sob a forma da cumplicidade homem–mulher, uma relação estabelecida pelo imaginário de um garoto em fase de descoberta sexual e outra relação estabelecida pelo imaginário de um amor espiritual. Porém, considerando que se trata de a um narrador-personagem ainda não adulto no momento da escrita, as conclusões são racionalmente precárias, incompletas, ampliando ainda mais a riqueza imaginária:

Quando penso naquele tempo, mais admiro a perfeição do entendimento que existiu entre nós sem necessidade de combinação, de palavras. Eu fingia que estava dormindo quando ela chegava, ela fingia que estava dormindo quando se virava por cima de mim. (VEIGA, 2001, p. 92).

Na oitava parte, o narrador-personagem narra o fracasso do personagem Horácio, seu pai, acusado de ser contrabandista. Por ser um observador limitado em toda a obra, o narrador não especifica o problema. Prefere enfatizar as mudanças ocorridas em Horácio, agora um habitante da cidade como qualquer outro, que depõe diariamente na Companhia, entrando em um processo psíquico-depressivo: “Um dia ele voltou dos depoimentos mais arrasado do que nunca. Entrou em casa como sonâmbulo, sentou-se no sofá e ficou olhando para o chão, curvado para frente. De repente cobriu os olhos e começou a chorar” (VEIGA, 2001, p. 111).

O narrador-personagem conclui o citado episódio de modo objetivo, mas não explícito, limitando-se a fazer uso de uma expressão aparentemente ilógica para o leitor, porém previsível para os personagens: “no dia seguinte eles vieram buscá-lo” (VEIGA, 2001, p. 112). No âmbito discursivo, o efeito de dúvida pode ser entendido, inicialmente, como signo de uma ambigüidade objetiva desestabilizadora do investimento interpretativo do leitor e, depois,

como uma abertura entre o mundo paralelo e a representação do mundo referencial e realista:

No primeiro caso aparece a ambigüidade como ruptura ou estranhamento, dentro da estrutura de expectativas premeditadas pelo relato. [...] No segundo caso, a ambigüidade marca a diferença entre a realidade referencial e a configuração de um outro mundo imaginário que é explicitado, paralelamente, em contraste distópico ou utópico com o mundo realista. (SCHOLLHAMMER, 1993, p. 57)

Sem levantar questões acerca da prisão do pai, o narrador-personagem direciona a narrativa para sua pequena família, que tem de se adaptar às novas circunstâncias impostas: ele é forçado a trabalhar como entregador na loja do seu Chamun Libanês, e a mãe, a costurar para fora.

Na última parte do romance, o narrador-personagem introduz uma argumentação acerca de sua situação no momento da escrita. Embora sugira um significado religioso, graças às palavras trabalhadas, o título *Sombras de reis barbudos* tem significado literal. Composto de um elemento simbólico quase universal – relacionado ao Ser divino celeste e também a uma manifestação direta da transcendência, da sacralidade ou daquilo que nenhum vivente da terra é capaz de alcançar –, o céu não é o símbolo do reino de Deus. Em vez disso, é um lugar onde o indivíduo toma uma atitude insólita que pode ser vista como mais uma subversão dos habitantes de Taitara contra a Companhia, assim como o fora a criação dos urubus.

O protagonista tece ainda uma divagação sobre a “vida insuportável” que levava, tomando como base para esse argumento o que dissera Felipe ao Dr. Marcondes sobre a dor insuportável sentida por um homem ferido numa pescaria: “ninguém sabe como é porque ainda não sofreu” (VEIGA, 2001, p. 120). A partir de então, ele percebe a necessidade de ir além das fronteiras, “onde não vigoram ainda os regulamentos da companhia” (VEIGA, 2001, p. 120). Em tais buscas pela liberdade, cria-se um clima que lhe possibilita ver um homem voando. Sozinho naquele momento, sem ter com quem falar sobre o que via, ele concorda ser aquilo o absurdo, abrindo questões sobre o real e o imaginário: “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, cabeças, nariz e dedos? Mas anjo vestido e calçado como gente, e fumando? Fumo não é vício? (VEIGA, 2001, p. 123).

Impressionado com aquela imagem fantasmagórica, o narrador-personagem passa dias olhando para o céu à sua procura. Mas é exatamente em um momento em que está distraído que ele volta a ver um homem voando. Transtornado pela necessidade de dividir com outro o que via e assim obter alguma explicação lógica, ele resolve contar à mãe. Por conseguinte, ela afirma que ele estava doente e o coloca na cama. A seqüência da narrativa está relacionada a esse conflito real/imaginário e a perquirições ingênuas e inocentes de um narrador-personagem criança:

O improvável na sua narrativa inverossímil acarreta uma dupla consequência para aquele que o lê: a fuga ao verídico, onde o verdadeiro perde sua pertinência e a criação de uma lógica própria da narrativa, interna, cria o seu espaço específico fazendo circular aí nova dimensão do sentido.

[...]

O verossímil é a máscara que a literatura coloca para, através dela, construir-se. É o discurso que assemelha ao discurso que se assemelha ao real. [...] O imaginário e o real implicam uma mesma coisa que é o verossímil. Este transforma o absurdo em significação, dando sentido ao imaginário. (JOZEF, 1986, p. 189-190).

Mais adiante, quando ocorre a fiscalização – causa do novo cadastramento imposto pela Companhia –, o narrador-personagem vê o homem voando pela terceira vez:

De repente um deles falou atrás de mim:

– Rapaz! Olhe ali! Que será aquilo?

Olhei no rumo que ele apontava no céu – e vi. Não um mas três sujeitos voando. (VEIGA, 2001, p. 133).

Dessa maneira, ele constata que não era o único a ver aquilo, embora evite comentários diante dos fiscais. Assim ele utiliza como prova, para convencer a mãe, o fato de os fiscais também terem visto aquilo que ela achou ser sintoma de uma febre. Finalmente, com um jogo de palavras e situações usadas pelo narrador-personagem, comprova-se a sua mentalidade infantil: “– Eles não vão me levar, mãe. Só querem saber se eu vi o homem voando, quero dizer, se vi gente voando. Eu vi o que eles viram, e isso não é crime. Aliás eu vi porque esse senhor aqui mostrou, senão não tinha visto” (VEIGA, 2001, p. 137).

Para fechar o romance, o narrador-personagem conta um diálogo entre um professor e seu Chamun, quando o primeiro explica o que está acontecendo na cidade: “estamos sofrendo uma alucinação coletiva [em que]

todo mundo pensa que está voando ou está vendo os outros voarem” (VEIGA, 2001, p. 141). Sem entender o que ele chama de alucinação coletiva, o narrador-personagem ouve o professor argumentar que se trata de um remédio contra loucura e, para abrir mais possibilidades explicativas no campo do absurdo, ele afirma que todas essas pessoas logo voltarão “para a festa dos reis barbudos” (VEIGA, 2001, p. 142). Assim como o leitor, o narrador-personagem também fica curioso para saber quem esses “reis barbudos”, embora deixe aberta a questão.

A significação buscada por um garoto (narrador-personagem) para a expressão “*Sombras de Reis Barbudos*”, acaba incompleta, abrindo diversas perspectivas quando relacionada aos elementos necessários para sua interpretação. Essa imagem, presente no título do romance, permite significados vários e que não são inteiramente esclarecidos em toda a obra. O narrador-personagem, por meio do ícone “reis barbudos”, instantaneamente leva o leitor a pensar em um mundo fabular, apesar de não existir nada conclusivo a respeito. Ao referir à comissão que dará o título de rei ao tio Baltazar, Menezes (2003, p. 99) observa que o significado da expressão

não fica claro porque o narrador-personagem vive em uma cidade cujo regime político não tem características monárquicas, abrindo assim uma visão analógica e universal do termo: Baltazar, junto com Gaspar e Melquior, foi um dos reis magos, símbolos de adoração a Cristo. Nesse momento do texto, a comissão de reis barbudos é apenas citada, não comentada, porque o narrador-personagem é apenas um observador que não sabe quem ou o que são.

O símbolo “sombra” pode ser interpretado, de um lado, como o que se opõe à luz. De modo geral, o narrador-personagem não retrata o mundo de *Sombras de reis barbudos*, mas esboça-o em silhuetas, obscuridades, refletidas no distanciamento temporal ou no isolamento daquele que poderia ser o mundo oposto - o mundo da luz. Por outro lado, sombra também é a própria imagem das coisas fugidias e mutantes, o que, pelos relatos do narrador, remete a um mundo desconexo e irreal.

No que tange à importância do narrador no romance *Sombras de reis barbudos*, a própria narrativa incumbe-se de trazê-la à tona. Embora os teóricos idealizadores da objetividade narrativa dispensem a presença de um narrador na história, percebe-se, nesse romance, que ele é um procedimento estético valioso na organização da narrativa. Afinal, ele é configurado por uma

criança, pessoa que representa muito bem a inocência, e esse recurso nada mais constitui que a chave de acesso à supra-realidade da poética surreal.

De modo geral, o narrador-personagem é responsável pela coerência estética e pela pluralidade de significados que o romance comporta. Ele coloca o leitor diante de cenas descritas em ambientes duplos – reais e irreais –, provocando um jogo entre a representação e a criação, além de fazer do texto uma dialética do real com o imaginário.

1.2 ENREDO

A ensaísta Gancho (2003) define o enredo como o conjunto de fatos de uma história, estando sua essência na lógica interna. Já Reis & Lopes (1988, p. 211) conceituam esse elemento estrutural da narrativa como um plano de organização macroestrutural do texto narrativo que é caracterizado pela apresentação de eventos, segundo determinadas estratégias discursivas, especificamente literárias.

Para se entender a organização dos fatos no enredo, não basta perceber, na história, um começo, meio e fim. Em qualquer narrativa, é preciso compreender o elemento estruturador: o conflito, elemento que cria a tensão e prende a atenção do leitor. Imagine-se, por exemplo, o romance *Sombras de reis barbudos*, sem a opressora Companhia Melhoramentos de Taitara. **É** ela quem dá vida e movimento a essa obra veiguiana, na medida em que constitui o elemento desencadeador do conflito.

É o conflito, via de regra, que determina as partes do enredo: exposição, complicação, clímax e desfecho. Sob o prisma da teoria de Reuter (2004, p. 49), o romance analisado é fundado numa superestrutura também denominada esquema canônico da narrativa, uma vez que ele se organiza a partir das quatro grandes etapas: estado inicial, complicação ou força perturbadora, resolução ou força equilibradora e estado final, como se pode comprovar a seguir.

O enredo do romance é construído por meio de *flash-back* que reconstrói a história de uma cidadezinha do interior (não identificável no mapa) desde a chegada de tio Baltazar, mentor da fábrica que instaurou um novo

tempo, o tempo da opressão, marcado pela estrutura do poder⁶. Logo no primeiro parágrafo, o leitor depara-se com uma cidade-fantasma, com

casas vazias, janelas e portas batendo ao vento, mato crescendo nos pátios antes tão bem tratados, lagartixas atrevidas até em cima dos móveis, gambás fazendo ninhos nos fogões apagados, se vingando do tempo em que comam perigo até no fundo dos quintais (VEIGA, 2001, p. 7).

Então, Lucas começa a contar como a chegada de tio Baltazar traz, inicialmente, entusiasmo para a família e para a população, que vêem, nesse episódio, uma possibilidade de progresso para a cidade: o tio fundaria a Companhia Melhoramentos de Taitara, fonte provável de muitos empregos no futuro. Mas esse clima incipiente é perturbador por alguns incidentes. Em primeiro lugar, o menino percebeu um certo antagonismo do pai em relação ao tio Baltazar. Ciúme? Inveja? Misto desses dois sentimentos? O fato é que algo se esboça como ameaça. Entretanto, depois de uma briga de tio Baltazar com o escrivão para defender o pai de Lucas, isso muda, e ambos passam a ser amigos. Já o relacionamento do menino com tio Baltazar e sua mulher, tia Dulce, é agradável desde o início, marcado por carinho, enquanto sua mãe guarda restrições em relação à cunhada, embora revele grande afetividade pelo irmão.

Com o passar do tempo, tio Baltazar começa com os projetos da Companhia Melhoramentos de Taitara: homens de fora chegam à cidade para construir a fábrica, o que deixa o pai de Lucas bastante animado, e, depois de muitas viagens e vindas de pessoas de fora para a cidade é feita a inauguração da Companhia.

Por dois ou três anos tudo vai muito bem, a Companhia progride e todos estão satisfeitos com ela, até que um dia, coisas misteriosas começam a acontecer: Lucas e os outros meninos são dispensados mais cedo do ensaio da peça que estavam fazendo, e tanto o movimento na rua quanto as pessoas se tornam estranho. Só depois se descobre que ocorrera o golpe (o termo é usado no romance) e que tio Baltazar não era mais o presidente da Companhia. Ele e sua esposa fugiriam, e a Companhia passaria a ser administrada por pessoas autoritárias. Esse acontecimento inaugura uma fase

⁶ Essa irrupção súbita de um poder que se impõe e se fortalece de forma irreversível no referido romance também está presente nas obras *A hora dos ruminantes*, *Os pecados da tribo*, *Aquele mundo de Vassabarros* e *A estranha máquina extraviada*.

de repressão e autoritarismo na cidade. A dita Companhia Melhoramentos passa a não poupar esforços para dominar e subjugar a atônita população de Taitara. O abuso de poder e o sistema de controle arbitrário sufocam os taitarenses e tornam suas vidas absurdas e decadentes, imperando a inquietação, o medo, a perplexidade e a angústia. As pessoas são coagidas e acusadas, e a liberdade lhes é negada pelas constantes proibições e castigos impostos pela Companhia. O início das proibições que impõem limites e cerceiam a liberdade individual, se dá com o aparecimento inesperado de muros na cidade, sinais claros da opressão. Os muros “brotaram assim retos, curvos, quebrados, descendo, subindo, dividindo as ruas ao meio conforme o traçado, separando amigos, tapando vistas, escurecendo, abafando” (VEIGA, 2001, p. 30). Eles aparecem da noite para o dia, atrapalhando muito a vida das pessoas.

O golpe vem seguido pela demissão de muitas pessoas da Companhia e pela promoção de Horácio a fiscal, o que o leva a algumas mudanças de personalidade: ele torna-se arredo e arrogante, já que começa a trabalhar com carta branca na manga, sem poder ser contestado. Imediatamente ele se investe de poder, passando a trajar uma farda impecável a deixar clara a divisão entre os de cá e os de lá. A casa onde tio Baltazar morava transforma-se em um hotel.

Nesse clima de tensão, imposto pela Companhia Melhoramentos de Taitara, urubus começaram a sobrevoar a cidade, a princípio trazendo um clima de mau agouro, mas, com o passar do tempo, eles se tornaram parte da rotina da cidade. Não tendo horizonte, a população começa a olhar para o alto a fim de observar os urubus – sua possibilidade de escapar do cotidiano sufocante. No começo, esses animais só voavam, depois passaram a ficar em cima dos muros, nos quintais, até que acabaram por penetrar nas casas, e, com o tempo, tornaram-se uma espécie de animais de estimação: todas as casas e crianças tinham pelo menos um deles. Por fim, a Companhia decide proibir os urubus: quem quisesse tê-los em casa deveria registrá-los. Com essa normativa, alguns urubus foram mantidos, outros mandados embora. Porém, os que ficaram pareciam desanimados, e os moradores resolveram então soltar todos eles. Além da proibição dos urubus, são inventadas novas proibições - não se podia cuspir para cima, carregar água em jacá, tapar o sol com a peneira ou rir em público.

Com as restrições impostas aos moradores, que, gradualmente, vão perdendo a liberdade, instaura-se um clima de desconfiança e medo, em que o valor da amizade começa a ser questionado por haver espiões infiltrados na cidade. A dissimulação passa a ser uma constante.

Em meio a esse clima de tensão, um mágico chega à cidade, após um longo tempo de espera, incentivando, por meio de suas mágicas, os moradores de Taitara a pensar o seu mundo de outra forma.

Nesse ínterim, há a iniciação sexual do menino e a prisão do pai, que acaba acusado de contrabando quando tenta comprar madeira de outra cidade para o armazém, tornando-se desprestigiado na companhia. Esta se mostra cada vez mais agressiva, mas, apesar de tudo, começa a perder o seu poder de amedrontar o povo. O fato é que as pessoas encontram uma maneira bem peculiar de escapar à prisão que lhes é imposta: voar. As sombras de reis barbudos, projetadas no chão durante os vôos, dão a dimensão exata da possibilidade de se driblar a opressão com o uso da imaginação. É o que ocorre no romance: o desejo de se libertar das forças opressivas da Companhia Melhoramentos de Taitara leva as pessoas a romper com a realidade epidérmica e construir uma supra-realidade ou surrealidade, conforme está posto no capítulo intitulado “José J. Veiga nas trilhas do surrealismo”.

1.3 PERSONAGENS

As personagens de um romance são seres fictícios que, de acordo com Candido (2005, p. 55), soam como paradoxo, ou seja, o romance se baseia num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício. Apesar de ser uma espécie de criação da fantasia, a personagem literária comunica a impressão da mais lídima verdade, por apresentar afinidades e diferenças com o ser vivo. Sendo categoria fundamental da narrativa, ela evidencia a sua relevância em relatos de diversas inserções socioculturais e de variados suportes expressivos. Assim, a personagem é uma unidade difusa de significação, construída progressivamente pela narrativa a partir da soma das informações facultadas sobre o que ela é e o que ela faz (REIS & LOPES, 1988, p. 216).

Em *Sombras de reis barbudos*, as personagens são indissociáveis de determinados sentidos de extração temática e ideológica (oprimidos e opressores). Responsáveis pelo desempenho do enredo, elas constituem um elemento vivo e têm um papel essencial na organização do romance. Em outras palavras, são elas que determinam as ações, vivenciam-nas, religam-nas e lhes dão sentido.

Lucas, narrador-personagem, conduz a história a partir do seu ponto de vista. Sua definição foi feita com maior riqueza de detalhes, no subcapítulo intitulado o narrador em *Sombras de reis barbudos*. Baltazar, o “luminoso” personagem, tio do narrador, similarmente a um dos reis Magos portadores da boa-nova do nascimento de Jesus, traz a promissora Companhia que desencadeia as mudanças na pequena cidade de Taitara.

As pessoas falam muito de felicidade, se atropelam para serem felizes, mas poucos se interessam pela felicidade dos outros. É um erro porque a felicidade de um beneficia a todos, quando mais não seja pela beleza do espetáculo. Durante dois ou três anos tio Baltazar foi completamente feliz, e valia a pena vê-lo naquele tempo. A fábrica progredia muito na frente dos planos, todo mundo estava contente e endeusava o fundador. Dar uma volta com tio Baltazar pela cidade era como andar na companhia de um deus ou de um santo, as pessoas só faltavam ajoelhar quando passávamos (VEIGA, 2001, p. 20).

Símbolo do progresso, essa personagem propõe mudanças para todos, oferecendo empregos e conseqüentemente melhorias em suas vidas. Baltazar traz consigo a alegria que se espalha pela cidade, pois a população aposta em seu sonho. Por isso, ele não encontra qualquer resistência para levar seu projeto adiante. Com a fundação da Companhia, seu poder parece consolidar-se com o passar do tempo. Mas, um dia, repentinamente, é afastado da presidência, de maneira misteriosa. No romance, há rumores de que estava doente, mas o narrador indica que foi programado um golpe para afastá-lo do poder.

Sem tio Baltazar a Companhia deixou de existir para nós. Meu pai continuava trabalhando lá, mas nem eu nem mamãe esperávamos que fosse por muito tempo. Logo nos primeiros dias do golpe muita gente ligada a tio Baltazar foi demitida em duas ou três penadas e não havia motivos para meu pai ser poupado. (VEIGA, 2001, p. 29)

Horácio, o pai do narrador, faz no início da narrativa a intermediação das relações entre opressor e oprimido. Ele faz o contraponto, até certa altura da

narrativa, uma vez que reproduz o discurso do poder. A Companhia Melhoramentos de Taitara, a partir do dia em que Baltazar é deposto da presidência, assegura-lhe respeito, sensação nunca experimentada por ele até então, porém é importante ressaltar que esse respeito é conseguido por meio da coação.

[...] mas aqui em casa até que ainda não podíamos nos queixar. Além de não ser dispensado, meu pai ainda foi promovido a fiscal não sei de que, e parecia tão feliz como nos primeiros tempos da Companhia. Agora ele andava para cima e para baixo vestido com uma farda azul que mamãe penava para manter impecável, se descobrisse nela uma ruga ou mancha meu pai não a vestia enquanto o defeito não fosse corrigido, ele até arranhou uma lente grande para examinar a farda. A lembrança que tenho de mamãe naquele tempo é a de um fantasma despenteado em pé ao lado da mesa de passar, esfregando, esticando, engomando e suspirando. Aos poucos meu pai foi ganhando um respeito como nem tio Baltazar alcançou em seus grandes dias logo após a inauguração, quando as pessoas se atropelavam para receber um cumprimento dele na rua. Mas havia uma diferença: com meu pai não era aquele respeito espontâneo e desinteressado de quem quer apenas homenagear alguém por alguma coisa já feita; era a bajulação de quem tem medo de ser prejudicado em algum direito; como fiscal meu pai podia prejudicar ou beneficiar, os fiscais trabalhavam com carta branca e não podiam ser contestados (VEIGA, 2001, p.31).

Horácio simboliza aquilo que serve ao poder, dele tirando proveito, sentido-se parte dele. Para consolidar sua posição de autoridade, inventa até uma farda, sabedor da importância desta como símbolo do poder. Porém, como também acontece com a personagem Germiniano Dias no romance *A hora dos ruminantes*, Horácio, ao perceber os sinais lentos de enfraquecimento da toda-poderosa Companhia, ao ver que o poder não é tão forte quanto parece, toma consciência do mal que o seu trabalho representa e consegue finalmente livrar-se das garras da instituição. Após desligar-se da Companhia, ele tenta montar seu próprio negócio. Mas, da mesma forma que acontece ao manarairense em *A hora dos ruminantes*, o taitarense que tentou trair a detentora do poder foi severamente punido. Como uma espécie de maldição, além de sabotar o negócio de Horácio para que ele não tivesse sucesso, eles mandaram buscá-lo. Certamente, por conhecer o lado de lá (opressores) e ter pendido para o lado de cá (oprimidos), ele deveria ser julgado e condenado pela Companhia.

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

— Não agüento mais, Vi — disse quando mamãe sentou-se perto e abraçou-o. — Não tenho mais forças. Me perdoe de tudo, Vi. Eu fiz o que pude por você e por Lu, mas eles puderam mais.

Comecei a chorar também, porque sabia que estávamos chegando ao fim. Ajoelhei no chão diante dele, ele pôs a mão na minha cabeça e disse:

- Cuide bem de sua mãe. Você agora vai ser o homem da casa.

No dia seguinte cedo eles vieram buscá-lo.

O Grande Uzk pode ser visto como uma personagem que possibilita uma fuga da realidade epidérmica. Ele consegue, com suas mágicas, provar que a CIA não era exatamente o que diziam: “Mas pessoas que sabiam do que acontecia atrás dos panos explicavam que, para poder vir, o mágico tinha se comprometido a só fazer mágicas que a companhia aprovasse” (VEIGA, 2001 p. 58). Porém, essa personagem assume uma postura inversa no espetáculo, incentivando os moradores de Taitara a pensar no mundo de outra forma. Para isso usa mágicas carregadas de metáforas representativas do contexto histórico em que o mundo de Taitara estava inserido:

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 com aquele vôozinho ora arisco ora parado dos beija-flores, alguns encontraram a saída e se perderam na noite lá fora. 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-a 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, 2001, p. 62-63).

A atitude da referida personagem, que a princípio teria o propósito de conformar os taitarenses com sua situação, adquire a função de fazer com que as pessoas desviassem sua atenção da Companhia, e ao mesmo tempo abre perspectivas então forçosamente desconsideradas. O que esse mágico fazia provocava a discussão entre as pessoas sobre qualquer assunto, assim como

poderia ampliar o campo da discussão para algo pertinente ao mundo então vivido:

Não seria perigoso mexer com aquelas coisas, mostrar que o mundo que conhecemos desde pequenos não passa de ilusão, ou não é o único? Sendo assim, qual é o mundo real? Será um mundo em que pedras e sapos voam, areia molha, fogo pode ser cortado e guardado no bolso? E será que para um mundo assim este nosso é que é absurdo? Então o que não é absurdo?(VEIGA, 2001, p.63)

O Grande Uzk traz como essência, em sua magia, o questionamento sobre a realidade epidérmica e a possibilidade de construir outras realidades subterrâneas. Observa-se, ainda, que as ações dessa personagem no palco servem para amenizar a situação de opressão vigente em Taitara, ou seja, as pessoas da cidade começam a agüentar melhor a realidade, chegando até a uma despreocupação para com as normas da Companhia Melhoramentos de Taitara.

Dr. Marcondes, era um velhinho simpático que, após conhecer o projeto de tio Baltazar, foi consultar seus sócios e depois, com uma injeção financeira, ajudou tio Baltazar a consolidar a construção da Companhia Melhoramentos de Taitara.

Felipe, filho de Dr. Marcondes, em simpatia era igual ao pai. Ele tinha mania de tirar foto de tudo que via, “até casa velha e muro caído servia de assunto” (VEIGA, 2001, p. 16). Ele ensinou o narrador-personagem Lucas a manejar a máquina para 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” (VEIGA, 2001, p. 17). O jovem Felipe era engraçado. “Para ele o que era bom demais era ímpar, o que era ruim era abominável, o feio era hediondo, o bonito era refinado” (VEIGA, 2001 p. 17). Segundo o narrador-personagem, o uso dessas palavras por Felipe contagiou a meninada taitarense, que passou a usá-las corriqueiramente. Como ele se tornara amigo ímpar de Lucas, antes de sua partida presenteou-o com sua máquina.

Tia Dulce era a esposa de tio Baltazar, pela qual a mãe do narrador tinha antipatia. Quando tio Baltazar viajava, sempre tinha Lucas em sua companhia. Nessas ocasiões, ela lhe contava histórias e lhe mostrava fotografias “que enchiam uma caixinha grandinha de madeira envernizada” (VEIGA, 2001, p. 15) das façanhas do tio Baltazar. Essa personagem partiu junto com tio

Baltazar depois do golpe sem dar nenhuma explicação do que estava acontecendo. Tempo depois, como é descrito no capítulo “Caderno proibido” durante uma visita de Lucas à sua casa, ela leva o garoto, em plena puberdade, a descobrir situações inusitadas:

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

De repente tia Dulce começou a tremer em cima de mim, me apertando, respirando fundo, cada vez mais forte, cada vez mais forte, a mão em meu ombro me puxando, os dentes cerrados rangendo. Fiquei muito assustado pensando que fosse algum ataque de doença, eu ali enleado sem saber o que fazer. Quando a tremedeira ia mais forte ela soltou um gemido fundo, o aperto afrouxou e os tremores foram cessando. Depois parece que, acordando do pesadelo, ela se lembrou que não estava sozinha e se virou devagarinho para o outro lado, deixando mais espaço para mim.

Eu fiquei molhado de suor, com a cabeça latejando, sem entender nada daquilo. Cusei me acalmar pensando no acontecido, e quando já estava dorme-não-dorme tia Dulce levantou-se com muito cuidado, ajeitou a camisola, os cabelos, beijou-me na testa e saiu na ponta dos pés (VEIGA, 2001, p. 87-88).

Sendo uma mulher jovem e bela, sua ação leva o narrador a passar do mundo onírico⁷ para um mundo telúrico. A aproximação cada vez maior da tia Dulce do menino Lucas, apertando-o contra a parede e finalmente colocando a perna por cima da sua, desperta o garoto, que, em razão de sua inocência, não consegue explicações exatas para o que havia acontecido.

A mãe de Lucas é uma personagem que tem uma vida muito turbulenta. até certo ponto do romance, ela se dividiu entre duas opiniões contraditórias. De um lado ela defendia seu irmão (tio Baltazar), que, em sua opinião, fora injustamente expulso da Companhia, da qual tinha sido um dos criadores. Por outro lado, havia seu marido, que se beneficiou com a expulsão do cunhado, como pode ser visto na citação abaixo. Portanto, nunca sabia qual lado defender. Ela era uma mulher que se submetia aos caprichos do marido, aceitando suas ordens e cumprindo de cabeça baixa. Nunca o contradizia, pois tinha medo de reagir contra ele, e aconselhava o filho a nunca contrariá-lo também e a não tocar no nome do tio em sua presença:

⁷ No mundo onírico estava acontecendo a mencionada festa para comemorar a torre construída pelo engenheiro Baltazar, encomendada por uma “comissão de reis barbudos”. As imagens são de um castelo maravilhoso, mesclada pela visão de tia Dulce vestida de rainha.

Além de não ser dispensado, meu pai ainda foi promovido a fiscal não sei de que, e parecia tão feliz como nos primeiros tempos da Companhia. Agora ele andava para cima e para baixo vestido com uma farda azul que mamãe penava para manter impecável, se descobrisse nela uma ruga ou mancha meu pai não a vestia enquanto o defeito não fosse corrigido, ele até arranjou uma lente grande para examinar a farda. A lembrança que tenho de mamãe naquele tempo é a de um fantasma despenteado em pé ao lado da mesa de passar, esfregando, esticando, engomando e suspirando (VEIGA, 2001, p. 31).

Essa personagem aparenta ter uma opinião própria sobre a Companhia, uma opinião de um adulto racional que vê por fora, mas com um pé dentro. Ela percebe a falta de liberdade e a instalação de um poder que passa dos limites políticos. Porém sua opinião não é demonstrada de forma clara e forte, talvez porque, no contexto sócio-histórico da época, as mulheres estavam submetidas aos homens, devendo assim serem guiadas pela opinião de seus maridos. Mais adiante, além de perder o marido, a personagem tem de trabalhar duramente para sustentar a casa e proteger o filho das ameaças que os fiscais representam.

Seu Chamun era o dono de uma loja e tornou-se o patrão de Lucas após a condenação de seu pai. Mas, com o agravamento da situação de Taitara, ele acaba demitindo o narrador-personagem. No último capítulo do romance, essa personagem estabelece um diálogo com o professor que explica o que está acontecendo em Taitara.

O professor é uma personagem que abre possibilidades explicativas para a supra-realidade, ou seja, para os pontos de contato da obra com o surrealismo, ao desvendar os fatos ocorridos no lugarejo. Ele esclarece que os moradores daquela cidade estavam “sofrendo de uma alucinação coletiva” (VEIGA, 2001, p. 141): “todo mundo pensa que está voando ou está vendo os outros voarem” (VEIGA, 2001, p. 141). De acordo com o professor, alucinação coletiva é um remédio contra a loucura, e todos que voam um dia voltam.

Lula era um homem de cara redonda e gorda; Braz, um sujeito alegre e conversador. Ambos ajudaram Lucas a chegar à casa do tio Baltazar, e o último carregou a mala para ele, contou-lhe que estava estudando contabilidade pelo correio e que no ano seguinte ia fazer concurso para guarda-livros da estrada de ferro. Outra demonstração de solidariedade dos taitarenses foi dada por Emerenciano, “um carpinteiro preto muito simpático e risonho que tinha oficina do outro lado do rio” (VEIGA, 2001, p. 109). Ele fez

um portão novo paro o quintal da casa de Lucas, “fez espontaneamente porque passou e viu o [...] portão escancelado, [...] e se ofereceu para consertá-lo.

Os fiscais são pessoas que representam a Companhia Melhoramentos de Taitara. Através deles, a CIA estabelece seu poder e domina a cidade. Eles podem ser caracterizados pela arbitrariedade e pelo despotismo ao fiscalizarem o cumprimento das normativas e proibições impostas. Como forma de represália, exigem satisfações para qualquer coisa, escrevendo em cadernos de anotações de forma a provocar o desespero dos taitarenses. Desse modo, inspiram uma grande antipatia:

Eu estava ajudando mamãe a lavar as vasilhas do almoço e arrumar a cozinha quando eles entraram sem bater nem chamar. Eram dois, e queriam ver as plantações para conferir o formulário. Mamãe ofereceu café, eles recusaram. Pensando que era cerimônia, ela insistiu e começou a providenciar as xícaras. Aí um dos homens informou que eles agora estavam proibidos de aceitar agradados dos fiscalizados para evitar relaxamento na fiscalização.

— A senhora compreende — disse ele. — Um cafezinho aqui, um bolinho ali, um franguinho, um queijo, uma perna de porco, quando a gente vê está comprometido.

Mamãe ficou desapontada, sem saber o que fazer com a xícara que já estava na mão; explicou que não quis comprometer, apenas pensou que talvez eles quisessem aproveitar o café ainda quente do almoço; se não podiam, desculpassem.

Vendo mamãe dar essas explicações como se ela fosse empregada deles foi subindo uma raiva em mim, que aumentou quando o outro fiscal falou com ar de zombaria:

— É, nós sabemos, nós sabemos. Já conhecemos essa conversa, e estamos prevenidos.

Tomei a xícara da mão de mamãe, coloquei-a entre as outras no corredor e falei como gente grande:

— Quando os senhores quiserem, podemos começar. Eu levo os senhores à horta.

— Quanto mais depressa melhor — disse um, tirando papel de um bolso e lápis de outro. O papel era o formulário preenchido por mim.

Levei-os primeiro à horta, eles contaram e conferiram cada tomateiro, cada quiabeiro, as pimenteirias, os jilzeiros, os pés de alface e de couve, anotando as falhas abertas nos canteiros desde a remessa do formulário; a cebola, a salsa, o alho, as abobreiras, tudo era examinado por cima, por baixo, cheirado, um contando, outro marcando no papel. Eu ficava de lado olhando e pensando cá minhas coisas. Um deles desconfiou que eu estivesse criticando e disse ajoelhado diante de uma abóbora, a cabeça virada para mim:

— É assim mesmo que se faz. Não pense que não gostamos desse trabalho.

Quando já estava tudo conferido e julgado conforme, e íamos passar às quadras de batata e mandioca e às fruteiras, o fiscal que tomava conta do formulário apontou uns pés de fumo no canto da cerca e disse:

— Aquilo ali não foi arrolado.

— Está vendo? Ia escapando — disse o outro.

O primeiro procurou no formulário, correndo a ponta do lápis sobre o papel, virou a folha, sacudiu a cabeça (VEIGA, 2001, p. 130-131).

As demais personagens são os moradores de Taitara de modo geral, os quais sofrem as imposições da CIA. Eles começam a perceber que as comunicações foram cortadas com o surgimento dos muros, algo que exprime a sensação ambígua de defesa sufocante e, ao mesmo tempo, de prisão. Em seguida, são surpreendidos por uma sensação de inquietação diante do inusitado: urubus domésticos. Por serem bichos nojentos e de mau agouro, os habitantes daquela pequena cidade vivenciam um desconforto perante o vôo deles sobre a cidade. Contudo, no decorrer do tempo, essas pessoas passam incorporar os urubus em sua rotina, deleitando-se em acompanhar o vôo deles no céu por meio de binóculos e até telescópios. No desenrolar do romance, os moradores de Taitara sofrem duramente com a repressão da Companhia Melhoramentos, que os aterroriza e os obriga a cumprir normas absurdas:

mas [proibições] outras bem irritantes, 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, 2001, p. 49).

Pelos excertos, reafirma-se que a população taitarense é controlada por normas ridículas trabalhadas no linguajar popular ou expressões usuais. Mas, de um modo irônico, como será visto no último capítulo deste estudo, os habitantes da cidade sempre encontram um meio de burlar as proibições. E ao final do romance, torna-se evidente a saturação das pessoas mediante a vida insuportável que todos levavam:

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 agüentando. Quando parece que não vamos agüentar mais e cair no desespero, alguém inventa um passatempo para nos distrair (VEIGA, 2001, p. 120)

Os conflitos que sufocam os moradores de Taitara conduzem essas personagens à construção de uma supra-realidade que apresenta em si uma intenção surrealista: o vôo dos homens. Elas encontram na alegoria do vôo o veículo libertador das potencialidades sociais reprimidas. Essas ações absurdas das pessoas desqualificam o mundo real e legitimam, de fato, uma intenção surreal:

Pois se o homem passava voando bem na minha frente, justamente diante da parte aberta [...] foi rápido, mas deu para ver ele lá 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. [...]

O homem da direita para esquerda, eu o peguei já na metade do caminho; e quando ele sumiu atrás da parede da esquerda e eu recuperei os movimentos apoiei as coxas no barrote restante, firmei a mão esquerda na parede e inclinei o corpo para fora, mas não o vi mais [...].

E ele vindo do lado do rio. Peguei-o quase no meio do céu, um céu sem nuvem nem fumaça, e acompanhei-o até sumir atrás do telhado de nossa casa. (VEIGA, 2001, p. 117, 121).

No princípio, quando essas pessoas começam a ser avistadas, o fato é considerado “assustador”, absurdo: nem a Companhia conseguia explicá-lo. Com o passar do tempo, porém, o episódio vem a ser entendido como a reação de um povo que faz essa escolha, o que traz a aliviante sensação de que nem tudo está perdido, sempre existe uma saída, até mesmo para a libertação da força opressora. Em um primeiro momento, a Companhia chega a proibir de olhar para o céu, na tentativa de evitar algo que ela sabe que não conseguirá manipular por muito tempo. Mas, o mais interessante é a reação das pessoas. No início, diante da constante repetição das palavras “incrível” e “susto”, ficam assustadas, perplexas, sem entenderem o que se passa. Entretanto, quando percebem que a própria Companhia está com medo, elas sentem-se mais fortalecidas:

[...] mas é incrível! Como é que pode! É gente mesmo, não é?

[...] Sofri o maior susto da minha vida.

Hoje ninguém estranha, todo mundo está voando apesar da proibição, só não quer ou não pode ou tem medo. Mas naqueles primeiros dias foi um deus-nos-acuda, parecia o fim do mundo.

[...] e quando soubemos que a companhia estava tão ou mais apavorada do que nós, o medo desapareceu completamente. (VEIGA, 2001, p. 115, 128, 131, 132).

Essa fuga para a surrealidade foi a resposta de indignação das pessoas que já não agüentavam os desmandos da Companhia. Aliás, as reações das personagens de *Sombras de reis barbudos* denotam que elas só existem como tais porque participam efetivamente da construção do enredo.

1.4 O ESPAÇO

O estudo do espaço no romance *Sombras de reis barbudos* não deve ser relegado à mera exposição factual, e tampouco ser compreendido apenas como pano de fundo para o desenrolar da trama, desconsiderando-se a significativa relação que o espaço mantém com tudo que acontece com as personagens. É sobre a relação entre os acontecimentos e o espaço na obra em questão que versa o presente subcapítulo.

O espaço está próximo e, algumas vezes, amalgamado aos motivos. Para desenvolver a noção de espaço, Dimas (1994, p. 33-34) utiliza-se da conceituação de motivos (entendidos como a menor parcela temática do texto) proposta por Tomachevski. A atenção aos motivos é importante porque neles é que estão contidas as unidades de maior ou de menor significação espacial na narrativa. Por meio da significação dessas unidades narrativas mínimas, o autor fornecerá ou não, ao elemento espaço, matizes, cores, olfato, sensações particulares, enfim, um conjunto de pistas que permitirão ao leitor interpretar a forma e avaliar o estatuto que o autor deu a esse elemento espaço.

Na construção do romance *Sombras de reis barbudos*, a valorização do espaço está diretamente ligada à sua funcionalidade e organicidade. Ele é utilizado por José J. Veiga como recurso para dar maior significação à narrativa, de modo a reforçar a opressão, perfeitamente identificada com “os muros”.

Como o espaço atua no desenvolvimento do enredo desse romance, ampliando seu significado, o estudo desse elemento assume valor inestimável para a compreensão adequada da presença da poética surreal na narrativa em análise. O espaço de uma pacata cidade do interior vê sua rotina alterada a partir da instauração de acontecimentos insólitos que levam os moradores à alucinação coletiva (perda do real) e, conseqüentemente, à construção de outra realidade ou da realidade absoluta, conforme é proposto pela poética do surreal. Assim sendo, os resultados da busca pela relação entre o espaço e os demais componentes da narrativa possivelmente aproximam o leitor da significação mais profunda da obra. Mas, embora o espaço seja um componente fundamental no desenvolvimento da ação em *Sombras de reis barbudos*, ele não é determinante, posto que não é a cidade de Taitara que

determina os acontecimentos, mas o regime autoritário e de controle sobre os habitantes locais.

Conforme afirma Dimas (1994, p. 6-12), historicamente, a análise do espaço não tem recebido muita atenção da crítica, de modo a ter uma receptividade sistemática. Mas é importante lembrar que, dentro do cenário da criação literária, ele tem oscilado entre uma abordagem simples, apenas ilustrativa, e uma mais complexa, analítico-interpretativa. Em *Sombras de reis barbudos*, José J. Veiga não utilizou o primeiro, mas o segundo caso, uma vez que ele não se interessou em apenas criar o espaço do romance de maneira fotográfica, ou seja, ele não reduziu sua narrativa à constatação, compilação e apresentação da imagem visual do espaço verbalizado, sem implicitamente especular a sua funcionalidade. Diferentemente da mera apresentação do espaço geográfico e histórico, o espaço do romance foi transposto desse plano para o literário, a partir da manipulação pessoal e artística da palavra. Ele apresenta uma estreita relação com o tema desenvolvido na obra, de modo a suscitar metáforas que permitem a leitura da narrativa sob a perspectiva da alegoria. José J. Veiga explora intimamente a questão do espaço, de forma a codificar a funcionalidade e os significados íntimos, ocultos, à primeira vista, desse componente.

O romancista manipulou os conceitos de espaço em razão de esse elemento constituir um importante aspecto no romance em questão, não só pelas articulações funcionais que ele estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam. Ele pode ser entendido como domínio específico da história. Em primeira instância, o espaço integra-se aos aspectos físicos (cenários geográficos, interiores, objetos etc.) que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens; em segunda instância, ele abarca atmosferas sociais projetadas a partir das normas estabelecidas pela Companhia Melhoramentos.

As diferentes funções que o espaço pode assumir na medida em que se interliga com a personagem é um aspecto abordado por Lins (1976, p. 84-101). Pode-se visualizá-los em *Sombras de reis barbudos*. Nessa relação, o espaço pode contribuir para caracterizar ou influenciar a personagem, ou pode assumir a tarefa explícita de somente situá-lo. No caso dessa narrativa, é possível deduzir por meio dos elementos exteriores, que todas as personagens sofreram com a opressão imposta pela Companhia. O espaço opressor

influenciou-as mergulharem no inconsciente, e isso construiu uma outra realidade ou surrealidade. Ou seja, o espaço provocou uma ação. Sua função não se resume, exclusivamente, em situar as personagens e tampouco ele se configura em uma ambientação totalmente impessoal, na medida em que influencia as ações das personagens. Há “um nexó entre a personagem, a ação cumprida e o cenário em que a cumpre” (LINS, 1976, p. 101).

Lins (1976, p. 101) explica que a ação pode ser provocada ou propiciada pelo espaço.

O fato de o espaço, em certos casos, provocar uma ação – desatando, portanto, forças ignoradas ou meio ignoradas –, relaciona-o com o imprevisto ou surpresa; enquanto isso, os casos em que o espaço propicia, permite, favorece a ação, ligam-se quase sempre ao adiamento: algo já esperado adensa-se na narrativa, à espera de que certos fatores, dentre os quais o cenário, tornem afinal possível o que se anuncia..

É importante destacar que a utilização de um recurso não deve sobrepor-se ao uso de outro. Desse modo, o romance de José J. Veiga apresenta um universo fascinante e cheio de surpresas exatamente porque a funcionalidade desse universo parece menos ostensiva. Quer-se dizer com isso que a pertinência da função exercida pelo espaço está diretamente relacionada com a engenhosidade e a criatividade do autor, que refletem de forma positiva no conjunto da obra.

Discorrendo sobre o estudo do espaço narrativo em uma obra literária, Dimas (1994, p. 33) expõe que o grande desafio, nessa temática, é reconhecer em que medida os elementos verbais utilizados pelo narrador contribuem ou não para um contexto narrativo:

Na questão do espaço narrativo, o ponto central que orienta a discussão e que divide as suas águas diz respeito à utilidade ou à inutilidade dos recursos decorativos empregados pelo narrador em sua tentativa de situar a ação do romance, ou seja, até que ponto os signos verbais utilizados limitam-se apenas a caracterizar ou a ornamentar uma dada situação ou em que medida eles a ultrapassam, atingindo uma dimensão simbólica e, portanto, útil àquele contexto narrativo. O que é acidental e extrínseco à ação; o que lhe é essencial e, portanto, intrínseco? Qual é, enfim, o grau de organicidade/inorganicidade de um determinado elemento narrativo? (DIMAS, 1994, p. 33).

Outra questão abordada por Dimas (1994, p. 33-41) refere-se à funcionalidade da descrição no texto literário. De acordo com o ensaísta, a crítica reconhece na descrição outras possibilidades além da tarefa de exaltar

ou condenar um espaço, ou ajudar na elaboração externa/interna do personagem. O parêntese descritivo também pode auxiliar na criação de um ritmo narrativo, precipitando-o ou retendo-o. Sob o prisma da teoria de Bourneut e Ouellet (1976, citados por Dimas, 1994, p. 33-41), percebe-se que no romance *Sombras de reis barbudos*, a descrição pode funcionar como suspense ou desvio:

Sem tio Baltazar a companhia deixou de existir para nós. Meu pai continuava trabalhando lá, mas nem eu nem mamãe esperávamos que fosse por muito tempo. Logo nos primeiros dias do golpe muita gente ligada a tio Baltazar foi demitida em duas ou três penadas, e não havia motivo para meu pai ser poupado. Com certeza a demora era porque os novos chefes estavam futucando lá a ficha dele para ver se rendia algum outro castigo a mais, só demissão podia ser pouco para o cunhado do chefe antigo. Os dias de meu pai estavam contados, só ele não via.

Também ficar ou sair não tinha muita importância: tudo indicava que a fábrica estava em crise e não ia se agüentar por muito tempo. Os pagamentos foram suspensos, inspetores e técnicos chegavam e saíam apressados como médicos em visita a um doente grave. Do pouco que sabíamos cá fora, a saída de tio Baltazar tinha abalado muito o crédito da Companhia, e os novos homens não estavam conseguindo remediar a situação. Diziam até que eles tinham se arrependido e pensavam em chamar tio Baltazar de volta, mas isso eu entendi como um desejo fantasioso de amigos, um “quem dera que acontecesse”.

O palacete de tio Baltazar foi comprado por uma família de espanhóis e ia ser convertido em hotel. Foi um susto para mim ver as paredes de fora recebendo aquela tinta avermelhada horrível e a grama do jardim maltratada do transitar de trabalhadores e do manejo de material, um estrago de cortar o coração. Da segunda ou terceira vez que passei lá reagi contra a tristeza e pensei: isto é apenas uma casa; para que sofrer por ela quando a própria Companhia está se acabando?

Um dia eu disse aqui em casa que a Companhia estava se acabando, e pela primeira vez ouvi a opinião de meu pai sobre o assunto. Ele me olhou espantado e perguntou:

– A Companhia acabando? Onde você descobriu isso?

– Muita gente está dizendo – respondi.

– Hum. Não sabem de nada. Deixe eles. Assim a surpresa vai ser maior.

– Então não vai?

Ele sorriu e disse:

– Olhe, Lu: é mais fácil um burro voar do que a Companhia acabar. Pare de repetir bobagens.

Fiquei na dúvida se ele sabia mesmo ou se estava apenas torcendo, como os que disseram que tio Baltazar ia voltar.

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. Até hoje não sabemos se eles foram construídos aí mesmo nos lugares ou trazidos de longe já prontos e fincados aí. (VEIGA, 2001, p. 29-30).

O suspense na inserção da descritiva acima inclui-se como um momento crítico, a aguçar a curiosidade factual com o surgimento do insólito. A descrição, depois de uma passagem muito ativa e agitada (o golpe sofrido pelo

tio do narrador), oferece um ambiente de repouso e, ao mesmo tempo, o surgimento de algo novo que reafirmará a opressão sofrida na cidade de Taitara.

No ensaio “Narrar ou descrever” (1936, p. 46), Lukács sugere uma noção de espaço, mostrando o papel que ele exerce na seqüência das ações⁸. A noção de espaço no romance veigiano apresenta as funções dos objetos no mundo opressor. Eles servem como instrumentos da atividade e do destino dos homens e constituem “pontos cruciais das experiências vividas [por eles] em suas relações sociais decisivas” rumo à libertação total das amarras sociais ou a construção da surrealidade. Tanto o primeiro quanto o segundo caso estão ligados ao plano da necessidade, em que as personagens relacionam-se com os acontecimentos e, conseqüentemente, com o espaço, realizando o seu destino.

Abordando a diferença entre narrar e descrever, Lukács (1965, p. 46-51) esclarece que narrar provém da participação do escritor, que relata acontecimentos humanos em vez de descrevê-los por imagens. Ao participar, o escritor faz o público viver os acontecimentos pela participação ativa da personagem, que torna esses acontecimentos importantes para as relações e para o desenvolvimento da vida humana. Descrever provém do ponto de vista do observador, que apenas descreve algo. Ao observar, o escritor transmite os acontecimentos ao leitor em forma de uma série de quadros, porque, nesse caso, a personagem é apenas espectadora. Entretanto, o ensaísta ensina que a utilização desses fenômenos de forma pura não é importante; os princípios da estrutura da composição é que têm importância.

Em *Sombras de reis barbudos*, José J. Veiga, quando descreve, não renuncia totalmente ao narrar, mas adota as duas posições, oriundas da necessidade social: participar e observar. A opção participar está ligada ao narrar, e a opção observar está ligada ao descrever. O uso da duas pode corresponder aos métodos fundamentais de representação da realidade na era capitalista.

Veiga utiliza também uma concepção de mundo própria, oriunda da soma de possíveis experiências concretas, elevada a certo grau de abstração. Ele

⁸ Lukács, no ensaio “narrar ou descrever”, ao abordar as potencialidades da descrição e da narração, amplia as idéias propostas por Tomachevski, em *temática* (1973).

demonstra nessa obra uma profunda visão de mundo, de modo a enlaçar com habilidade os motivos que compõem ou completam o espaço, os acontecimentos e as personagens, conferindo-lhes valor poético e formando um todo em que as partes se ajustam e se harmonizam.

A singularidade do romance não está apenas nessa visão estrutural da narrativa, mas também no espaço que comporta uma leitura simbólica. Essa perspectiva reitera a funcionalidade do espaço na narrativa e o apresenta como essencial na arte de narrar. Bachelard (1996) acredita que, além da materialidade do espaço, há um significado intrínseco em cada um dos elementos que o compõem. No romance, isso se manifesta no fato de os “objetos”, as “coisas”, terem significados próprios (por estarem relacionados à opressão) que ultrapassam a sua função material. Por meio do espaço, é que o narrador Lucas concretiza suas lembranças, ou seja, através do espaço opressivo, em que as pessoas são privadas de sua liberdade, é que a memória de Lucas ativa-se.

Dentro desse espaço, merecem destaque a rua, a torre e a casa do narrador-personagem, sobre os quais a análise se deterá. A rua era calma, pacífica e sem novidades, mas, com a instalação da Companhia Melhoramentos de Taitara, transforma-se em um lugar que cerceia a liberdade e instaura a opressão, pela presença dos muros e dos fiscais. A construção dos muros foi “dividindo as ruas ao meio conforme o traçado, separando amigos, tapando vistas, escurecendo, abafando” (VEIGA, 2001, p. 30). Os fiscais, com suas ações, impunham o temor: “Trabalhavam com carta branca e não podiam ser contestados” (VEIGA, 2001, p. 28). As ruas, com esses repressores, que têm carta branca para dispor da vida dos cidadãos, tornam-se o espaço do perigo e do pavor.

Já a torre do velho convento, “cercada de mato e carrapicho, lugar de muita cobra, lagartixa e calango, e [...] também de assombração” (VEIGA, 2001, 121), torna-se um refúgio para o narrador e seus amigos, diante da vida insuportável imposta pela Companhia Melhoramentos de Taitara. Era um lugar alto, propício para buscar a liberdade cerceada, uma vez que “nenhum fiscal se lembraria de procurar gente” lá (VEIGA, 2001, p. 121). Além disso, possibilitava ver estradas e campos, além das fronteiras, onde não vigoravam ainda “os regulamentos da Companhia” (VEIGA, 2001, p. 120). É em busca de liberdade na torre que a chave de acesso à supra-realidade é ativada:

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, 2001, p. 123)

Nota-se nesta citação que, para alcançar a super-realidade, toda a ordem social imposta pela dita CIA é ignorada.

A torre, assim como a casa do narrador e todo espaço de intimidade no romance, constitui o “espaço feliz”⁹. Dedicado ao “estudo psicológico sistemático dos lugares físicos da nossa vida íntima”, que ele denomina topoanálise, o autor relaciona esse espaço com as imagens da intimidade do ser humano (casa, ninhos, conchas, recantos, gavetas, cofres, armários). Nesse propósito, o “valor humano dos espaços de posse, dos espaços defendidos contra forças adversas, dos espaços amados” (BACHELARD, 1996, p. 19), sobretudo a casa, com toda a sua poética. A casa é a habitação particular do indivíduo em relação ao universo, que é a morada dos homens. Assim ela constitui “um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (Idem, 1996, p. 208). E, como toda grande imagem, ela é ainda reveladora de um estado de alma, pois, mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, fala de uma intimidade (Idem, 1996, p. 243).

A casa, no romance em tela, pode ser vista como um espaço amado, porque ela tem valor de concha, de abrigo, e, portanto, de conforto e proteção. Ao lado dos demais espaços de intimidade, ele remete à sensação de tranqüilidade e bem-estar, por ser um local onde os fiscais não podiam punir as pessoas.

Outro valor da casa visto na obra veiguiana é o valor maternal, considerando-se que ela protege seu habitante das forças opressivas que sitiavam a cidade de Taitara. Ela inspira segurança; o seu exterior, o universo, insegurança. Assim, o espaço da casa adquire altos valores de intimidade, proporcionais ao grau de hostilidade do mundo exterior: “Sei que esse pedido insistente é um truque para me prender em casa, a senhora acha perigoso eu ficar andando por aí mesmo hoje, quando os fiscais já não fiscalizam com tanto rigor” (VEIGA, 2001, p. 7).

⁹ Bachelard, em *A poética do espaço* (1996, p. 202) conceitua o espaço feliz.

É importante lembrar também que o espaço, em *Sombras de reis barbudos*, encontra-se ligado aos motivos que se harmonizam de modo a contribuir para a concretização do tema (opressão) e para o significado da narrativa. Nenhum dos motivos adquiriu valor próprio no romance, posto que todos eles só têm valor quando úteis à organicidade e à poética da obra.

1.5 O TEMPO

O tempo, segundo Nunes (1988), é plural, e essa pluralidade, culturalmente situada, reflete-se no tempo literário, que compõe uma categoria narrativa. A concatenação do tempo da história (o tempo em que se organizam os episódios) se reflete com maior ou menor distorção no tempo da enunciação (o modo como os eventos ficcionais são apresentados ao leitor). A maior ou menor coincidência entre essas dimensões integrantes do tempo literário marca o tipo de pacto ficcional com o leitor.

À luz do que escreve o ensaísta Reuter (2004, p.87), numa narrativa, normalmente tecem-se relações entre duas séries temporais: tempo da história e tempo do discurso. Com base nessa constatação, Reis & Lopes (1988, p. 294) afirmam que “o tempo do discurso pode ser entendido como consequência da representação narrativa do tempo da história”.

Em um romance, as relações entre essas duas séries temporais se dão por meio da codificação do tempo do discurso a partir da velocidade, da frequência e da ordem. A codificação do tempo a partir da velocidade “concerne à relação entre duração fictícia dos acontecimentos [...] e a duração do discurso (ou mais exatamente da textualidade do discurso, em números de páginas ou de linhas)”, conforme afirma Reuter (2004, p. 88). Ou, como escreve Genette (1979, p. 123), “a velocidade da narrativa definir-se-á pela relação entre uma duração, a da história, medida em segundos, minutos, horas, dias, meses e anos, e uma extensão: a do texto, medida em linhas e em páginas”. Por essas palavras, verifica-se facilmente que a velocidade da narrativa (termo que o próprio Genette acabou por preferir, em contraposição à duração) decorre da interação de fatores de natureza diversa: a componente propriamente cronológica inerente a toda a história (ou seja, o tempo da história) e a componente discursiva que a molda numa sintagmática narrativa.

De acordo com Reis & Lopes (1988, p. 297), o processo temporal da narrativa projeta-se numa cadeia temporal que provém diretamente das velocidades incutidas ao relato. O narrador utiliza as dominantes semânticas da narrativa de modo a instaurar diversos ritmos ao longo de um relato – ora acelera, ora desacelera –, em conformidade com as determinações invocadas e até tendo em vista o controle das informações a transmitir. À frequência, um domínio específico de organização e representação do tempo no nível do discurso, consiste na repetição abundante de certos elementos. A frequência na obra veiguiana se instaura, sobretudo, por meio do número de vezes que o narrador menciona a presença dos muros na cidade de Taitara. Essa repetição manifesta a necessidade do narrador em esclarecer que os muros representam a opressão e privam as pessoas da liberdade.

Nesse contexto das relações entre história e discurso, a ordem temporal, por sua vez, constitui um domínio crucial de organização da narrativa, assim como uma área de sistematização teórica dotada de implicações consideráveis no campo das aplicações operatórias (REIS & LOPES, 1988, p. 267-268). Como observa Genette (1979, p. 78-79), “estudar a ordem temporal de uma narrativa é confrontar a ordem de disposição dos eventos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos eventos ou segmentos temporais na história”.

Ao apropriar-se dessas áreas de codificação, apontadas por Genette (1979, p. 15-27), o romancista goiano inseriu signos cuja união infunde na narrativa a particularidade temporal. Sob o prisma da teoria de Reuter (2004, p. 87), o momento da narração, no romance refere-se a uma questão simples: [o] momento no qual supõe que ela se desenrolou. Veja-se este trecho da obra:

Está bem, mãe. Vou fazer a sua vontade. Vou escrever a história do que aconteceu aqui desde a chegada de tio Baltazar. Sei que esse pedido insistente é um truque para me prender em casa, a senhora acha perigoso eu ficar andando por aí mesmo hoje, quando os fiscais já não fiscalizam com tanto rigor. 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, 2001, p. 7).

Com base nessa citação, pode-se afirmar que a narração é ulterior, uma vez que o narrador Lucas avisa para sua mãe que vai escrever a história

acontecida em Taitara desde a chegada do tio Baltazar. Apesar de na narrativa os acontecimentos se sucederem numa disposição metodicamente cronológica, a primeira página apresenta uma alteração provocada pelo uso de uma anacronia no discurso, isto é, o narrador se situa no final da história: “Está bem, mãe. Vou fazer a sua vontade. Vou escrever a história do que aconteceu aqui desde a chegada de tio Baltazar” (VEIGA, 2001 p. 7). Por meio de um movimento retrospectivo no tempo, portanto, o narrador começa a história com a chegada do tio Baltazar. Esse retorno ao tempo constitui o presente da narração, composta pela apresentação de um quadro opressivo em que os habitantes de Taitara são presos em suas próprias casas, porque ir para as ruas havia se tornado perigoso.

Com respeito à velocidade, esta é infundida pelo narrador no texto por meio da elipse, signos técnico-narrativos de que dispõe o narrador para efetivar a velocidade do relato (GENETTE, 1979, P. 120-149). O grau máximo de aceleração é conseguido por meio da elipse, que possibilita condensar longos períodos de tempo através da ausência de narração. É o que ocorre no trecho abaixo, em que o narrador omite, na codificação da história, alguns elementos discursivos. Mais especificamente, por meio de lapsos temporais, ele suprime os vinte e um meses da construção da Companhia:

Anos depois na minha contagem, e apenas vinte e um meses nos assentamentos de tio Baltazar, a fábrica ficou pronta.
 Passei uns dias assustado, sem achar graça em nada – até que o Grande Uzk veio em meu socorro.
 Todo mundo vem dizendo há muito tempo que a vida está insuportável.
 Passavam-se os dias, e eu sempre de olhos no céu, procurando, esperando. (VEIGA, 2001, p. 21, 58, 120, 125).

Neste trecho do romance, percebe-se que a elipse é “compreendida no domínio da velocidade imprimida pelo discurso ao tempo da história”, como escrevem Reis & Lopes (1988, p. 242-243), em que elementos discursivos foram eliminados na codificação da história. O narrador, por meio de lapsos temporais, suprime os vinte e um meses da construção da Companhia.

Do ponto de vista formal, Genette (1979, p.139-41) distingue três tipos de elipse: a explícita, a implícita e a hipotética. No fragmento citado acima, o narrador usou uma elipse explícita, claramente manifesta no discurso,

mediante expressões temporais de índole adverbial (“Anos depois [...] vinte e um meses”).

O sumário consiste na redução do tempo no discurso, por meio de um lapso durativo sensivelmente menor do que aquele que a sua ocorrência exigiria. Ou seja, ele propicia a condensação, o resumo do tempo da ficção em poucas palavras ou linhas (REIS & LOPES, 1988, p. 293-294; REUTER, 2004, p. 89). Ao lançar mão dessa estratégia, o narrador de *Sombras de reis barbudos* confere uma notória desproporção durativa às dimensões temporais da história e do discurso:

De repente tudo acontecendo concatenado. Primeiro chegou tio Baltazar gordo e corado, contando histórias de caçadas e banhos de cachoeira e dizendo que tinha remoçado uns dez anos. Depois foram chegando uns homens mandados por Dr. Marcondes e foi aquela correria para baixo e para cima, reuniões todo dia, tio Baltazar e meu pai sem tempo nem para comer, telegramas para cá e para lá, caminhões entrando carregando, todo mundo na maior animação (VEIGA, 2001, p.18).

Por ser um signo temporal do âmbito da velocidade narrativa, diretamente relacionado com a elipse e a cena, o sumário, no romance de José J. Veiga, também concorre para condensar os vinte e um meses gastos na construção da dita Companhia Melhoramentos em um único parágrafo.

A cena como recurso técnico-narrativo “constitui a tentativa mais aproximada de imitação, no discurso, da duração da história”, como explicam Reis & Lopes (1988, p. 233). A instauração da cena produz a ilusão de que os fatos estão acontecendo diante dos olhos do locutor (ou leitor). Veja-se como isso acontece no romance *Sombras de reis barbudos*:

- Então nós todos estamos malucos?
 - Malucos propriamente não. Estamos sofrendo de uma alucinação coletiva.
 - Explica isso, professor – pediu Seu Chamun apontando um lápis com o canivete, não sei se por necessidade mesmo ou se para mostrar desinteresse numa conversa tão absurda.
 - Alucinação coletiva. Todo mundo pensa que está voando ou que está vendo outros voarem. Porque todo mundo deseja muito voar, quanto mais alto e mais longe melhor.
 - Alucinação coletiva. É uma doença então?
 - Não, não. Pelo contrário. É remédio.
 - Remédio. E serve para quê?
 - Contra loucura, justamente.
- Seu Chamun ficou calado, pensando ou simplesmente caprichando na apontação do lápis. Depois perguntou:

- E quando é que vamos parar de tomar esse remédio? Quero dizer, quando é que aqueles lá em cima vão voltar? Ou não voltam nunca mais?
- Voltam. Um dia voltam.
- Mas quando vai ser?
- Para a festa dos reis barbudos. (VEIGA, 2001, p. 141-142).

Nesse trecho do romance, em que seu Chamum e o professor comentam a construção da supra-realidade livre das amarras sociais, a utilização da cena cria a impressão de igualdade entre o tempo da ficção e o tempo da narração. Isso porque é reproduzido o diálogo das personagens integralmente na ordem de seu desenvolvimento. Assim, o narrador se afasta parcialmente da cena do discurso, sem, entretanto, abdicar por inteiro de suas prerrogativas de organizador e modelador dos componentes da narrativa. Ele controla discretamente o desenrolar da cena ao aduzir comentários (“pediu Seu Chamun apontando um lápis com o canivete, não sei se por necessidade mesmo ou se para mostrar desinteresse numa conversa tão absurda”) e, sobretudo, decidindo, em função da economia da narrativa, sobre o momento adequado para a instauração e interrupção da cena.

Sob o prisma dos ensaístas Genette (1979), Reuter (2004) e Reis & Lopes (1988), a cena não pode ser dissociada da correlação dinâmica com os outros signos narrativos – elipse e sumário –, no quais também domina a velocidade temporal da obra. No romance veiguiano, essa correlação é de oposição, e se estabelece com mais freqüência com o sumário. A oposição entre cena e resumo traduz-se pela “alternância de uma representação dirigida por um narrador distanciado e dotado de um certo pendor redutor (resumo) dessa outra (cena), que pode conjugar-se com o recurso à visão de uma personagem da história, investida da função de testemunha envolvida no devir da ação”(REIS & LOPES, 1988, p. 234). Desse modo, a cena como signo temporal é representada por uma “voz” coletiva que ilustra o cenário social de Taitara, atravessado pelos discursos de múltiplas personagens.

O romancista José J. Veiga é cômico de sua função, que não é apenas a de contar uma história, analisar a falta de liberdade ou descrever a opressão, mas também a de colocar em evidência o meio temporal em que o homem se debate. A referida obra se desenrola em um tempo de poder totalitário em que o homem é privado de sua liberdade e em que a violência desintegra a identidade, a história e as relações quotidianas mais profundas do ser humano. Por isso, a ligação do romance com o seu contexto de publicação, isto é, a

época do golpe militar de 1964, torna-se inevitável. Além das referências implícitas à situação política do Brasil na época da Ditadura Militar, a narrativa é também um quadro dramático e sombrio da violência humana comum em todos os regimes totalitários surgidos no século XX. Em decorrência dessa dimensão totalitária e violenta, os taitarenses tornam-se retrato e sujeito da violência em seus contornos mais sutis, e não apenas vítimas dela. Em outros termos, esse tempo opressivo leva os moradores de Taitara a esquecer sua própria história, sua identidade e suas afetividades para acolher os domínios da própria violência.

2 JOSÉ J. VEIGA NAS TRILHAS DO SURREALISMO

O que é ser surrealista?
Durante séculos ainda será surrealista em arte
tudo o que por caminhos novos visar a uma maior
emancipação do espírito.

André Breton

O presente capítulo tem como propósito delinear o arcabouço teórico que sustenta a influência surrealista em José J. Veiga, partindo, para isso, do pressuposto de que o surrealismo é uma filosofia de vida que recusa o mundo tal como ele se apresenta.

É importante ressaltar que a opção por analisar os pontos do contato do romance *Sombras de reis barbudos* com a poética do surreal proporcionou condições para uma melhor compreensão da ironia que perpassa o universo ficcional veigiano. Não se pode ignorar que a poética do surreal se consolida também por meio dessa mesma ironia quando ela solapa a representação da realidade.

2.1 A POÉTICA DO SURREAL

Surgido na França entre as duas grandes guerras – mais especificamente em 1924, com a publicação do manifesto por André Breton -, o surrealismo apresentou-se como resposta aos males do homem e da sociedade¹⁰.

O momento em que surgiu o surrealismo foi singular, uma vez que a humanidade ainda estava perplexa diante dos horrores da morte, das privações materiais e da destruição com a Primeira Guerra Mundial. O seu fantasma denunciava a falência de uma sociedade que se propôs a realizar o sonho da autonomia por meio da razão e do progresso da ciência. “[...] Falência das ciências. Falência da filosofia. Falência da arte. Falência universal de uma civilização que se volta contra si mesma e se devora”(NADEAU, 1985, p. 15).

¹⁰ Tais males podem, assim, segundo Breton, serem identificados como: O reforço do mecanismo de opressão baseado na família, na religião, na pátria, a gratidão pela necessidade de escravização do homem pelo homem, a preocupação com explorar de modo inconfessado a necessidade imperiosa de transformação social em benefício apenas da oligarquia financeira e industrial, e também a necessidade de fazer calar os grandes apelos isolados mediante os quais o indivíduo até aqui intelectualmente privilegiado consegue, às vezes de remotas distâncias no tempo, sacudir a apatia de seus semelhantes, todo o mecanismo de estagnação, de regressão e desgaste: a noite. (BRETON, 2001, p. 248).

Falência da promessa moderna do reino da necessidade e de todas as formas de opressão, por meio da razão e da técnica. Falência da promessa moderna de autonomia.

O desespero, o vazio, a desesperança e a ausência de razões para viver nesses anos que vêm depois da guerra são sentimentos comuns. Ao retorno da guerra, os irrealistas não querem ter mais nada em comum com uma sociedade que perdeu suas razões de ser, razão pela qual o niilismo radical que os anima se estende a todas as manifestações.

Entre 1919 e 1969, esse movimento se manifestou em meio a importantes acontecimentos sociais, políticos, científicos e filosóficos. Esteve sempre movido pelo ideal de uma revolução que realizasse a emancipação do homem, a sua liberdade, sem nunca perder de vista seus objetivos: a libertação do espírito, da imaginação, do desejo – a realização da vida em todas as suas possibilidades, longe dos reducionismos que um mundo racionalista/capitalista, cientificista/positivista impunha aos homens.

Convém ressaltar que o manifesto de Breton se propõe traduzir em normas ou modos operativos um determinado gosto e ideal de arte. Defende que a arte deve buscar sua essência em outra realidade ou na surrealidade. Nesse programa de arte bretoniano, recomenda-se a prática de uma arte que se inspire no inconsciente. Em seu projeto mais geral, o Surrealismo quer mesclar o desejo ao discurso do homem, e o eros à sua vida – e não apenas exprimir (ou descrever) o desejo ou o Eros. Pretende, pois, abolir a noção de incongruência ou de obscenidade, deixar falar a subconsciência e estimular as diferenças patológicas da linguagem.

Para perseguir a história do movimento surrealista, vale reportar aos conceitos de estética de Pareyson (2001), bem como as diferenças que ele estabelece entre estética e poética. Segundo esse pensador italiano, a estética, uma reflexão filosófica puramente especulativa sobre a arte, não possui como meta instituir o que deve ser arte ou o belo, mas sim evidenciar os problemas da beleza e da arte.

A estética não busca estabelecer normas, mas definir conceitos, ligando-se, essencialmente, à atividade artística, cuja tarefa é regular a produção da arte. Sendo indispensável ao nascimento da arte, ainda que se trate de uma poética declarada ou implícita, a estética é “consignada num código de normas e preceitos” (PAREYSON, 2001, p. 11).

Assim define Pareyson (2001, p. 8-9) esse caráter filosófico da estética:

A estética é constituída deste dúplice recâmbio especulativo da reflexão filosófica e ao seu vital e vivificante contato com a experiência: não é estética aquela reflexão que, não alimentada pela experiência da arte e do belo, cai na abstração estéril, nem aquela experiência de arte ou de beleza que, não elaborada sobre um plano decididamente especulativo, permanece simples descrição. Para definir seus próprios limites a estética deve fixar o ponto de junção entre teoria e experiência, evitando tanto sua separação quanto sua confusão, e, segundo perigo apareça mais de uma parte ou da outra, acentuando ora a sua tarefa estritamente filosófica, ora o seu dever de concreção, coisas que não só não estão em contraste, mas caminham inseparavelmente unidas.

Parece claro que o estético deve sempre tirar partido da experiência da arte, quer ele se inspire numa própria e eventual experiência da arte, quer ele se atenha ao testemunho alheio, devidamente aprofundado e interpretado.

Na arte moderna, os valores de beleza não são mais os mesmos no sentido clássico, por perseguirem deliberadamente o “feio”. Isto é, “o belo não é o objeto, mas o resultado da arte, mesmo que este não se conforme à idéia tradicional de beleza”, (PAREYSON, 2001, p. 2). Arte, portanto, passa a ser considerada aquilo que revela um sentimento ou uma interioridade, mesmo que em contraste com as leis do belo. Zola & Baudelaire (*apud* PAREYSON, 2001, p. 182), paradoxalmente, chegaram até a recomendar o feio como padrão de beleza artística. O primeiro afirma que “o belo é o feio” e o segundo diz que “a beleza é um monstro enorme, terrível, sem arte”.

A ruptura no padrão de beleza, construído desde a Antigüidade Clássica, só se deu no Romantismo.

Poder-se-ia mesmo dizer que até o Romantismo foi reconhecida, como lei da arte, a beleza. Qualquer que fosse, pois, o modo concreto de entender a beleza, ou como harmonia e proporção, ou como perfeição interna, ou como unidade variada de um múltiplo, ou qualquer que fosse o lugar designado à beleza com relação à arte, ou como objeto de imitação, ou como cânone, ou como finalidade, este foi um modo de conferir à arte uma lei geral, sobre um plano estético, para além das mudanças das poéticas, dos programas, dos gostos. Mas com o Romantismo teve início um movimento que terminou por subverter totalmente esta perspectiva. Principiou-se a aconselhar o característico, isto é, a representação do indivíduo na sua irrepetível singularidade, além de qualquer idealização conforme os cânones da beleza. Substituiu-se, pois, à beleza canônica a beleza de expressão, chamando artístico aquilo que revela um sentimento ou uma interioridade, mesmo que em contraste com as do belo; chegou-se paradoxalmente até a recomendar o feio, como quando Zola afirma que “o belo é o feio”, e Baudelaire sustenta que “a beleza é um monstro enorme, terrível, sem arte”, e os críticos hodiernos afirmam que o conceito de belo é o menos apto para aproximar-se da arte de hoje, e até dizem que arte e beleza não têm nada a ver uma com a outra. (PAREYSON, 2001, p. 181-182)

Diante do exposto, o significado de estética hoje não poderá fazer grandes avanços se partir da etimologia do termo adotado no século XVIII. Desde então, um novo conceito de estética foi construído com o surgimento da arte moderna, em que o belo, no sentido clássico, não era mais o objetivo da arte. Com base nessa reflexão a idéia de beleza não estaria no objeto, mas no resultado da arte:

O romantismo tirou uma consequência que vai bem além de um conflito de poéticas e de gostos, que é a contraposição do programa de figurar objetos feios àquele de representar objetos belos, isto é, o princípio de que a beleza não é lei mas resultado da arte: não seu objeto ou fim, mas seu efeito e êxito. Não que a obra de arte seja artística porque bela, mas é bela porque artística: o artista deve preocupar-se não com seguir a beleza, mas com fazer a obra, e se esta lhe sai com êxito, então terá conseguido o belo. (PAREYSON, 2001, p. 182).

Dessa forma, parece claro que o Romantismo provoca um deslocamento da crítica literária, “que passa do interesse pelo produto artístico para as teorias de expressão ligadas ao processo artístico”. [Um] “deslocamento do produto para o processo, do poema para o poeta”. (CARVALHO, 2000, p. 19).

Atentando para as inovações estéticas decorrentes do Romantismo¹¹, a questão do gênio foi acolhida como se fosse conquista dessa época, o que não é verdade, pois caracteriza tanto a estética clássica como a do século XVIII – apesar de suas diferenças –, visto que a obra de arte, até o século XVIII, era considerada uma imitação de uma realidade. Ou seja, efetuava-se uma imitação, ou mimese de uma natureza exterior em relação ao poeta, enquanto, na era romântica, o ideal artístico consistia na expressão dos sentimentos, dos desejos e das aspirações do artista. Segundo Carvalho (2000, p. 23)

o objeto a ser reproduzido pela obra situa-se na interioridade do escritor, que se esconde e se mostra atrás de cada letra; confere à dor e ao amor uma dimensão que não se mede e não se repete, divide-se, e divide o texto com as almas fortes que querem existir, e existir lendo.

Por sua vez, a poética, segundo Pareyson (2001, p.11), é um determinado gosto convertido em programa de arte, entendendo-se aquele como toda espiritualidade de uma época ou de uma pessoa representada na arte. Uma

¹¹ A partir do Romantismo, o homem passou a ser concebido como um ser capaz de sentir, imaginar e criar, porque esse movimento artístico tratou de reconhecer o primado da imaginação e expressar a vida como fato de primeira mão, primitivo, e não como um fato segundo. (CARVALHO, 2000, p. 23)

poética, implícita ou explícita, é indispensável à atividade artística, “já que o artista pode passar sem um conceito de arte mas não sem um ideal, expresso ou inexpresso, de arte” (PAREYSON, 2001, p.18).

A poética surrealista foi influenciada por diversos movimentos culturais - romantismo, simbolismo, dadaísmo. Apollinaire, Rimbaud, Alfred Jarry, Ducasse, Baudelaire, Freud, Marx e Hegel, contribuíram com o movimento liderado por Breton, com suas expressões, mas, sobretudo, com suas formas de viver e compreender o mundo. Um novo mundo capitalista, que, com a assinatura dos tratados de paz, pretensamente inaugura uma nova estabilização, totalmente provisória, já que não muito tempo depois será assacado por uma nova guerra. A máquina recomeça a funcionar. Acalmados os sobreviventes da guerra, passadas as feridas, reparadas as ruínas, o regime pode acreditar que se abre à sua frente uma nova era de prosperidade.

As massas subalimentadas, privadas durante muito tempo das satisfações mais elementares, tomam-se consumidoras ávidas, com ambições cada vez maiores. É a euforia provisória e fictícia de todos os pós-guerras. A indústria progride, as descobertas científicas se fazem rotineiras: o cinema, o gramofone, o avião, etc. O mundo recolheu-se às dimensões do homem. (NADEAU, 1985, p. 17).

José J. Veiga, no romance *Sombras de reis barbudos*, ao se irmanar à poética surreal, não foi diferente. Na referida obra, ele buscou libertar o homem dos horrores impostos por uma dita Companhia Melhoramentos de Taitara, sem perder de vista a libertação da imaginação e do desejo. A realização desse objetivo possibilitou a construção de uma outra realidade na cidade de Taitara que levou a Companhia a perder o controle sobre o homem e sobre a sociedade.

A humanidade será colocada nos trilhos da prosperidade tecnológica através da ciência e da razão. Mas o conhecimento do homem sobre si mesmo e sobre o outro, que aprende a aplicar a razão, as faculdades lógicas, a ciência, para transformar o mundo e efetivar o progresso funcional, não é capaz de construir uma sociedade em que os indivíduos possam constituir a sua autonomia, viver em suas singularidades e reconhecer-se em seus afetos, no outro, em seus desejos.

Na esteira desse progresso, testemunha-se a expansão ilimitada do controle racional sobre a vida dos cidadãos, a vida familiar, a educação e a informação, a organização do mundo do trabalho, a racionalização do tempo. A

propaganda e a produção da cultura em massa assumem, então, um relevante papel na produção de subjetividades inclinadas ao consumo e à produção ou nada resta da proposta moderna de autonomia e liberdade (NADEAU, 1985, p. 18). Fica claro, portanto, que o campo estava aberto apenas para uma revolução que realmente se alastrasse a todos os domínios, de forma radical e extremamente repressiva (BRETON, 2001, p. 15).

Seguindo os passos do movimento Dadaísta,¹² os surrealistas formularam seu próprio projeto revolucionário de construção de uma nova sociedade e de um novo homem, ao perceberem que o dadaísmo se propunha apenas ao rompimento, à negação, à destruição (BRADLEY, 2001, p. 12).

A total transformação da vida era o marco primordial proposto pela revolução surrealista. Através da poesia, do amor, da loucura, da magia, da intuição, Breton e seus companheiros tentavam realizar uma completa revolução do espírito. Para conseguir atingir seus objetivos, eles apelam ao poder do inconsciente¹³, valem-se da irracionalidade, da vida onírica e inclusive da loucura, para revelar os territórios inexplorados do espírito humano. Estão cientes de que o olhar para o inconsciente revelará o seu ser verdadeiro, os seus verdadeiros desejos, cuja realização reduzida em liberdade.

À objeção de que os homens vivem em sociedade, respondem com a vontade de destruição total dos laços impostos pela família, pela moral, pela religião. Ao preço de uma destruição radical, que se fazia necessária, construíram novos valores, numa atmosfera de criação do mundo. A ruptura das relações tradicionais dos homens entre si e o reencantamento do mundo levaram à instituição de novas relações sociais, de um novo homem que proclama a necessidade de trazer a arte para a vida, de viver poeticamente (NADEAU, 1985, p. 19).

¹² O Dadaísmo foi um movimento fundado em 1916, em plena Primeira Guerra Mundial, em Zurique, por um grupo de escritores e artistas plásticos, franceses e alemães que, se tivessem permanecido em seus respectivos países, teriam sido convocados para o serviço militar. Ele caracteriza-se pela negação de todas as tradições sociais e artísticas, tendo como base um anarquismo niilista e o *slogan* de Bakunin: “a destruição também é criação”. Caracterizado pela oposição a qualquer tipo de equilíbrio, pela combinação de pessimismo irônico e ingenuidade radical, pelo ceticismo absoluto e improvisação, o Dadaísmo enfatizou o ilógico e o absurdo. O acaso era extremamente valorizado, bem como o absurdo. Entretanto, apesar da aparente falta de sentido, o movimento protestava contra a loucura da guerra. Assim, sua principal estratégia era mesmo denunciar e escandalizar. Fez parte de um processo, observado nesse século, de libertação da arte de valores preestabelecidos e busca de experiências e formas expressivas mais apropriadas à expressão do homem moderno e de sua vida.

¹³ A importância dada ao inconsciente e às suas manifestações está relacionada com privilégio e exploração sistemática que o Surrealismo faz do mundo interior.

O surrealismo leva primeiramente a um subjetivismo total, em que a linguagem surge como uma propriedade de caráter essencialmente pessoal, podendo assim ser usada conforme o entendimento individual acerca de suas possibilidades como instrumento poético. Daí um individualismo revolucionário de onipotência do pensamento, depois, a vida dos outros homens. Longe de se encerrar em segredo de escola, o surrealismo dá a cada um o meio de obter esse estado de furor, condição primeira de uma transformação verdadeira da vida (NADEAU, 1985, p. 19).

Essa revolução que Breton (2001, p. 15) preconiza leva-o a viver de acordo com os princípios revolucionários que define. E como a luta é pela coerência, muitos sentirão necessidade de se afastar, por incompatibilidade ou por reconhecida submissão aos valores racionalistas/capitalistas que eram repudiados pelo grupo (NADEAU, 1985, p. 20). Nesse sentido, Breton (apud Nadeau, 1985, p. 34) é enfático:

Considerando que um certo homem, em certa época, estando apto a resolver certos problemas, é culpado se, ou por desejo de tranquilidade, ou por necessidade de ação exterior, ou por autocleptomania, ou por razão moral, renuncia ao que pode haver de singular em si mesmo, se dá razão aos que afirmam que, sem a experiência de vida e a consciência de responsabilidade, não pode haver proposta humana, que sem ela não pode existir domínio de si mesmo e, se perturba no que ela pode ter de poder revolucionário a atividade daqueles que seriam tentados a servir-se de seu primeiro ensinamento.

Um fato curioso: os surrealistas não pretendiam ser artistas. Pelo contrário, repudiavam a arte, identificando-a com o pensamento dominante e conformista. Por isso, reconheciam-se como participantes de um movimento antiartístico, antiliterário e antiestético. Trata-se de uma verdadeira revolução, uma vez que os surrealistas entendiam a poesia¹⁴ como atividade do espírito. Ou seja, uma atividade que proporcionava o contato com os territórios desconhecidos do inconsciente, buscando chegar ao desconhecido mediante o acesso da supra-realidade. Desse modo,

o poeta se faz vidente em virtude de longa, imensa e racional desordem de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura. Procura a si mesmo, exaure em si todos os venenos, conservando-lhes apenas as quintessências. Inefável tortura onde tem necessidade de toda a fé, toda a forma

¹⁴ A poesia, aqui, deve ser compreendida em um sentido de ação: literatura que se distingue do romance apenas pela forma exterior, preocupada em expor idéias ou sentimentos; preocupada com uma forma estética.

sobre-humana, onde se toma entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito – e o supremo sábio [...]. (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 30).

A poesia de que falam os surrealistas se evade do poema, pode existir sem ele e deve se inscrever na vida dos homens. O surrealismo se caracteriza, portanto, por uma revolta incessante contra o estabelecido, uma insubmissão. Como diz Nadeau (1985, p. 20), é “um brado do espírito que se volta para si mesmo e está nitidamente decidido a romper desesperadamente seus entraves”.

Assim, a atividade surrealista pressupõe uma ruptura radical com o mundo tal como se apresenta, por meio do exercício da violência constante e universal, da revolta absoluta, da insubmissão total e da sabotagem em regra. A violência que é negada, contida, pelas sociedades modernas no seu surto de domesticação e docilização do homem, surge de forma explosiva na guerra (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 30-31).

Os surrealistas entendem que a legitimação de todas as formas de conhecimento - a imaginação, a intuição, o amor, a magia, o humor, assim como a poesia – que foram negadas pela modernidade, por passar pelo conhecimento sobre o homem e a construção de uma nova sociedade, deve ser recuperada. Lutam sem descanso contra a hipocrisia reinante que marginaliza nas sociedades modernas o erotismo e o amor. Por isso, eles atacam a sociedade, por impor-se à realização completa e livre de um desejo não menos exigente que a fome. Daí a proclamação do amor louco, do amor único - louco na medida em que rompe todas as barreiras criadas pela sociedade para aprisioná-lo; único porque faz do ser amado, do outro, o mundo resumido e vivo que doravante é lícito possuir, no qual doravante é possível perder-se.

Para Breton (2001, p. 34-35), há forças desconhecidas que regem o ser humano, uma vez que é possível perceber a existência de um outro “plano” além da realidade material, um domínio desconhecido, verdadeiro motor das ações, dos pensamentos da vida do homem, e cuja revelação ele tem no sono. Ademais, o elemento mágico que perpassa a poética da surreal surge também como um dos caminhos a serem trilhados no possível, pois o real é coisa diferente daquilo que o homem vê, ouve, toca, sente, degusta. Os surrealistas reconhecem na imaginação a sua feição de conhecimento e criação do mundo que rodeia o ser humano, tal como o mundo conhecido. Nesse sentido,

Reduzir a imaginação à condição de escrava, ainda quando disso dependesse o que é grosseiramente chamado de felicidade, seria atraí-lo ao supremo imperativo de justiça que se encontra no íntimo de cada um. Somente a imaginação é capaz de mostrar-me aquilo que pode ser e isto só já é razão bastante para que se levante um pouco a terrível interdição; e é também razão bastante para que eu me abandone a ela sem receio de me enganar. (BRETON, 2001, p. 17).

A poética do surreal nega a arte e a cultura estabelecida, ditas cultas, mas vê na cultura popular uma fonte autêntica de vida nua, crua, dilacerada, sem máscaras ou simulacros, sem pretensões ou formas. Segundo Nadeau (1985, p.63) “Os espetáculos mais ridículos são os mais apreciados, porque colocam em cena os sentimentos e as emoções populares que ainda não foram corrompidos pela cultura”.

O movimento surrealista propôs fazer do amor uma força revolucionária, rompendo à sua passagem e com grande desprezo todos os obstáculos que o impedem de empreender o seu vôo. Para os surrealistas existem circunstâncias na vida em que tais condições excepcionais podem verificar-se, em que o homem adota um comportamento lírico, em que escapa em certa medida às repressivas necessidades sociais, em que a razão, a lógica, as conveniências desaparecem em proveito do insólito, da surpresa, da paixão súbita (NADEAU, 1985, p. 64).

A trajetória da revolução surrealista será marcada por outros movimentos revolucionários e mais fortemente pelo ideal da revolução marxista. Por suas convicções, Breton rejeita com desprezo e horror os regimes baseados na exploração dos homens¹⁵. Além disso, ele reconhece e proclama a existência de uma questão social, colocando-se ao lado dos ou com os revolucionários que pretendem derrubar tais regimes. Contudo, afirma que também existe a experiência surrealista que até ultrapassa, por sua amplitude, a estreita especialização do econômico e do social, e não seria pequeno o risco caso se confundisse com ela e se limitasse a ela. Aqueles que quisessem considerá-la um simples anexo da ação revolucionária se enganariam. E previne seus

¹⁵ O surrealismo assume as máximas de Rimbaud de “mudar a vida”[...] porém, as amplia e as estrutura na ação com uma nova idéia do homem e de seu destino, que o levará a assumir suas responsabilidades diante dos fatos sociais que perpetuam a injustiça e a exploração do homem. (MOLINA, 1999, p. 24).

amigos políticos a não esperarem de sua parte nem desaprovação dessa ação, nem renúncia.

Para os surrealistas a revolução econômica e social que parece uma condição necessária para a transformação total da vida, não é ainda suficiente. Schuster (2001, p. 67) explica:

[...] a desigualdade social era o fenômeno mais imediatamente compreensível da ordem na qual vivemos, ela devia sua escandalosa perenidade a um conjunto bem mais complexo e amplo do que aquele definido unicamente pelas leis econômicas. Isso porque tudo está ligado: ao capitalismo do dinheiro corresponde o capitalismo do pensamento, e seria inútil querer destruir um conservando o outro intacto.

Ele reforça ainda que “a libertação do homem não pode ser reduzida apenas ao plano econômico e político, mas deve ser estendida ao plano ético”. E continua: “[...] a luta pela substituição das estruturas sociais e a atividade desenvolvida pelos surrealistas para transformar as estruturas mentais, longe de se excluírem, são complementares. Sua junção deve apressar a vinda de uma época liberada de toda hierarquia e opressão”.

Tais assertivas aproximam-se do romance *Sombras de reis barbudos*, uma vez que José J. Veiga rejeita com desprezo e horror o regime opressor imposto por uma instituição, a Companhia de Melhoramentos. Colocando-se como um revolucionário, o personagem vislumbra derrubar esse regime por meio da construção de uma supra-realidade:

- Então nós todos estamos malucos?
- Malucos propriamente não. Estamos sofrendo de uma alucinação coletiva.
- [...]
- Alucinação coletiva. Todo mundo pensa que está voando ou que está vendo outros voarem. Porque todo mundo deseja muito voar, quanto mais alto e mais longe melhor.
- Alucinação coletiva. É uma doença então?
- Não, não. Pelo contrário. É remédio.
- Remédio. E serve para quê?
- Contra loucura, justamente. (VEIGA, 2001, p. 141).

Nessa passagem, Veiga denuncia a necessidade de deslocamento de uma visão de mundo fundada no inconsciente, como única forma de o homem realizar seu projeto de autonomia e liberdade. Ele anuncia a criação de um novo imaginário social por meio da imaginação, em uma atitude de abandono/superação do imaginário capitalista/moderno para a realização do ideal de autonomia e liberdade do homem.

2.2 SUPRA-REALIDADE EM *SOMBRAS DE REIS BARBUDOS*

Pensar nos pontos de contato do romance *Sombras de reis barbudos*, de José J. Veiga, com as poéticas surreais é dirigir um novo olhar para o homem, para suas relações com o mundo, sobre o seu modo de se expressar e de se pensar. Ao acessar a supra-realidade de modo a subverter a busca da verossimilhança, opta-se por uma formidável aposta no imaginário, apresentado como poder central do espírito humano. Em Taitara, a cidade retratada no romance, o inverossímil, o extraordinário e o incôngruo surgem em tamanha profusão, que o real deixa de ser referência absoluta. Ao caminhar em direção à libertação total do homem, Veiga quer ultrapassar os universos taitarenses, com suas mediocridades e limitações, para aperceber-se no estado original do homem. Segundo Chenieux-Gendron (1992, p. 12), nas poéticas do surreal

quer-se uma filosofia, mas “de vida”, um modo de viver e de pensar, [...] que, recusando o mundo tal qual é, pois o “real” muitas vezes é apenas o habitual, se propõe de uma só vez “transformar o mundo” (Marx) e “mudar a vida” (Rimbaud), em uma revolta ao mesmo tempo política e poética; que recusando os *priori* lógicos, prega a exploração dos recursos da desordem.

Percebe-se que a influência surrealista no romance veiguiano não é um estilo, é o grito da mente que se volta para si mesma, ou seja, é um caminho rumo à supra-realidade, em que a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro deixam de ser percebidos como contradições. Com isso, ancora-se na teoria de Hegel (1996), que formula a definição de que essa poética aceita o caráter contraditório da realidade e tenta encontrar a síntese ideal entre os opostos, criando, de forma imaginativa, uma outra realidade, a surreal.

Os pontos de contato do romance *Sombras de reis barbudos* com a poética do surreal possibilitam uma ruptura radical do homem com o mundo imposto pela Companhia Melhoramentos que é uma instituição social que estabelece normas, padrões, privando a liberdade das pessoas que não seguem seus princípios.

Apesar de todas essas 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 outro ameaçando, implorando, prometendo vantagens, mas ninguém liga para eles, e dizem que muitos estão voando também. (VEIGA, 2001 p. 139-140)

Assim, como se vê, a influência do surreal na obra permite às pessoas, mediante um mergulho no inconsciente, libertarem-se das potencialidades reprimidas de modo a legitimar uma supra-realidade, ou um universo surreal, livre das normas coercitivas impostas pela Companhia Melhoramentos de Taitara.

Para Carvalho (1989, p. 23), a escritura desse romance seria uma transmigração surrealista manifestada nas condutas e nos atos inconscientes do narrador-personagem e das personagens, o que permite o (re)conhecimento da outra face da realidade (uma realidade livre da opressão imposta pela Companhia de Melhoramentos). Num empreendimento “ligado à linhagem de rebelião da linguagem, os seres humanos presentes na narrativa deparam-se com o próprio inconsciente e passam a ser o intérprete primeiro do seu real insólito” (CARVALHO, 1989, p.23).

Percebe-se que, para se chegar à “espécie de realidade absoluta” (BRETON, 2001, p. 28), a realidade epidérmica é atacada de uma maneira irônica e a representação do mundo é corrompida pelo acaso objetivo, que, nas palavras de Chenieux-Gendron (1992, p. 92), se define clandestinamente como a forma de manifestação da necessidade exterior que abre caminho no inconsciente humano. É chamado de objetivo, porque tudo acontece como se a subjetividade da pessoa envolvida se projetasse em algo.

Diante do acaso objetivo, convida-se a permanecer em vigilância, em todas as manifestações inexplicáveis. Daí a necessidade de possuir um comportamento lírico, porque alguns fatos do acaso objetivo são claros, outros requerem ser decifrados, até suscitados, o que justifica a atmosfera mágica de certos textos surrealistas.

Em *Sombras de reis barbudos*, o espaço real – refletido pela aparência do mundo exterior e pela organização da Companhia de Melhoramentos – está permeado por um regime opressor que conduz as pessoas que ali habitam a construir uma outra realidade, às vezes de certa maneira metafórica. Assim, as

palavras formuladas pela subjetividade denunciam os espaços que o sistema ocultou:

De um dia para 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 na rua, ou por ver um objeto e não se abaixar para apanhá-lo. (VEIGA, 2001, p. 66).

O arrocho nas proibições por parte da Companhia, segundo o relato de uma criança, leva os moradores à alucinação (perda do real) e, conseqüentemente, à construção de outra realidade, ou da realidade absoluta. Por essa razão, o homem se instala no centro da criação, para reclamar sua liberdade absoluta, realizando-se, de acordo com Carvalho (1989, p. 22-23), uma travessia mediante o processo de inquietação da consciência. Essa inquietação aparece com a quebra da ordem do mundo e com a transformação da consciência real em consciência surrealista.

Assim, a influência da poética surreal na obra veiguiana é a “libertação mental” do homem e, conseqüentemente, a sua “libertação total”. Ao acessar a supra-realidade, o romancista critica o extremo realismo que empobrece a realidade e canta o hino à imaginação, deixando transparecer que a lógica é inapta para definir tudo o que é humano. Por isso, o desejo prima sobre o social, porque é nele que se enraíza a liberdade pela qual os taitarenses tanto esperam.

Para proporcionar a libertação total do homem, de modo que ele possa estar apto a lutar por uma sociedade também liberta, é necessário analisar o alcance da escrita e do pensamento surrealistas. No romance *Sombras de reis barbudos*, a busca pela realidade surreal serve como um veículo libertador das potencialidades sociais reprimidas, um instrumento de rebeldia. Isto se torna possível mediante o aprofundamento da experiência pela liberação do inconsciente, pela decifração do “acaso objetivo” e da compreensão de uma mitologia moderna e coletiva proposta pelo surrealismo (CARVALHO, 1987, p. 28).

No tocante à liberação do inconsciente, cabe ressaltar que as “experiências de sono” provaram que a atividade mental do homem ultrapassa as condições de vigília; o sonho poderia também ser aplicado à resolução das

questões essenciais da vida. Este trecho de *Sombra de reis barbudos* pode ilustrar as afirmações:

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, 2001, p. 85-86).

A “festa de reis barbudos” gira em torno de um único personagem, Baltazar, que se manifesta oniricamente¹⁶. No sonho de Lucas, ele seria condecorado e coroado rei, constituindo uma outra realidade, inversa à ordem dos acontecimentos narrados, nas quais ele foi deposto do cargo de diretor da Companhia. O sonho passa, então, a ser o domínio da liberdade absoluta, por marcar a revanche do princípio do prazer sobre o princípio da realidade.

Com base nessa afirmação, percebe-se que, assim como Breton (2001), José J. Veiga, em *Sombras de reis barbudos*, interessa-se pela parte obscura da mente humana, talvez por acreditar ser possível encontrar no espaço do inconsciente (como também do sonho) a liberdade¹⁷.

Em seu primeiro manifesto, Breton (2001, p. 44) afirma que “o espírito do homem que sonha se satisfaz plenamente com o que lhe acontece. A angustiante questão da possibilidade não está mais presente”. O sonho é tão real quanto o estado de vigília. A surrealidade ou realidade absoluta – que Breton (2001) defendia e na qual acreditava – seria a resolução dos dois estados tão contraditórios na aparência na obra veiguiana: sonho e realidade. Além disso, permite interrogar certas situações da vida, de modo a caracterizar o fato de elas parecerem pertencer à série real e à série ideal de acontecimentos, bem como de constituírem o único posto de observação - o acaso objetivo.

Sob o prisma da teoria de Abastado (*apud* CARVALHO, 1987, p. 35), percebe-se que, em *Sombras de reis barbudos*, a influência “surrealista é a expressão no registro das imagens, de sua ideologia. Ela tem uma postura

¹⁶ Conforme explica Gomes (1994, p. 43), “apenas o sonho oferece ao homem todos seus direitos à liberdade”, além de ser “responsável pela resolução dos problemas fundamentais da existência” (p. 25).

¹⁷ Aqui fica claro também que “a actividade onírica revela que o desejo humano não poderia ser satisfeito pelo mundo tal como ele é” (Durozoi & Lecherbonnier (1976, p.142).

revolucionária [...] e ajuda à libertação social do homem”. No caso, o alcance revolucionário torna-se possível mediante o insólito (Companhia Melhoramentos, muros, urubus), que se transforma numa chance de atitude revolucionária.

Apoiando-se na teoria de Garcia (2007, p.19), nota-se que o insólito na obra do escritor goiano caracteriza, em primeira linha, como uma completa atitude de desconforto. Ele rompe com atitudes habituais, comuns, costumeiras, usuais e freqüentes, enfim, surpreende as expectativas quotidianas e cria um choque afetivo, de modo a desorganizar e desnudar a representação do real em Taitara.

Segundo Carvalho (1989, p. 33), José J. Veiga enfoca o tema da liberdade explorando as conseqüências ininteligíveis. O romance estrutura, tematicamente, a constância dos binômios opressão *versus* liberdade, numa busca (in)consciente da liberdade. A instalação aparentemente inquestionável do insólito – a Companhia Melhoramentos –, desencadeia o sentimento de pânico na cidade de Taitara, gerando situações surreais, desesperadoras, e provocando a perda da liberdade de viver. Os trechos a seguir ilustram as afirmações:

De repente os muros, esses muros. Da noite para o dia eles brotam assim retos, curvos, quebrados, descendo, subindo, dividindo as ruas ao meio conforme o traçado, separando amigos, tapando vistas, escurecendo, abafando. (VEIGA, 2001, p.30)

Alucinação coletiva. Todo mundo pensa que está voando ou que está vendo outros voarem. Porque todo mundo deseja muito voar, quanto mais alto e mais longe melhor” (VEIGA, 2001, p. 141).

A realidade no romance é mesclada com o vôo surreal. O desejo de voar, condição irreal do ser humano, acaba fundido com o real: o desejo de estar longe, fora desse tempo e desse espaço: “Tinha chegado o ponto em que o nosso único consolo era subir a um lugar alto e olhar os campos e estradas além de nossas divisas, onde não vigoram ainda os regulamentos da Companhia”(VEIGA, 2001, p.120).

Carvalho (1989, p. 26) verifica que, na última passagem do romance, há uma tentativa surrealista de nivelar as antonomias real-irreal, numa busca do

point suprême, que é um dos projetos mais significativos do surrealismo¹⁸. A sua conquista é caracterizada na narrativa como alucinação coletiva, ponto alto da presença surrealista nesse romance, por estar em ruptura total com o seu meio e optar por uma outra realidade:

Pois se o homem passava voando bem na minha frente, justamente diante da parte aberta da torre! Foi rápido, mas deu para ver. Ia deitadinho como nadando, só que não dava braçadas, apenas mexia discretamente com os braços, e me pareceu que tinha um cigarro aceso na boca, se não era cigarro era um canudinho outro que também soltava fumaça. (VEIGA, 2001, p.122).

As pessoas são caracterizadas com traços comuns a qualquer ser humano. Prescindem de asas, de aparatos voadores ou de equipamentos que possam justificar a inusitada habilidade de alçarem vôos. Esse procedimento, longe de ser aleatório, reitera o recurso estético que engendra a imbricação de elementos antagônicos. Para tanto, o escritor cria personagens repletos de detalhes verossímeis, como a presença de um cigarro aceso na boca do homem voador. Esse ser é tão provável, que partilha até mesmo um vício humano; paradoxalmente, é tão improvável que levanta vôos por si só.

José J. Veiga cria uma outra forma de viver que possibilita ao homem libertar-se de todas as amarras que a sociedade lhe impunha. Essa total transformação da vida subverte a verossimilhança, fazendo surgir em profusão o inverossímil, o extraordinário:

O homem passava voando bem na minha frente [...] o homem passava da direita para a esquerda, eu peguei já na metade do caminho; e quando ele sumiu atrás da parede da esquerda e eu recuperei os movimentos apoiei as coxas no barrote restante, firmei a mão esquerda na parede e inclinei o corpo para fora, mas não o vi mais [...] E dei com ele vindo do lado do rio. Peguei-o no meio do céu, um céu sem nuvem nem fumaça, e acompanhei-o até sumir atrás do telhado de nossa casa. (VEIGA, 2001, p. 117 e 121).

Aqui, há liberação do pensamento de modo a acessar a supra-realidade, conforme propunha Breton (2001). O vôo das pessoas é um olhar para o inconsciente, que pode ser visto como uma resposta de indignação, uma vez que já não agüentavam os desmandos da Companhia. Seria “um brado do

¹⁸ O surrealismo não é puro delírio, mas a exploração do delírio; é o que será; é a possibilidade do acaso objetivo, uma forma de interpretação do delírio, um assenhramento das diversas penetrações mutantes do real.

espírito que se volta para si mesmo e está nitidamente decidido a romper desesperadamente seus entraves” (NADEAU, 1985, p. 20).

O vôo sempre exprimiu para o homem um desejo de sublimação ou de liberdade, de busca de harmonia interior, de ultrapassagem dos conflitos. O vôo é o substituto irreal da ação, estando assim ligado ao interior, ao inconsciente. Em uma comunidade onde estavam cerceadas todas as formas de liberdade individual, a última alternativa para seus membros seria voar. Desse modo, o vôo seria uma metáfora da liberdade.

A liberdade só é possível por meio da construção de uma supra-realidade diferente da realidade de uma cidade oprimida por uma empresa ou por uma instituição sem fim explícito. Como nenhuma obra de arte é uma significação pronta, pode-se inferir que a referida cidade é uma metáfora do Brasil no período da ditadura militar, e a Companhia Melhoramentos de Taitara como alegoria dos militares no poder.

A influência surrealista no romance *Sombras de reis barbudos*, coloca a obra “em condições de desligamento em relação às solicitações do mundo exterior assim como em relação às preocupações individuais” (BRETON, 2001, p.271). Por meio da busca pela liberdade, o narrador criança afastou-se não só do universo repressor descrito na história como também do limite imposto pelo contexto político brasileiro daquele período em que o livro foi publicado.

A necessidade de romper com tudo que existe em Taitara é a manifestação mínima de um espírito que não quer renunciar às suas possibilidades para se vergar às exigências de um real opressor, tal como foi determinado pela Companhia de Melhoramentos. Ou seja, trata-se “de um espírito que reivindica a sua liberdade radical, sem a qual se reencontra domesticado” (DUROZOI & ECHERBONNIER, 1972, p. 105).

Diante dessas considerações, fica claro que, ao acessar a supra-realidade, José J. Veiga, em *Sombras de reis barbudos*, consegue libertar o indivíduo das forças repressivas que o seguram e perturbam. Isso porque a opressão posta pela Companhia de Melhoramentos é tão grande que privou as pessoas de toda e qualquer forma de liberdade. De acordo com Durozoi & Echerbonnier (1972), erguer-se contra a razão esterilizante desses poderes oprimidos é confrontar-se com um sistema. Para tanto, lembram que esse sistema é

o conjunto extremamente complexo de princípios, de instituições, de leis, de costumes, de interdições, de mitos, de dogmas, de idéias, de símbolos que separam o homem do seu próprio pensamento, que tenta retardar o homem do seu próprio pensamento, que tenta retardar, por todos os meios, o movimento emancipador, qualquer que seja o domínio em que se exerça, que falseia a relação dialética entre as liberdades práticas e a liberdade metafísica. (DUROZOI & ECHERBONNIER, 1972, p. 104),

A busca da surrealidade no romance veiguiano desemboca uma contestação global que repousa sobre a capacidade infinita de revolta que ele atribui ao homem. Como em qualquer obra surrealista, todas as normas que foram impostas pela razão são destruídas. Segundo Durozoi & Echerbonnier (1972, p. 105).

A necessidade de romper com tudo o que existe é pois a manifestação mínima de um espírito que não quer renunciar às suas possibilidades para se vergar às exigências do real (ou do normal, ou do moral, ou do conveniente, etc.), tal como foi historicamente determinado, quer dizer, de um espírito que reivindica a sua liberdade radical, sem a qual se reencontra domesticado. Esta reivindicação permanece essencial na trajetória surrealista – quanto mais não fosse porque não é certo que algum dia ela possa ser integralmente satisfeita.

Em *Sombras de reis barbudos*, quando o autor se entrega a uma escrita que ultrapassa a sua consciência, ele projeta-se para fora do dado presente opressivo, de modo que a aparição de um futuro possível elabora-se a partir das linhas de força do seu próprio desejo, em busca de uma realidade que o satisfaça. Assim, ele esboça um futuro que, para além da sua própria pessoa, diz respeito à humanidade. Em vista disso, a linguagem se torna portadora de um sentido não dominado, situado naquele lugar a partir do qual o movimento histórico se deixa entrever na fronteira do presente e do futuro.

Como se vê, a linguagem veiguiana produz imagens que libertam o espírito das exigências do real imediato imposto pela Companhia Melhoramentos. Ao entregar-se a essa irrupção de imagens, J. J. Veiga faz explodir do cotidiano a transgressão da realidade, de modo a ir além do concebível e do dizível, tal como determina o pensamento imposto pela Companhia.

Assim, o posicionamento da poética veiguiana em desacordo com o mundo exterior proposto pela realidade epidérmica não é uma maldição, mas uma bênção, que ganha vida própria quando ela provoca um choque nas aparências ou nas leis impostas pela ideologia dominante – que, em *Sombras de reis barbudos*, é representada pela Companhia de Melhoramentos.

2.3 POLÍTICA DE UMA POÉTICA SURREAL EM *SOMBRAS DE REIS BARBUDOS*

Segundo Löwy (2002, p. 31), a aspiração revolucionária e o comprometimento com o processo político estão na origem do surrealismo. Para Chenieux-Gendron (1992), tal assertiva se confirma porque a reivindicação violenta por mais justiça aproxima os surrealistas de todas as correntes políticas de inspiração igualitária e contestatória da ordem estabelecida:

A arte de vanguarda, colhida entre a incompreensão total e a compreensão muito relativa e interessada, não pode, segundo entendo, conformar-se por mais tempo com semelhante compromisso. Aqueles dentre os poetas e os artistas modernos – e julgo que eles são a imensa maioria – que desejam que sua obra contribua para a confusão e a ruína da sociedade burguesa, que muito conscientemente aspiram a concorrer com suas ações para o estabelecimento de um mundo novo, de um mundo melhor, devem a todo custo remar contra a corrente que os impele a passar por simples agentes recreativos, com os quais a burguesia tomará todas as liberdades e mais algumas (de Rimbaud e Baudelaire, depois de mortos, tentaram fazer poetas católicos). (BRETON, 2001, p. 250-251)

Na verdade, percebe-se que “a reivindicação surrealista é política em si mesma. Não se pode ser surrealista e apolítico”, (Durozoi & Lecherbonnier, 1972, p. 274). Esse mesmos autores continuam argumentando que a política é a projeção no espaço e no tempo dos resultados que “a sua própria experiência poética inspirou a alguns homens ansiosos de os desvendar a todos a fim de reconciliarem cada homem consigo mesmo, com os outros, com a natureza” (p. 274).

No texto de Breton, já se esboça em filigranas a política surrealista:

Formulo expressas reservas sobre o pretense pessimismo surrealista. O pessimismo, no que respeita à doença do nosso tempo e à maior parte dos remédios geralmente encarados, tem pelo menos a particularidade de se fazer acompanhar de um otimismo antecipativo [...]. [Os surrealistas] não consideram incurável a fratura observada por Camus entre o mundo e o espírito humano. Estão muito longe de admitir que a natureza seja hostil ao homem, mas julgam que o homem, originariamente de posse de certas chaves que o mantinham em estreita comunhão com a natureza, as perdeu e que, desde então, cada vez mais febrilmente, se obstina a experimentar outras que não resultam. (BRETON, 2001, p. 280).

Nessa reflexão, Breton esclarece que a atividade surrealista não tende em só alcançar as chaves da reconciliação com a natureza, como também, e, por conseqüência, supor a reconstrução da sociedade. Sabe-se que a política é razão do estado, no qual se inclui a repressão do homem. Mas “a política surrealista opõe o desejo de liberdade que, se mergulharem as sondas no inconsciente humano, sob as camadas dos tabus e das proibições, grita o seu direito à existência” (DUROZOI & LECHERBONNIER, 1972, p. 275) Breton (2001, p.248) propõe:

a destruição das barreiras sociais, o ódio a qualquer servidão – a defesa da liberdade não é jamais uma servidão –, a perspectiva de o homem vir a poder dispor verdadeiramente de si mesmo – todo o lucro aos trabalhadores –, a aplicação em captar, sob qualquer ângulo particular que ela se apresente, todo o processo de insatisfação, de corrida para a frente, de juventude, a fim de poder dar-lhe o mais possível o direito a captar em toda a sua extensão a reivindicação humana: o dia.

Assim, o posicionamento político do surrealismo tende para a realização total do homem (dos seus desejos e da sua liberdade), de José J. Veiga, no romance, se traduz, de certo modo, por uma inquietação e uma reivindicação de desejos de mudanças perante o regime autoritário de Itaitara, em que os poderes estão nas mãos de uma única companhia, exercidos de maneira absoluta sobre o povo:

A companhia preparava seus planos.
 A companhia deu para nos fazer advertências práticas.
 A companhia baixou novas proibições, umas inteiramente bobocas, só pelo prazer de proibir (ninguém podia mais cuspir para cima, nem carregar água em jacá, nem tapar o sol com peneira, como se todo mundo estivesse abusando dessas esquisitices); mas outras bem irritantes, como a de pular muro para cortar caminho, tática que quase todo que não sofria reumatismo vinha adotando ultimamente, principalmente os meninos. E não confiando na proibição só, nem na força dos castigos, que eram rigorosos, a companhia ainda mandou fincar cacos de garrafas nos muros.
 A companhia não podia admitir nenhuma brecha em suas ordens.
 [...] De repente a companhia resolveu apertar a rosca contra os urubus. Eles não seriam tolerados nas ruas, e quem quisesse ter um urubu em casa ficava obrigado a registrá-lo na Companhia e identificá-lo com uma chapinha de metal para padronizar adquirida no ato do registro. A partir de certo dia o urubu encontrado sem a chapinha seria sacrificado e cremado e as despesas rateadas entre os moradores da rua. (VEIGA, 2001, p. 48, 51, 132, 133).

Contada sob a perspectiva de um narrador-protagonista criança (chave de acesso à supra-realidade), a temática volta-se para a instalação de uma

fábrica, que, além de modificar os hábitos de uma comunidade, instaura um regime autoritário e de controle sobre os habitantes locais. Refletindo nessa direção, percebe-se que a narrativa estabelece diretamente um diálogo com a seguinte assertiva de Breton (2001, p. 247):

São aptos a imbuir-me cada vez mais da idéia de que vivemos numa época em que o homem se pertence menos do que nunca, em que ele tem de prestar contas da totalidade de seus atos, já não diante de uma consciência, a sua, mas adiante da consciência coletiva de quantos querem liquidar com um monstruoso sistema de escravidão e fome.

Os “muros” da fortaleza social, apontados por Durozoi & Lecherbonnier (1972), ainda que bastante fortalecidos para a inquietação de poucos revoltados, estão implicitamente presentes na cidade do romance de José J. Veiga. Por isso, a apropriação de tudo que subverte, provoca e escandaliza a ordem estabelecida pela Companhia opressora é usado para conduzir ao contra-ataque e provocar uma crise de consciência, além de construir uma supra-realidade, conforme Breton (2001, p. 153) aponta no Segundo Manifesto:

Apesar dos esforços particulares de cada um daqueles que se declararam ou declaram adeptos do surrealismo, as pessoas acabarão por concordar em que este movimento pretendeu, sobretudo, provocar, do ponto de vista intelectual e moral, uma crise de consciência da modalidade mais geral e mais grave e somente a obtenção ou não-obtenção deste resultado pode servir de critério para determinar seu sucesso ou seu fracasso histórico.

Ao se apropriar da poética surreal no seu processo de criação, José J. Veiga conseguiu revelar os desejos profundos das pessoas que habitavam Taitara, dentre os quais a libertação das forças coercitivas da Companhia Melhoramentos e anseio pelo grito pela liberdade. Ambos os desejos elucidam a reivindicação político-surrealista de Veiga, que, no romance *Sombras de reis barbudos* – na verdade, uma sátira política surrealista - consegue transformar o mundo, ao desestabilizar o poder coercitivo da Companhia, com a construção de uma outra realidade.

Convém salientar aqui que a adesão dos surrealistas ao materialismo marxista foi uma verdadeira tomada de consciência:

Para ajudar a transformar o mundo, era preciso começar por pensar de um modo diferente do que tínhamos feito até então e, particularmente, concordar sem reserva com o famoso primado da matéria sobre espírito. Era uma

necessidade à qual nos resignávamos, mas que implicava da parte de vários de entre nós apreciáveis sacrifícios. (BRETON, 2001, p. 50)

Antes dessa tomada de consciência, de acordo com Nadeau (1985), os surrealistas eram idealistas convictos. A partir do segundo manifesto, Breton aponta a natureza dialética do método surrealista e o materialismo que o fundamenta. Em seus primeiros textos políticos, há o desejo de chocar: “estamos absolutamente decididos a fazer uma revolução” (BRETON, 2001, p. 47). Fica claro, então, que a palavra surrealismo está diretamente ligada à palavra revolução.

Em uma primeira leitura, esse romance publicado em 1972 é uma evidente alegoria política de resistência ao golpe de 1964. Entretanto, em uma leitura mais detalhada, percebe-se que *Sombras de reis barbudos* e outras obras como o romance *A hora dos ruminantes* e o conto “A usina atrás do morro” têm um compromisso mais amplo: o de discutir possibilidades mais vastas de formular um quadro sombrio da violência apresentada em todos os regimes totalitários surgidos século XX. O trecho a seguir revela um cenário totalitário e ditatorial:

A companhia baixou novas proibições, umas inteiramente bobocas, só pelo prazer de proibir (ninguém podia mais cuspir para cima, nem carregar água em jacá, nem tapar o sol com a peneira, [...]); Mas outras bem irritantes, como a de pular muro para cortar caminho, Outra proibição antipática foi a de rir em público. Não que andássemos rindo à toa, faltavam motivos para isso. (VEIGA, 2001, p. 49)

Esse quadro opressivo descrito acima prende taitarenses em suas próprias casas porque ir as ruas se tornou perigoso: “Sei que esse pedido insistente é um truque para me prender em casa, a senhora acha perigoso eu ficar andando por aí [...] quando os fiscais já não fiscalizam com tanto rigor” (VEIGA, 2001 p. 07). Desse modo, o romance abre logo possíveis relações analógicas com o sistema político vigente no Brasil na época da sua publicação, bem como perspectivas para uma interpretação de cunho ideológico. Os fiscais poderiam ser alegorias de funcionários de um órgão de inteligência da época, como, por exemplo, o sinistro SNI (Serviço Nacional Informações).

É relevante observar que o nome da CIA (Companhia Melhoramentos de Taitara) e o entusiasmo de Horácio podem ser relacionados com o “milagre

econômico” tão propagado no Brasil da década de 1970. Nesse período da ditadura militar, os economistas liberais da equipe econômica do governo Médici alardearam que o Brasil estava em um período de crescimento econômico e que os brasileiros deveriam acreditar no país em que viviam. Assim, a nomeação da Companhia Melhoramentos como a instituição geradora de todos os problemas se respalda na situação econômica do período, quando toda a propaganda governamental procurava impor o discurso otimista do milagre econômico e ocultava os problemas causados pela política econômica imposta. Também é possível ver refletido em Horácio a figura de um brasileiro que, influenciado pelas idéias da publicidade governamental da época, afirmava: “o que é preciso é começar. O resto se envolve com entusiasmo e fé” (VEIGA, 2001, p. 15).

E os acontecimentos se sucederam: “Logo nos primeiros dias do golpe muita gente ligada ao tio Baltazar foi demitida em duas ou três penadas [...] os dias do meu pai estavam contados, só ele não via” (VEIGA, 2001, p. 29) - mais uma vez os elementos presentes no texto permitem fazer a relação com a ditadura militar: a palavra golpe pode indicar o modo como aconteceu a perda do poder, a saída ou fuga da cidade de tio Baltazar, a demissão de seus amigos e a venda dos bens a espanhóis. Tudo pode ser simplesmente relacionado aos problemas sofridos pelos brasileiros, além da derrocada de alguns empresários que, depois do entusiasmo dos planos econômicos, foram forçados a vender seus bens a estrangeiros.

No entanto, um elemento insólito é introduzido no texto: os muros¹⁹, que se destacam como uma alegoria do contexto histórico brasileiro, podendo estar relacionado a todo um conjunto de imposições ou à impossibilidade de comunicação imposta pelo regime e pela censura da época. O trecho a seguir é um bom exemplo:

Com tanto muros por toda parte cansando e desanimando, era difícil saber o que acontecia na cidade, o que o povo estava pensando e dizendo. [...] Em qualquer lugar só via muro, a menos que se olhasse para cima; mas o que a gente podia ver no céu a não ser nuvens e urubus? (VEIGA, 2001, p. 37)

¹⁹ Os muros podem significar a separação entre os irmãos exilados e os que ficaram; separação entre tribos e o povo; comunicações cortadas; sensação ambígua de defesa sufocada e ao mesmo tempo prisão.

Retomando a posição política da poética do surreal, percebe-se que, para alcançar uma revolução, é necessário romper, porque “o homem e o artista são reprimidos e até super-reprimidos, levando o supra-eu a uma sufocação completa do eu, a uma censura total” (DUROZOI & LECHERBONNIER, 1972, p. 284). Esse rompimento, no romance *Sombras de reis barbudos*, só aconteceu quando as pessoas conseguiram modificar as condições sociais da sociedade descrita na narrativa. Ao provocar esse rompimento, a poética do surreal de José J. Veiga regressa aos abismos interiores do inconsciente e à exploração do eu para se livrar das amarras da escravatura social imposta pela Companhia de Melhoramentos de Taitara, que mascara suas verdadeiras intenções. Isso se verifica quando, inversamente ao objetivo explícito e declarado no nome, a Companhia vem para usurpar o poder alheio e a paz, tornando-se um órgão de policiamento aos verdadeiros direitos humanos.

A poética veiguiana, ao avançar rumo à supra-realidade, empreendeu resoluções na vida de Taitara (falta de liberdade) por meio da construção de uma outra realidade, livre das amarras sociais, tal como se propõe nos manifestos bretonianos:

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

Vamos para lá um de cada vez para não chamar atenção. Um dia cheguei primeiro, subi à torre e fiquei sentado numa plataforma de barrotes esperando os companheiros, um deles tinha prometido levar o binóculo do pai. Enquanto esperava eu me distraía olhando sem binóculo mesmo, mas logo me desinteressei. Do lado da cidade nada para ver além do labirinto de muros brancos acompanhando o traçado tortuoso de ruas antigas, e telhados empretecidos pelo tempo, aqui e ali um penacho de fumaça saindo do fundo de uma casa, no mais o deserto.

Para o outro lado do rio também não estava tendo muito que ver. Vi um caminhão carregado subindo moroso a estrada que vem de Andiara e segue para o norte quando o viajante não quer parar aqui. Olhei o caminhão até ele sumir num corte da estrada e fiquei pensando nas duas pessoas que iam nele, quase de costas para nós, alheias a nossos problemas, gente de um mundo sem tantas proibições e tantos fiscais.

Não achando o que ver fora da torre, passei a me distrair com os desenhos e inscrições das paredes escalavradas. Muita imoralidade, muita asneira em versos, muito nome feio, desenhos de homens nus com o birro levantado ameaçando mulheres também nuas, de vez em quando um pensamento desses que a gente encontra em almanaques antigos. Tudo isso devia ter sido feito há muito tempo porque nada constava contra a Companhia. Pensei em corrigir a falta mas desisti por não ter levado carvão nem nada pontudo.

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

rápido, mas deu para ver. Ia deitadinho como nadando, só que não dava braçadas, apenas mexia discretamente com os braços, e me pareceu que tinha um cigarro aceso na boca, se não era cigarro era um canudinho outro que também soltava fumaça. (VEIGA, 2001 p. 121-122).

Quando é introduzida a noção de super-repressão,

abordamos um domínio que já não é o do ser ou das condições de sua existência ou da sua consciência de ser, mas que é de ordem moral e de ordem social. A instalação, em nome do princípio de realidade, de uma repressão que distingue finalmente opressores e oprimidos, essa super-repressão, é em primeiro lugar com este inimigo, que, ele, tem um rosto que o surrealismo entendeu confrontar-se. (Audouin *apud* DUROZOI & LECHERBONNIER, 1972, p. 285).

Essa citação deixa claro que Breton (2001) pôs cada vez mais em evidência o social, inclusive quando anuncia a superação das preocupações políticas pelo imperativo social. Isto coincide com a esperança de libertação do homem e de construção de uma sociedade de liberdade em que haja primazia do social sobre o político.

Nessa perspectiva, todo sistema político, até mesmo o marxismo, só pode ser julgado em função de sua aptidão para libertar o homem de estruturas repressivas, ou seja, o fim político está, sem dúvida, no social:

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 agüentando. Quando parece que não vamos agüentar mais e cair no desespero, alguém inventa um passatempo para nos distrair (VEIGA, 2001, p. 49, 120).

Ambientado em um contexto social arbitrário, o romance deixa transparecer a situação que o país viveu durante a ditadura militar, período no qual a repressão vigorou até o momento em que os homens conseguiram a tão sonhada liberdade, representada na obra por meio do vôo.

3 A LINGUAGEM EM SOMBRAS DE REIS BARBUDOS

O termo “ironia” não significa agora apenas o que ele significava nos séculos anteriores, ele não significa em um país tudo que ele pode significar em outro, nem na rua o que ele pode significar no gabinete, nem para um erudito o que ele pode significar para outro.

MUECKE

Neste capítulo, propõe-se verificar algumas particularidades da linguagem usada pelo escritor na obra *Sombras de reis barbudos*. Na narrativa, a linguagem realiza a inversão da ordem estabelecida, liberta-se das imagens acabadas e convencionadas, opondo-se aos valores perfeitos e imutáveis, pretensamente eternos e inquebrantáveis. Trata-se de uma linguagem que questiona e inova o discurso realista tradicional submerso em crise. É no nível do significante e por meio de uma linguagem irônica e carnalizada que a narrativa de Veiga conduz a um mergulho no inconsciente, para contestar a realidade epidérmica. Como estratégia avaliadora, analisa-se a ironia veiguiana, e num segundo momento, dedica-se ao estudo da ironia como polifonia, compreendida como algo que subverte a fronteira entre o que é e o que não assumido é pelo locutor, gerando até uma carnalização decorrente da transposição de algumas de suas manifestações na linguagem.

3.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A IRONIA

A ironia, fenômeno um tanto corriqueiro que permeia a comunicação humana desde a Grécia Antiga, apresenta uma multiplicidade de conceitos no decorrer dos tempos. Sob o ponto de vista teórico, ela diz respeito à organização esquemática de grandes eixos, que vão das linhas filosóficas socráticas e românticas às perspectivas retóricas, pragmáticas, cognitivistas e discursivas. Às vezes, as contribuições são retomadas umas pelas outras, diluindo supostas fronteiras existentes entre si.

De acordo com estudiosos como Booth (1974), Brait (1996), Ducrot (1987), Hutcheon (2000), Kierkegaard (2006), Muecke (1995), entre outros, os registros antigos mais significativos do uso a ironia são atribuídos a Sócrates –

as ironias sócrática e retórica. Muito tempo depois, viria a ironia romântica (séculos XVII e XVIII), bem como as contribuições das perspectivas pragmática, cognitivista e discursiva (estas já ao longo do século XX). É necessário ressaltar, entretanto, que se trata de seqüências e esquematizações artificiais, visto que, a partir do século XX, elas mantiveram certa convivência e até se juntaram, conforme os interesses dos estudiosos em tentar explicar ocorrências do fenômeno em alguns campos do saber.

Ao tratar do conceito de ironia, interessa-nos, sobretudo, apontar alguns dados considerados pertinentes à contextualização do tema. Como já mencionado, os registros mais antigos de ironia são atribuídos a Sócrates, cabendo a Kierkegaard (2006) um resgate da ironia traçada pelo filósofo grego. Embora o que se atribui a Sócrates tenha sido escrito por meio de outros filósofos (uma vez que ele não deixou nada escrito), ele é apontado como um marco no uso recorrente de um tipo de ironia presente não só em suas falas/diálogos, mas também em todo o seu modo de vida. Tanto que se atribui a ele um tipo específico desse fenômeno, a chamada ironia sócrática, já citada.

Na perspectiva filosófica romântica, destacam-se os irmãos alemães Friedrich e August Wilhelm Schlegel, seguidos pelos ingleses Jonathan Swift e Thomas Mann. Posteriormente, o nome de Kierkegaard é bastante lembrado, principalmente após a elaboração de sua tese intitulada *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*, de 1841.²⁰ Embora tais autores fossem rotulados de românticos, eles seguem linhas nem sempre convergentes, como bem mostra o próprio Kierkegaard (2006). Outra observação relevante a menção a esses nomes não significa afirmar que outros países e autores não tenham participado da produção irônica nessa linha, a exemplo de alguns autores franceses e até brasileiros.

Já no século XX, alguns estudiosos se tornaram referência no estudo da ironia. Na língua inglesa, devem ser citados Nonuan Knox, com a obra *The Word Irony and its context (1500-1755)*, em 1961; Wayne C. Booth, com *A rhetoric of irony*, em 1974; e D. C. Muecke, com *Irony and the ironic*.²¹ Em francês, merece menção o número 36 da revista *Poétique*, de novembro de 1978, com artigos de vários autores conhecidos (da França e de outros países)

²⁰ Publicada no Brasil em 1991.

²¹ Publicada na Brasil em 1995, com o título: *Ironia e o irônico*.

a respeito do tema. Mais recentemente, já em 1994, a canadense Linda Hutcheon lança uma publicação, intitulada *Irony's edge: the theory and politics of irony*.²² No Brasil, Beth Brait publicou *Ironia em perspectiva polifônica*, em 1996, que também se tornou uma obra de referência no país. Contudo, há de se deixar claro que diversos outros autores se dedicaram ao assunto, tendo alguns escrito mais, outros menos. Os livros de Hutcheon (2000) e Brait (1996) são um bom exemplo de uma bibliografia extensa e atual, sobre a perspectiva discursiva.

Para um brevíssimo histórico sobre a ironia, Muecke (1995, p. 22) ajuda muito. Citando Nietzsche (“Somente se pode definir aquilo que não tem história”), ele diz o seguinte:

[...] por essa e outras razões, o conceito de ironia é vago, instável e multiforme. A palavra “ironia” não quer dizer agora apenas o que significava nos séculos anteriores, não quer dizer num país tudo o que pode significar em outro. Tampouco na rua o que pode significar na sala de estudos, nem para um estudioso o que pode querer dizer para outro. Os diferentes fenômenos a que se aplica a palavra podem parecer ter uma relação muito fraca.

Para Brait (1996), essa é uma justificativa nada original. Mas, segundo o ponto de vista de Muecke (1995, p. 22), a evolução semântica do vocábulo foi acidental, sendo o conceito de ironia o resultado cumulativo de um uso intuitivo, negligente ou deliberado, aplicado, ao longo dos séculos, “a fenômenos que pareciam, talvez erroneamente, ter bastante semelhança com alguns outros fenômenos aos quais já o vínhamos aplicando”. Só recentemente a palavra se tornou de pleno uso coloquial, e, “junto com uma certa elegância”. “Que irônico!” substituiu “Que coincidência!” e “Que estranho!” (MUECKE, 1995, p. 22). Na opinião do autor, é inútil pensar em conter a variedade de usos para a palavra ironia no cotidiano, quanto mais a sua multiplicidade de significados, como se propõem os ironólogos.

Retomando a perspectiva filosófica do termo, pode-se dizer que a história da filosofia conhece duas formas fundamentais de ironia: a socrática e a romântica. A ironia socrática, segundo Aubé, *apud* Brait (1996, p. 22), é a arte de fazer humilhar, de colocar suavemente as pessoas em contradição consigo mesmas, sob o pretexto de obter delas esclarecimento, de expor sua presunção e sua impertinente ignorância. Já a ironia romântica pode ser

²² Editada no Brasil em 2000, com o título *Teoria e política da ironia*.

conceituada, sob o prisma da teoria de Friedrich V. Schlegel, como a liberdade absoluta diante de qualquer realidade ou fato. Ela é o elemento que garante ao literato liberdade de espírito (BRAIT, 1996, p. 20-27).

Na perspectiva pragmática, pelo menos duas concepções podem ser apontadas no estudo da ironia: como tropo e como paradoxo. A proposta da ironia como tropo, mais conhecida, tem sido defendida principalmente por Kerbrat-Orecchioni (*apud* HUTCHEON, 2000, p. 9-127), enquanto a tese da ironia como paradoxo é postulada por Berrendonner (*apud* BRAIT, 1996 p. 173-239). Charaudeau & Maingueneau (2004, p. 237- 488) definem tropo como a mudança do significado de uma palavra para outro, de modo original e com certa graça. Em suma, as figuras estariam no uso da língua de forma mais ou menos distanciada da expressão literal, enquanto os tropos seriam uma subclasse das figuras de retórica, as figuras de significação, por meio das quais se atribui a uma palavra uma significação que não é precisamente aquela própria dessa palavra: a ironia faria parte dos tropos em várias palavras ou impropriamente ditos. A utilização da ironia como tropo pela pragmática lingüística – embora esse tipo de ironia remonte à perspectiva retórica – permite discutir questões que envolvem o sujeito enunciador/co-enunciador, a situação enunciativa e os valores dos atos de linguagem. Abordando esse tipo de ironia, Kerbrat-Orecchioni (*apud* HUTCHEON, 2000) restringe o campo de expansão do fenômeno a duas modalidades: (1) a ironia especificamente verbal, que consiste em ligar a uma seqüência significativa dois níveis semânticos mais ou menos antinômicos; (2) a ironia que não excede à dimensão da palavra ou do sintagma.

No que concerne à tentativa de teorização do fenômeno irônico como paradoxo, essa é apresentada por Berrendonner (*apud* BRAIT, 1996). Um ponto importante defendido pelo ensaísta é a negação da ironia como tropo, do seu entendimento como contradição de valores argumentativos e como estratégia de função defensiva. Ou seja, o autor critica a concepção milenar da ironia como figura por meio da qual se quer fazer entender o contrário do que se diz e conclui que a contradição não é uma propriedade característica da ironia, mas um índice de um funcionamento figurado. Ao defender a ironia como paradoxo, Berrendonner deixa claro que ela consiste em misturar indiferentemente todos os níveis de significação, o *enoncive versus* contextual, o explícito *versus* implícito, sem atenção a sua especificidade.

Já os estudos apresentados sobre a ironia em perspectivas cognitivas tentam explicar como acontece, cognitivamente, o processo de construção de sentido, o que implica considerar não só os mecanismos da língua, mas também a participação do contexto. Sob esse prisma, o sentido se constrói mediante a dupla herança, a biológica e a cultural, do ser humano.

[...] o que temos instalado não é a linguagem e sim uma disposição instintiva para atividades languageiras que se desenvolvem como modos de convivência social e modos de coordenações humanas.

[...] Podemos afirmar que o sistema de referência tem limites definidos pelo sistema lingüístico conjugado ao sistema cognitivo no interior das práticas discursivas e no mundo das experiências coletivas e públicas. Não se pode fazer semântica observando apenas o interior da linguagem (MARCUSHI, 2004, p. 1)

Delineia-se, assim, o caminho para uma atividade cognitiva interna individual, que seria compartilhada social e culturalmente, mas cujo aspecto biológico também se revela fundamental. Com base nisso, que o compartilhamento social e cultural seja igualmente possibilitado pelo potencial representativo e constitutivo da linguagem, única maneira de ir além da individualidade de cada um.

Finalmente, sob o ponto de vista discursivo, a ironia, segundo Brait (2001, p. 13), busca surpreender como conjunção de discursos e, mais especificamente, como forma particular de interdiscurso. É empregada como um caminho para descrever e interpretar determinados aspectos ligados a fenômenos lingüísticos caracterizados dentro de uma categoria ampla.

Acerca do estudo da ironia no romance *Sombras de reis barbudos*, sob o prisma dos estudiosos citados, o objetivo é privilegiar a perspectiva discursiva da ironia. No entanto, como afirmado anteriormente, outras perspectivas também são associadas a este estudo, muitas vezes diluídas em supostas fronteiras existentes entre si.

3.1.1 A ironia como “aresta avaliadora”²³

Com Hutcheon (2000), entende-se ironia como um processo semanticamente complexo, cuja “aresta avaliadora” possibilita relacionar,

²³ A expressão “ironia como aresta avaliadora” foi criada e conceituada pela ensaísta Linda Hutcheon (2000), em seu livro *Teoria e política da ironia*.

diferenciar, combinar significados ditos e não ditos. Além disso, ela envolve as particularidades de tempo e espaço, de situação social imediata e de cultura em geral.

Para a ensaísta, a ironia, como “aresta avaliadora”, é uma arma de humilhação social, ou uma farpa satírica, que se situa no campo discursivo. Mas essa denominação discursiva, ressalva a autora, constitui-se numa expressão do tipo “guarda-chuva”, pois pode englobar outras abordagens, dependendo do que se passe a considerar como discurso. Ao situar a ironia no quadro do discurso, Hutcheon (2000, p. 36) avalia que as dimensões sintática e semântica não devem ser separadas dos aspectos social, histórico e cultural dos contextos de emprego e atribuição. Na sua análise, Hutcheon (2000, p. 19) diz recorrer a “uma conjunção de perspectivas teóricas unidas por ‘semelhança de família’”, como o dialogismo bakhtiniano, a semiótica social, a teoria dos atos de fala, a teoria da enunciação, as análises pragmática, sintática e semântica, entre outras.

Nesta análise da ironia no romance *Sombras de reis barbudos*, defende-se a concepção de ironia como estratégia discursiva de aresta crítica e o entendimento de que enunciador e co-enunciador são responsáveis por fazer a ironia acontecer, a partir do contexto e das comunidades discursivas a que pertencem. Hábil no manejo desse recurso, José J. Veiga atingiu em sua obra o que Hutcheon (2000, p. 27) chama de “política transideológica da ironia”, ou seja, ele conseguiu codificar em seu discurso uma ironia altamente elaborada que ultrapassa as fronteiras de um simples tropo retórico ou de um modo de vida (ironia romântica). Conseguiu tratá-la como estratégia discursiva que opera no nível da linguagem (verbal) e da forma (textual). E isso se tornou possível porque ele não se esqueceu das dimensões sociais e interativas do funcionamento da ironia.

Para tratar do significado irônico no romance *Sombras de reis barbudos*, é necessário ir além dos conceitos tradicionais de semântica, voltados para as condições de verdade e para a relação entre palavras e coisas. É preciso também incluir a pragmática, a troca social e comunicativa da linguagem, habilidades presentes no fragmento abaixo, em que o autor faz uso da ironia ao denominar Companhia Melhoramentos de Taitara a instituição geradora de todos os problemas, a partir do momento em que o tio do narrador foi vítima do golpe:

Mas a história que vou contar começa mesmo é com a chegada do tio Baltazar. Quem podia imaginar naquele tempo de alegria e festa que um sonho tão bonito ia degenerar nessa calamitosa Companhia Melhoramentos de Taitara? [...]

A inauguração foi o momento mais importante de nossa vida até hoje. Nunca vi tanta alegria concentrada, e acho que nunca mais verei se ficar aqui. [...]

Todo mundo estava contente e endeusava o fundador. Dar uma volta com tio Baltazar pela cidade era como andar na companhia de um deus ou um santo, as pessoas faltavam ajoelhar quando passávamos. (VEIGA, 2001, p. 8, 18, 19, 20).

A ironia sugerida sob o nome da Companhia não pode ser identificada fora das situações particulares apresentadas no discurso veiguiano; o significado é apreendido no contexto específico de opressão descrito no romance. A produção do significado irônico na nomenclatura atribuída à Companhia (Companhia Melhoramentos de Taitara) está ligada ao contexto social/comunicativo, que envolve as práticas sociais sob as quais os sistemas e códigos são usados, transformados e transgredidos até adquirir um sentido. Esse se revela no espaço dinâmico da interação entre texto, contexto e interpretador.

Na citação, percebe-se claramente que a arbitrariedade das proibições, ironicamente intensificada pela falta de sentido do poder autoritário, também é mostrada através desse recurso²⁴:

A companhia baixou novas proibições, umas inteiramente bobocas, só pelo prazer de proibir (ninguém mais podia cuspir para cima, nem carregar água em jacá, nem tapar o sol com peneira, como se todo mundo estivesse abusando dessas esquisitices).[...] 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 agüentando. Quando parece que não vamos agüentar mais e cair no desespero, alguém inventa um passatempo para nos distrair. (VEIGA, 2001, p. 49, 120).

Além de ser uma inversão semântica direta (diz uma coisa para significar outra), a ironia, nessa obra veiguiana, expande até alcançar o patamar de um processo comunicativo. Na perspectiva desse processo comunicativo, é possível apontar três características semânticas principais da ironia na obra: relacional, inclusiva e diferencial. Sobre a estratégia relacional, sua presença

²⁴ Esse mesmo expediente é usado pelo romancista em *Os pecados da tribo* (1976, p. 73-74) em que a ironia tem a função de velar/revelar o autoritarismo que priva as pessoas da liberdade de comunicação.

no romance analisado pode ser deduzida com base no que escreveu Hutcheon (2000, p. 91):

O significado irônico ocorre como conseqüência de uma relação, um encontro performativo, dinâmico, de diferentes criadores de significado, mas também de diferentes significados, primeiro, com o propósito de criar algo novo e, depois, para dotá-lo da aresta crítica de Julgamento. [...] Por certo, essa (como a maioria) não é uma relação de iguais: o poder do não-dito de desafiar o dito é a condição semântica que define a ironia.

A relação entre significados (ditos e não ditos) e também entre pessoas (ironistas, interpretadores, alvos) efetiva-se mediante a Companhia Melhoramentos, que nada tem a ver com melhoria, de tipo algum. Ao contrário, ela reprime, estabelece normas e priva os habitantes de Taitara da liberdade.

[...] a companhia preparava seus planos. E um dia bem cedo fomos surpreendidos ainda na cama por aqueles carros novinhos circulando lá fora com alto-falante berrando a proibição de olhar para cima sob qualquer pretexto.

Para impor essa proibição, e com penas tão severas, era evidente que a Companhia tinha se aparelhado em todos os sentidos, e compreendemos que ela não estava brincando. O jeito era obedecer, e andar de cabeça baixa para evitar mal-entendidos. (VEIGA, 2001, p. 138).

Sobre o aspecto inclusivo, esse permite ao interpretador pensar na substituição do significado Melhoramentos pelo seu contrário (antífrase), ao considerar o significado irônico simultaneamente como um significado duplo e que não coloca a necessidade de rejeição de um sentido “literal” em prol do sentido “irônico” ou “real” da elocução. Nesse caminho, percebe-se que não é impossível abarcar os significados literal e irônico ou o descarte do sentido literal. Pelo fato de a ironia veiguiana ser uma forma do que se tem chamado de polissemia, ela precisa tanto do declarado como do não declarado. É essa relação do dito com o não dito que forma um terceiro significado, e isso é que deverá ser chamado de significado irônico.

Já o aspecto do significado irônico como diferencial busca explicar a relação entre a ironia e outros tropos e formas de obliquidade, como a alegoria²⁵, que também estão presentes na obra. De uma forma sintética e com o respaldo de Hutcheon (2000, p. 99-100), pode-se afirmar que a ironia veiguiana apresenta como característica uma “aresta avaliadora” e uma identidade semântica básica fundamentada na diferença, enquanto a alegoria

²⁵ Destacam-se no romance, sobretudo, as alegorias dos muros e do vôo.

constitui uma semelhança habilmente sugestiva entre o dito e o não dito. Nesse ponto, é importante ressaltar que só há ironia quando alguém a faz acontecer.

Muitos dos estudos acerca da ironia foram desenvolvidos com enfoque no ponto de vista do enunciador (MUECKE, 1995; BOOTH, 1974), mostrando a ironia produzida com uma determinada intenção. É o que acontece no fragmento a seguir, em que os habitantes da cidade estão sempre prontos a buscar soluções para burlar a proibição:

Mas um fiscal, homem ligado à Companhia e representante dela cá fora, não podia ser motivo de risadas na rua, e a proibição não demorou. Agora quem visse um fiscal esparramando no chão e um urubu ao lado esperando o fiscal se levantar para continuarem a brincadeira, se não tivesse muito cuidado, podia perder para sempre a vontade de rir. Um meio que encontramos para segurar o riso foi levar sempre uma pelota de pano ou algodão no bolso, quando víamos um fiscal perseguindo um urubu metíamos depressa a rolha na boca. Às vezes não dava tempo, e o remédio então era tapar os olhos ou virar as costas. (VEIGA, 2001, p. 51).

A intenção irônica aí presente visa um alvo, e cabe ao interlocutor identificar a presença dela e o seu significado. Em outras palavras, é preciso “pegar a ironia”. O processo comunicativo subjacente nesse modelo apresenta grande semelhança com o antigo modelo linear representado pelo esquema emissor (codificador)–mensagem–receptor (decodificador), que não leva em consideração outros intervenientes na produção do sentido.

Fugindo da orientação acima, tanto o ironista – Veiga – quanto o interpretador são responsáveis pelo “acontecer da ironia” no romance *Sombras de reis barbudos*. Isso porque as situações irônicas até aqui descritas podem ter sido produzidas intencionalmente por José J. Veiga e não serem reconhecidas pelo interlocutor.

No processo de produção de sentido, o ironista é o que produz intencionalmente uma ironia, e o interpretador é aquele que atribui ao enunciado um sentido irônico, independente de ser o destinatário daquele enunciado ou do que pretendia o seu elaborador. Um ponto que é motivo de discussão aqui é o da intencionalidade. Hutcheon (2000, p. 28), dizendo-se constrangida por recorrer a isso “numa época pós-Derrida, pós-Barthes e pós-Foucault”, afirma que a atribuição de ironia é uma questão de intenção, tanto por parte do ironista (enunciador), quanto do interpretador (co-enunciador). Dessa maneira, a autora dá conta de algumas questões: ela desfaz o modelo linear do processo comunicativo, dada a relatividade da atribuição de ironia; a

ironia deixa de ser, de um lado, uma arma apenas do enunciador, e de outro, uma questão de reconhecimento por parte do co-enunciador; em consequência disso, desestabilizam-se as relações de poder entre os interlocutores.

Portanto, se o leitor do romance *Sombras de reis barbudos* pertencer à comunidade discursiva brasileira, o processo de identificação e interpretação da ironia será facilitado. Partindo desse pressuposto, pode-se inverter essa visão corrente de que a ironia cria comunidades; ao contrário, são estas é que tornam possível. Sem desconhecer as discussões ultimamente suscitadas pela expressão “comunidade” e com amparo nas assertivas de Hutcheon (2000, p. 136), define-se “comunidades discursivas” em geral pela configuração complexa de conhecimento, crenças, valores e estratégias comunicativas compartilhadas”. Sob esse prisma, os seres humanos pertenceriam a várias comunidades discursivas diferentes (de sexo, profissão, religião etc.). Considerando-se que estas se sobrepõem e às vezes entram em conflito de, quanto maior a sobreposição das comunidades discursivas e de seus integrantes, maiores são as chances de se comunicar ironicamente e, ao mesmo tempo, de se diminuir a necessidade de indicadores da presença de ironia, sob o ponto de vista do enunciador ironista.

No discurso irônico, [...] o processo comunicativo é tornado possível por esses mundos diferentes a que cada um de nós pertence de maneira diferente e que formam a base das expectativas, suposições e preconceções que trazemos ao processamento complexo do discurso, da linguagem em uso. A ironia raramente envolve uma simples decodificação de uma única mensagem invertida: é mais freqüentemente um processo semanticamente complexo de relacionar, diferenciar e combinar significados ditos e não-ditos – e faz-se isso com uma aresta avaliadora. É também, no entanto, um processo moldado culturalmente. (HUTCHEON, 2000, p. 133, 134).

Uma questão levantada por Hutcheon em seu livro: *Teoria e política da ironia* (2000, p. 33, 63-72) diz respeito ao aspecto emocional que circunda a ironia, em razão do que se pode chamar de “aresta cortante” e “avaliadora”. A ironia, nessa obra veiguiana, relaciona-se sempre a atitudes julgadoras por parte de alguém, seja do interpretador, do ironista, ou mesmo de seu “alvo”, cada qual com envolvimento afetivos diferentes. Ela apresenta-se a partir de um contexto opressor, em toda uma extensão de sentimentos, e consolida-se como um ato perlocucionário, nos termos de Austin (1990), porque produziria “efeitos conseqüentes” entre os envolvidos.

Outro ponto abordado, ao longo do tempo, por estudiosos do assunto, são as cargas negativa e positiva da ironia presentes nos textos. No romance em tela, observa-se um maior destaque para as qualificações negativas, por meio de um discurso que as reafirma. Isso pode ser comprovado pelo uso constante dos diminutivos:

Mamãe ofereceu café, eles recusaram. Pensando que era cerimônia, ela insistiu e começou a providenciar as xícaras. Aí um dos homens informou que eles agora estavam proibidos de aceitar agrados dos fiscalizados para evitar relaxamento na fiscalização.

- A senhora compreende - disse ele. Um cafezinho aqui, um bolinho ali, um franguinho, um queijo, uma perna de porco, quando a gente vê está comprometido (VEIGA, 2001, p. 130).

O uso do diminutivo nessa citação denota cinismo, e isso é confirmado quando os fiscais manifestam a intenção de considerar o mato nascido no quintal da casa do menino-narrador como plantação não declarada, o que poderia incriminar a família.

Quando já estava tudo conferido e julgado conforme, e íamos passar às quadras de batatas e mandioca e às fruteiras, o fiscal que tomava conta do formulário apontou uns pés de fumo no canto da cerca e disse:

- Aquilo ali não foi arrolado.

- Está vendo? Ia escapando – disse o outro. (VEIGA, 2001, p.131).

Como se o problema não estivesse sendo criado pela própria fiscalização, um dos fiscais declara: “Sempre aparece uma besteirinha para atrapalhar” (VEIGA, 2001, p. 132).

O diminutivo irônico é usado tanto pelas personagens que se associam à ordem repressora, quanto pela classe reprimida: “[...] E dentro de alguns dias não vai ter ninguém andando por aí de lunetinha e binoculinho na mão. Já estamos de olho neles” (VEIGA, 2001, p. 40). Nesse caso, o diminutivo é usado por um membro da repressão, o pai do narrador-personagem, colocando em evidência o autoritarismo da Companhia. Já na citação abaixo, o poder autoritário é colocado em xeque:

Olhe aqui rapaz. Já se foi o tempo em que você andava aí para cima e para baixo com uma fardinha engomada amedrontando todo mundo. Fique sabendo que eu hoje trabalho para a Companhia e não tenho medo de você (VEIGA, 2001, p 108).

Ao ser ameaçado pelo pai do narrador-personagem, o carpinteiro a quem tinham sido encomendadas umas prateleiras não se deixa intimidar. Ou seja, o diminutivo compõe o léxico daqueles que se opõem verbalmente ao exercício arbitrário do poder.

Pelo exame das funções comunicativas e do impacto da ironia presente no romance, percebe-se que ela denuncia, ridiculariza e refuta as ações absurdas da Companhia Melhoramentos de Taitara, tornando-se assim, um dos veículos de crítica a uma sociedade em que o autoritarismo acaba por privar as pessoas da liberdade. Trata-se, porém, de uma crítica velada, apesar de vigorosa, em que as arestas da ironia veiguiana acabam solapando a representação da realidade de Taitara.

Em suma, a ocorrência de ironia em *Sombras de reis barbudos* pode tanto dizer algo diferente do explicitamente escrito (e não somente o seu contrário) quanto atribuir um efeito de sentido preferencialmente crítico e derrisório, com graus de explicitude variados, que conta com a participação do leitor para acontecer. Da forma como aparece no romance, a ironia resulta do processo enunciativo, ao mesmo tempo em que se situa fora desse conjunto, ao qual, porém, está ligada. Nesses moldes, ela interfere na compreensão da realidade, exigindo uma análise discursiva, mesmo que mínima, do contexto opressivo representado pela linguagem.

3.1.2 A ironia como polifonia

Bakhtin e Ducrot são os principais estudiosos das teorias polifônicas. O primeiro, precursor e mais amplo no assunto, realiza seus estudos abrangendo conjuntos textuais; o segundo também os abrange, mas restringe o estudo ao plano do enunciado. Em termos de análise prática, a proposta de Ducrot (1987) recorre diretamente à ironia como exemplo para explicar a viabilidade de sua teoria polifônica da enunciação. É claro que se deve ter em mente que o princípio bakhtiniano das múltiplas vozes no texto ou no discurso – aplicável a variados gêneros textuais – serviu de inspiração para Ducrot, que pretende contestar a tese da unicidade do sujeito falante, mas no plano do enunciado.

Em sua teoria polifônica, Ducrot (1987, p. 161-218) distingue entre o sujeito falante de um enunciado e outros seres do discurso que podem habitar

esse enunciado, como os locutores e enunciadores. O sujeito falante seria o ser empírico emissor do enunciado, que nem sempre é o seu autor real. Autor e falante são seres do plano material; locutor e enunciatador são seres discursivos, porque se situam no plano do discurso. Nessa perspectiva, pode haver mais de um locutor ou enunciatador em um enunciado. Além disso, é preciso lembrar também que autor, falante e locutor podem coincidir ou não como sujeitos.

Por definição, entendo por locutor um ser que é, no próprio sentido do enunciado, apresentado como seu responsável, ou seja, como alguém a quem se deve imputar a responsabilidade desse enunciado. É a ele que se refere o pronome eu e as marcas de primeira pessoa. (DUCROT, 1987, p. 182).

Se as marcas de primeira pessoa imputam a enunciação a um locutor (ao qual elas se referem), no caso do discurso direto haveria, então, dois locutores. Veja-se o seguinte trecho do romance *Sombras de reis barbudos*:

Mamãe estava pregando botões numa calça minha, parou o trabalho e perguntou alarmada:
 - Desistir? Por que agora?
 - É estudo para gente rica.
 - Mas não é Baltazar quem vai ajudar? Ele não já prometeu?
 - Prometeu mas pode não cumprir. Ninguém sabe o dia de amanhã.
 - Ora bobagem – falou mamãe aliviada. – Ele está moço ainda, e tem muito boa saúde, graças a Deus.
 - Pode ser. Mas não é isso que estou pensando (VEIGA, 2001, p. 23).

Nessa citação, o diálogo, estabelecido pelo uso do discurso direto, coloca em evidência a marca de duas pessoas que remetem a dois seres diferentes (a mãe e o pai Horácio). Essa seria a primeira forma de polifonia. Já, a segunda, envolveria a presença de vozes que não são as de um locutor:

Com tanto muro por toda parte, cansado e desanimado, era difícil saber o que acontecia na cidade, o que o povo estava pensando e dizendo. Todo mundo vem dizendo há muito tempo que a vida está insuportável, e que se continuar assim... Pois continua, a cada dia piora, e estamos aí agüentando. Quando parece que não vamos agüentar mais e cair no desespero, alguém inventa um passatempo para nos distrair. (VEIGA, 2001, p. 37, 120)

Nessa última citação, percebe-se a existência de enunciadores, ou seja, de seres que se expressam através da enunciação. É possível notar aí as vozes dos oprimidos e dos opressores mesmo que indiretamente, sem a

atribuição de palavras precisas a eles. O locutor apresenta uma enunciação pela qual é responsável, mas as atitudes expressas nesse discurso são imputadas a enunciadores de que se distancia. Diante desse posicionamento, o sujeito da enunciação perde o papel de centro e é substituído por vozes de uma sociedade que se vê privada da liberdade.

A pertinência da noção de enunciador, segundo Ducrot (1987, p. 198), constrói-se a partir da ironia, como ocorre abaixo, nesta passagem irônica do romance *Sombras de reis barbudos*. Ela não só justifica a pertinência da noção de enunciador, como também mostra a distinção entre locutor e enunciador:

A companhia baixou novas proibições, umas inteiramente bobocas, só pelo prazer de proibir (ninguém mais podia cuspir para cima, nem carregar água no jacá, nem tapar o sol com a peneira, como se todo mundo estivesse abusando dessas esquisitices); mas outras bem irritantes, como a de pular muro para cortar caminho, tática que quase todo mundo que não sofria reumatismo vinha adotando ultimamente, principalmente os meninos (VEIGA, 2001, p. 49).

As proibições impostas aos moradores da pequena cidade expressam ironicamente o absurdo do poder autoritário. O locutor (Lucas) fala de um modo irônico, de forma que a sua fala expressa a posição de um enunciador. Essa posição lhe é conferida pelo fato de que ele não assume a responsabilidade, e, mais que isso, ele a considera absurda. Mesmo sendo o responsável pela enunciação, Lucas não é assimilado à origem do ponto de vista expresso na passagem. A arbitrariedade das proibições aparece intensificada pelo emprego de expressões em que a voz do senso comum se mescla à invenção de disparates (“cuspir para cima”, “carregar água no jacá”, “tapar o sol com peneira”) ao denunciar a falta de sentido da ordem autoritária.

No trecho citado, Lucas não colocou em cena um outro enunciador para sustentar o ponto de vista. Ele se distingue das vozes polifônicas por outros meios, recorrendo a uma evidência situacional e a expressões do senso comum para estabelecer a ironia. Assim, a ironia, na perspectiva polifônica, é uma espécie de citação, uma “menção das falas de um locutor que diria algo de deslocado” (MAINGUENEAU, 1996, p. 95) e do qual ele se distancia por meio de seu tom e mímica. A ironia faz ouvir uma voz distinta da voz do locutor.

Tendo em vista o que se mencionou até aqui, pode-se afirmar que a polifonia, em *Sombras de reis barbudos*, evidencia-se por meio dos enunciados em que várias vozes são percebidas simultaneamente. Sob essa perspectiva, o

enunciador é definido como “aquele em relação ao qual se definem os parâmetros da situação de enunciação”; o co-enunciador, como o “você” selecionado pelo enunciador; o momento da enunciação como aquele em que, a enunciação acontece, sendo indicado, entre outras formas pelo tempo dos verbos (MAINGUENEAU, 2001, p. 137). Assim, no romance veiguiano, o enunciador, o co-enunciador e o momento da enunciação têm referentes diversos, embora nem sempre isso seja claramente visível na medida em que seria uma enunciação dentro de outra enunciação, conforme Bakhtin (1990) apontou em sua teoria. Também é importante ressaltar que nem todas as vozes polifônicas presentes na obra analisada são irônicas. O que dá à enunciação polifônica o caráter de ironia é a presença de marcadores que denunciam os absurdos de uma companhia autoritária.

Assim, a ocorrência da ironia é determinada valor ilocutório do enunciado e pela “aresta avaliadora” dos enunciadores, dois posicionamentos teóricos diferentes e próximos ao mesmo tempo. O valor ilocutório do enunciado é debatido no interior da teoria dos tropos, segundo a qual o que difere a ironia da antífrase é justamente esse valor que, no caso da ironia, vai na direção de desqualificar, de escarnecer, de acordo com Kerbrat-Orecchioni (*apud* HUTCHEON, 2000). Já a “arresta avaliadora” é apontada numa perspectiva discursiva. Hutcheon (2000) a descreve como a característica principal para “fazer a ironia acontecer”, seja do ponto de vista do enunciador, seja do co-enunciador. De uma maneira ou de outra, esse parece ser o elemento diferenciador na atribuição da ironia, em qualquer das teorias abordadas.

3.1.3 A carnavalização na narrativa veiguiana

Em uma perspectiva discursiva, a polifonia confunde-se, muitas vezes, com a carnavalização, elemento da linguagem teorizado por Bakhtin (1981; 1998) e que se presentifica no discurso do romance de José J. Veiga. Para entender como esse elemento da linguagem se projeta em *Sombras de reis barbudos*, é necessário antes resgatar a abordagem teórica que o define, o que é feito com base na teoria de Mikhail Bakhtin. Segundo esse ensaísta russo, o carnaval, no seu modo sincrético de espetáculo de caráter ritual e festivo, tem-se constituído em um dos problemas mais complexos e interessantes da

história cultural da humanidade. Sua força vital é tamanha que suas manifestações ultrapassam a expressão meramente festiva e ritualística, de modo a se embrenharem no amplo espaço da linguagem humana. Por ter uma excepcional abrangência e penetração nas raízes mais profundas da sociedade e no pensamento primitivo do homem, o carnaval penetrou inclusive na arte da literatura.

Desde a sua origem remota, ele propunha uma outra visão do mundo baseada no riso, sendo refúgio para os homens, em ocasiões determinadas, das regras e normas da vida ordinária. Como refere Bakhtin (1993, p. 8), “o carnaval era o triunfo de uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus”.

Uma leitura atenta desse teórico permite a compreensão de um significado especial para a festividade carnavalesca: a consagração da igualdade entre os homens, o contato livre e familiar entre indivíduos de diferentes classes sociais (durante o carnaval, a aristocracia divide a cena do poder com o festivo, grotesco, comerciante, navegador e ambicioso burguês). Do ponto de vista simbólico, o carnaval desempenha um papel importante, por representar a cosmovisão alternativa, marcada pelo questionamento lúdico das normas. Além de abolir as hierarquias, nivelar, criar outra vida, ele permite que a fala corpórea construa uma força corrosiva positiva e célebre sobre a opressão.

A extinção da distância existente entre os homens proporcionou o surgimento de um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais. Isso resultou na criação de uma linguagem capaz de transmitir a visão carnavalesca do mundo em todos os seus matizes e de retratar o campo das batalhas do social por meio da forma dialogal carregada de tensão. Trata-se de uma nova percepção que se caracteriza pela lógica original, em que a vida é deslocada de seu curso habitual e o mundo é apresentado às avessas.

A denominada carnavalização da literatura, caracterizada pelas manifestações carnavalescas transpostas para a linguagem, aconteceu primordialmente nos gêneros do campo cômico-sério e posteriormente passou a ser utilizada nos demais gêneros. Segundo Bakhtin (1981), ela permite tratar a realidade de uma nova forma, em que se constatam: a possibilidade da criação de pluralidade de estilos e vozes; a invenção temática e filosófica livre;

a observação da realidade de um ângulo de visão inusitado; a representação de estados psicológico-morais inusitados e anormais do homem; a violação do universalmente aceito pelo senso comum como normal e rotineiro; o uso da experiência e da fantasia livre; a criação de situações extraordinárias para provocar e experimentar uma idéia; a caracterização de cenas e comportamentos excêntricos; a recorrência à utopia e a contrastes agudos e jogos de oxímoro.

A linguagem carnavalizada exerceu grande influência na literatura no que diz respeito à forma e à formação de gêneros literários e como também do próprio estilo verbal. A espontaneidade, a comicidade, a natureza ambivalente das imagens carnavalescas invadiram a literatura. A cosmovisão carnavalesca penetrou quase todos os gêneros da ficção, de modo a dominá-los e transformá-los significativamente. Como consequência, é possível notar a assimilação dessa tradição em grandes autores da literatura universal, de épocas e estilos diferentes. Entretanto, as diferentes gerações de escritores interpretaram e renovaram esse fenômeno de modo único e original, conseguindo manter e transmitir sua identidade através das gerações literárias.

O romance *Sombras de reis barbudos* é uma das obras que encarnam a principal particularidade da vida carnavalesca, ou seja, a vida desviada de sua ordem habitual, a vida “às avessas”, o mundo invertido, particularidade também presente em *A hora dos ruminantes*, *A estranha máquina extraviada*, *Os cavalinhos de platiplanto*, *Os pecados da tribo* e *Aquele mundo de vassabarro*, do mesmo autor.

No romance em estudo, apesar do tom narrativo familiar, fundado numa linguagem simples e cotidiana, o leitor é conduzido até universos paralelos situados além do mundo circundante. Isso transtorna os limites habituais e conduz esse leitor para um lugar social criticamente posicionado. A realidade sofre o efeito poético dos limites oscilantes, e os conceitos de seriedade do sistema social de poder (Companhia Melhoramentos) são abalados por um olhar carnavalizante do mundo.

A partir desse olhar, e por meio da sistemática transmutação dos valores dados em valores insólitos, o autor expressa o mundo surpreendente que o circunda. A forma carnavalizante e fantasiosa de expressão foi um critério que Veiga usou para interpretar a realidade. Ele traduz a realidade inacreditável oculta na realidade aparente, responsável pelo clima tenso e angustiante do

romance *Sombras de reis barbudos*. Essa é a razão de sua fantasia livre, solta, ilimitada, que permite inventar imagens e situações buscadas no sonho, no devaneio, no imaginário. A incursão de Veiga pelo universo da fantasia e do livre poder criativo possibilita a mistificação da determinação espacial (Taitara), as deformações absurdas e a metamorfose do sentido habitual e costumeiro dos urubus.

Além disso, aparecem no romance ditados e expressões populares que reforçam a sua brasilidade, tanto pela linguagem em si, como pelo fato de esses ditos representarem o jeitinho brasileiro de enfrentar os percalços da vida – um modo cômico-sério, uma forma de amenizar o lado trágico das situações:

A Companhia baixou novas proibições, umas inteiramente bobocas, só pelo prazer de proibir (*ninguém podia mais cuspir para cima, nem carregar água em jacá, nem tapar o sol com peneira*, como se todo mundo estivesse abusando dessas esquisitices); mas outras bem irritantes, como a de pular muro para cortar caminho, tática que quase todo mundo que não sofria de reumatismo vinha adotando ultimamente, principalmente os meninos (VEIGA, 2001, p. 49. Sem grifos no original).

Essas expressões idiomáticas da língua portuguesa foram deslocadas, passando a constituir proibições, e provocam a destruição da expressão original, com o destronamento daquela que deveria ser a real natureza impositiva da lei.

Como referiu Bakhtin (1981, p. 105), “as leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalizada, revogam-se durante o carnaval”. No romance, *Sombras de reis barbudos*, em sentido inversamente oposto, pode-se afirmar que existe uma anulação da vida normal, corriqueira, para dar lugar a outra, não natural, invertida, constantemente dominada por um sistema de leis e proibições descabidas, arbitrárias e sem sentido.

Outra proibição antipática foi a de rir em público. Não que andássemos rindo à toa, faltavam motivos para isso; mas era engraçado ver um fiscal correndo atrás de um urubu na rua (os fiscais tinham ordem de prendê-los), o urubu ora andando apressadinho, ora voando baixo, quebrando cangalha quando estava para ser alcançado, o fiscal dando o pulo com a mão estendida e se esborrachando no chão, enquanto o urubu ficava olhando de longe com cara de quem não entendeu a brincadeira. E claro que todo mundo ria, talvez nem tanto do fiscal, a situação é que era engraçada. (VEIGA, 2001, p. 50).

Na citação a seguir, encontram-se os castigos para quem desobedecia às ordens da Companhia, um misto de tortura e ridículo:

E não confiando na proibição só, nem na força dos castigos, que eram rigorosos, a Companhia ainda mandou fincar cacos de garrafa nos muros. 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.

A Companhia devia saber o que estava fazendo, porque apesar de todos os perigos algumas pessoas tentaram pular muro e foram agarradas antes mesmo de pôr 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. (Quem pensar que isso não incomoda experimente agüentar meia hora que seja com os dedos colados ou amarrados.) Outros voltaram do hospital com um aparelho de ferro atarraxado 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. Ainda bem que eu acreditei na proibição. (VEIGA, 2001, p. 49-50).

As personagens da obra estão numa situação de emparedadas: vivem sob o peso das normas, dos regulamentos, dos protocolos, das punições, dos castigos, da vigilância constante – instaurados pela lógica absurda do mundo carnavalizado, às avessas.

A simbologia das imagens e recursos carnavalescos presentes no romance suscita questões relativas à existência humana. Isto é, a carnavalização dessa obra transmite a angústia da transição que oprime os indivíduos entranhados nas sociedades modernas. Além do nível literal da narrativa, há um plano filosófico que remete a dados históricos e sociais, embora não se trate de uma obra documental e tampouco histórica. As imagens do cotidiano brasileiro com suas feridas nacionais são reconstruídas sob angulações imprevistas e inquietantes. Por trás da linguagem carnalizada, encontra-se a matéria não literária que serviu de contexto a elaboração artística da narrativa: O Brasil da ditadura, da censura, de governos políticos repressores e totalitários.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cabe retomar, nestas últimas considerações, os aspectos que esta dissertação se propôs a problematizar: uma interface entre a poética surreal e o romance *Sombras de reis barbudos*, de José J. Veiga, e o papel da ironia no romance em destaque.

Os pontos de contato entre os manifestos de André Breton e o romance de José J. Veiga deixam claro de que se trata de um diálogo possível. Para realizar essa interface, este trabalho observou a oposição à lógica racional, ao realismo e às convenções artísticas. Notou-se em ambos a busca de uma supra-realidade – um dos marcos propostos pelos manifestos bretonianos. Uma supra-realidade que se constrói quando os habitantes de Taitara fogem do utilitarismo e conseguem a libertação dos constrangimentos de uma civilização presa a determinadas regras, símbolos da opressão. Essa supra-realidade é acessada pela inocência de uma criança – o narrador-personagem Lucas – que a partir do seu ponto de vista, denuncia os absurdos do autoritarismo da Companhia Melhoramentos. Ferir a representação dos acontecimentos, de modo a oferecer uma imagem inteiramente subversiva, ou seja, ela corrói e solapa a representação da realidade epidérmica taitarense por meio de uma operação que permite dizer algo diferente do que significa.

No que se refere também aos elementos de construção da narrativa, constata-se, por exemplo, a importância que narrador, personagens, enredo, espaço e tempo têm para o romance. O narrador não só capta a atenção do leitor e provoca efeitos singulares na organização da narrativa, mas também é a chave de acesso à surrealidade. O enredo e as personagens são indissociáveis. Por sua vez, o espaço, além de ser pano de fundo para o desenrolar da trama, caracteriza toda a opressão vivida pelos personagens. O tempo em que se desenrola a história é o do poder totalitário, quando os moradores de Taitara são privados da liberdade, passando a violência a desintegrar a identidade, a história e as relações quotidianas mais profundas do ser humano.

Uma leitura superficial pode levar o leitor a pensar que a presença da opressão no romance *Sombras de reis barbudos* é apenas um reflexo da ditadura militar, período em que a obra foi publicada. No entanto, algumas

particularidades da referida obra levam o leitor atento a perceber que Veiga conseguiu formular outras referências políticas mais complexas – como é caso dos regimes totalitários surgidos no século XX - por concatenar um quadro dramático e sombrio da violência humana.

Além dessas particularidades, pode se concluir que *Sombras de reis barbudos* não é unicamente surrealista. Ao construir uma poética de resistência, Veiga descarta a escrita automática que é uma linha de força do surrealismo. Por essa razão, optou-se em apresentar, nesta pesquisa, os pontos de contatos com o surreal, observando como a intenção surrealista ou a influência surreal opera na ruptura com a percepção lógico-racional da realidade ao criar uma outra realidade.

Finalmente, cabe salientar que a análise dos aspectos aqui apontados não foi esgotada. A verticalização realizada contempla os pontos ressaltados nos capítulos desta dissertação. É necessário esclarecer que houve aqui o propósito de examinar a poética que perpassa o universo ficcional de *Sombras de reis barbudos*, e de investigar, particularmente, os aspectos que colaboram para uma melhor percepção da influência do surreal e da ironia. Isto posto, espera-se que esta pesquisa contribua para um maior conhecimento da poética veiguiana. Espera-se, ainda, que estimule leitores a fazerem uma ampla incursão pelo romance de modo a permitir-lhes verificar como o autor goiano constrói sua narrativa, observando especificamente a instauração de uma atitude poética de resistência a um contexto opressor.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Leonor. Recusa global: o despertar da identidade poética quebequense. In: PONGE, Robert (Org.). *Surrealismo e o novo mundo*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1999.
- ANDRADE, João Tadeu de. *Escrita fantástica e realidade social: a obra de José J. Veiga sob o enfoque da sociologia da Literatura*. 1990. Dissertação (Mestrado em Sociologia) Universidade de Brasília, Brasília, 1990.
- ANSCOMBRE, Jean Claude; DUCROT, Oswald. *L'argumentation dans la langue. Langages*. Paris: Lés Belles Lettres, 1976.
- AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer. palavras e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990
- ARISTÓTELES. *A poética*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 5ª ed. São Paulo: Hucitec, 1990.
- _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. Unb, 1998
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral I*. São Paulo: Edusp, 1974.
- _____. *Problema de lingüística geral II*. São Paulo: Edusp, 1976.
- BOOTH, Wayne C. *A rethoric of irony*. Chicargo/London: The University of Chicago Press, 1974.
- _____. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BOURNEUF, Roland; Ouellet, Real. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.
- BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. Tradução: Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 2000.
- _____. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, SP: UNICAMP, 1996.

- BRAIT, Beth; MELO, Rosineide de. Enunciado/enunciado concreto/enunciação. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2007.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução: Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001.
- CANDIDO, Antônio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CARNEIRO, Nerynei Meira. *Caleidoscópio de José J. Veiga: intersecções estruturais em narrativas insólitas*. 2004. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, SP,, 2004.
- CARVALHO, Maria Luíza Ferreira Laboissière. *A transfiguração da realidade em José J. Veiga e Miguel Jorge*. Goiânia: Secretaria da Cultura de Goiás, 1989.
- _____. *Tradição e modernidade na prosa de Miguel Jorge*. Goiânia: Ed. UFG, 2000.
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jaqueline. *O surrealismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- CORTÁZAR, Júlio. *Obra crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. v. 1.
- CRIPPA, Adolpho. *Mito e cultura*. São Paulo: Convívio, 1975.
- CURADO, Maria Eugênia. *Literatura, artes plásticas e cinema: correspondências e transformações em Clarice Lispector*. São Paulo, 2006. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
- DIEGUEZ, Gilda Korff. *O mágico realismo na metonímia de J. J. Veiga*. 1980. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1980.
- DIMAS, Antônio. *Espaço e romance*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994.
- DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Campinas, SP: Pontes, 1987.
- DUPLESSIS, Yvonne. *O surrealismo*. Tradução: Luís Felipe Serrão. Lisboa: Inquérito, 1983.

- DUROZOI, Gerard; LECHERBONNIER, Bernard. *O Surrealismo: teorias, temas, técnicas*. Coimbra: Almedina, 1976.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- FAIRCLOUGH, Norman. *Discourse and social change*. London: Polity Press, 1992.
- FERREIRA, A. B. H. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 2005.
- _____. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2006.
- FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. São Paulo: Globo, 1998.
- FRIEDMAN, Norman. Point of view: the development of a critical concept. In: STEVICK, P. (Ed.). *The theory of the novel*. New York: The Free Press-Collect; London: Macmillan, 1967.
- FROTA, Maria Helena. *A repressão: um invariante em Sombras de reis barbudos*. Rio de Janeiro, 1976. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1976.
- GANCHÓ, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2003.
- GARCIA, Flávio (Org.). *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismo de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.
- GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Tradução: Fernando Cabral Marins. Lisboa: Arcádia, 1979.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética surrealista: textos doutrinários comentados*. São Paulo: Atlas, 1994.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética: o belo na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2000.
- JOSEF, Bella. *A máscara e o enigma: a Modernidade da representação à transgressão*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.
- KFOURI, Cláudia Lúcia Cabrera. *A construção do implausível: sentidos projetados pela obra A hora dos ruminantes*. 2002. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, SP, 2002.

- KIERKEGAARD, S. A. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006
- KLINGSOHR-LEROY, Cathrin. *Surrealismo*. London: Taschen, 2004.
- LANDOWSKI, Eric. *La société réfléchie*. Paris: Seuil, 1989.
- KNOX, Norman. *The word irony and its context, 1500-1755*. Durham, North Carolina : Duke University Press, 1961.
- LEWANDOWSKI, Theodor. *Dicionário de Lingüística*. Madrid: Cátedra, 1982.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- LÖWY, Michael. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In: KONDER, Leandro (Org.). *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de Lingüística para o texto literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *Novas tendências em análise do discurso*. Trad.: Freda Indursky. Campinas, SP: Pontes, 1997.
- _____. *Palavras chaves em análise do discurso*. Belo Horizonte: UFMG, 1998
- _____. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor e sociedade*. Tradução: Marina Ppenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *Discurso literário*. Tradução: Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.
- MARCHUSHI, Luiz Antônio. Interação e sentido literal. In: Encontro da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Lingüística (ANPOLL), 9, 2004, Maceió, AL, Comunicação livre, p. 1-7.
- MOLINA, Enrique. Surrealismo e Novo Mundo. In: PONGE, Robert (Org.). *Surrealismo e o novo mundo*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1999.
- MENEZES, Adriano Antônio Lima. *A hora dos reis barbudos: a ficção de José J. Veiga e o discurso do realismo fantástico*. 2003. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, BA, 2003.
- MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- NADEAU, Maurice. *História do surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas de estética*. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- PEREIRA, Ana Maria Lopes. *J. J. Veiga: o real, o imaginário e o outro lado*. 1976. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1976.
- PLATÃO. *Diálogo III: A República*. Trad.: Leonel Vallandro. 25. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- ROCHA, Rosa Maria Araújo da. *Poder e alegoria na ficção de José J. Veiga*. 2003. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1984.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Entre mundos possíveis e impossíveis: uma análise textual do conto "Fim de etapa", de Júlio Cortazar, na perspectiva teórica do fantástico como crise de interpretação". *Palavra*, Rio de Janeiro: PUC, n. 1, 1993.
- SHUSTER, Jean. O sentido de um encontro. In: COELHO, Plínio Augusto. (Org.) *Surrealismo e anarquismo*. São Paulo: Imaginário, 2001.
- SOUZA, Agostinho Potenciano de. *Um olhar crítico sobre o nosso tempo: Uma leitura da obra de José J. Veiga*. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 1990.
- TOMACHESKY. Temática. IN: EIKHEBAUM, Boris et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- VEIGA, José J. *Sombras de reis barbudos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- _____. *Os pecados da tribo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1976.
- _____. *Cavalinhos de Platiplanto*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- _____. *A hora dos ruminantes*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001
- _____. *A estranha máquina extraviada*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- _____. *Aquele mundo de vasabarro*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- _____. *Torvelinho dia e noite*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.