

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS

DIONÍSIO MAXIMILIANO MONTEIRO

A REPRESENTAÇÃO ALEGÓRICA NA OBRA DE J.J. VEIGA

Porto Alegre, 2012

DIONÍSIO MAXIMILIANO MONTEIRO

A REPRESENTAÇÃO ALEGÓRICA NA OBRA DE J.J. VEIGA

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito para conclusão do curso de Licenciatura em Letras Literatura e Língua Portuguesa no Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva

Porto Alegre, 2012

Dedico este trabalho às pessoas que concretamente me auxiliaram nessa caminhada: minha mãe, pelo zelo e cuidado; Márcia Ivana de Lima e Silva, pela paciência e afetividade; e Lara Frichenbruder Kengeriski, pela lealdade e companheirismo.

RESUMO

O presente trabalho tem a função de promover uma discussão sobre a força da representação histórica e literária na obra *Sombras de reis barbudos*.

Portanto, o objeto de estudo é a alegoria que José J. Veiga utiliza nesse romance para mostrar a repressão imposta por um governo tirano e ditatorial, que para nós brasileiros cabe lembrar a ditadura militar que o Brasil viveu durante alguns anos, assim como a presença do narrador-personagem que relata todos os acontecimentos, inclusive os que ele viveu com os demais personagens, contribuindo com as relações interpessoais.

O primeiro capítulo trata da crítica literária em relação à obra de Veiga. Enquanto no segundo capítulo é situado o conceito de alegoria, suas origens, trajetórias e o seu papel na modernidade, tendo como referencial teórico Kothe.

Já no Capítulo 3, serão utilizados os conceitos tratados no segundo capítulo, bem como os de outros estudiosos, para que se possa fazer a análise do alegórico no romance *Sombras de reis barbudos*. Serão destacados os principais pontos da obra em que são feitas referências à alegoria: os urubus, os homens voadores e os muros, para que possam ser discutidos, bem como a alegoria sobre o mágico.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	5
1. JOSÉ JACINTO VEIGA E A CRÍTICA LITERÁRIA	6
2. CONCEITO ALEGÓRICO APLICADO NA OBRA <i>SOMBRAS DE REIS</i> <i>BARBUDOS</i>	8
2.1 Linguagem e alegoria	9
3. ALEGORIA E JOSÉ JOTA VEIGA	13
3.1 O muro e a imposição	14
3.2 As aves e as sensações: a alegoria dos urubus	16
3.3 O voo da libertação	18
3.4 A alegoria por trás do lúdico: uma visão sobre o mágico	20
CONCLUSÃO	22
REFERÊNCIAS	23

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo fazer uma leitura da alegoria na obra *Sombras de reis barbudos*, do escritor goiano José Jacinto Veiga com base na sua correspondência histórica nos meandros da ditadura militar no Brasil. No entanto, não se pretende aqui restringir a análise da obra do autor à concepção da literatura fantástica, amplamente estabelecida entre os críticos literários ao longo de décadas.

Não se pode negar a relação das obras do autor com a literatura fantástica – gênero que tem grande representação na América Latina a partir da década de 1970 e que encontra representantes na literatura brasileira em nomes como Murilo Rubião e Cornélio Pena –, mas aponta-se outra chave de leitura, e para tal se faz necessária a análise do autor junto a uma concepção alegórica. Assim, segue-se uma visão histórica apresentando o momento em que a percepção da crítica frente à literatura de José Jota Veiga sofre uma mudança e um acréscimo de interpretação.

A seguir, há a análise do conceito de alegoria proposto por vários autores, mas fundamentalmente o de Flávio Kothe, já que este introduz uma leitura segura dos conceitos antes apresentados por Walter Benjamin.

1. JOSÉ JACINTO VEIGA E A CRÍTICA LITERÁRIA

Sombras de reis barbudos é uma obra publicada em 1972, ano de repressão ferrenha no Brasil comandada pelos militares. Para narrar a história, há um adolescente que atende pelo nome de Lucas e que, a pedido de sua mãe, decide contar os fatos de sua cidade quando da instalação de uma Companhia de Melhoramentos comandada por seu tio Horácio. Tão logo a Companhia ganha força na cidade, há um processo de repressão e proibições dos mais diversos gêneros, como, por exemplo, a proibição por parte das autoridades para que se olhem os urubus que rondam o céu, em uma clara alusão à represália que sofreram todos aqueles que não compactuavam com a ordem estabelecida pelo golpe militar. Nota-se, assim, uma forte tensão entre o real e o imaginário, fato que por muito tempo contribuiu para que fosse feita uma leitura fantástica da obra. De fato, muitos eventos da narrativa rompem com a lógica do real, merecendo, portanto, uma leitura dessa ordem.

O que há no romance é uma sátira política, uma relação bem objetiva com a realidade brasileira. Por sua vez, uma sátira política é uma alegoria que visa enfraquecer um regime caquético, calçado em uma disciplina burra e medíocre. Tudo isso poderia ser feito em uma linguagem sisuda e ornamental, mas Veiga subverte essa escolha ao se utilizar de um narrador de 11 anos que relata proibições bastante infundadas, o que confere um aspecto lúdico ao tratamento de tais proibições. É aí que entra a visão corrosiva e irônica da obra. Em nenhum momento podemos alinhar o texto de Veiga a um discurso panfletário. Ao contrário dos romancistas de trinta, todo o discurso se fundamenta em um plano simbólico. Inclusive, certa vez, o próprio autor afirma que queria representar a política “dando-lhe uma dimensão mais profunda que a simples condenação e denúncia” (Veiga, 1982, p.81).

Todos esses fatores são categóricos para que possamos expandir o valor da obra, pois ela não somente dialoga com o insólito para exercer sua função (elemento da literatura fantástica) como também apresenta uma ação e o seu significado real, preceito básico da alegoria. Mário da Silva Brito (Veiga, 1973, p.1), em prefácio à segunda edição da obra, descreve:

José J. Veiga, por mais que se desgarre na fantasia e se entregue a locubrações imaginosas, ou se emaranhe no absurdo território que frequenta com a mesma calma e serenidade do peixe em suas águas, não consegue, de modo algum, ser um habitante da torre de marfim, um distante das durezas da vida, um egotista enamorado do próprio umbigo e corroído pela alienação.

Percebe-se aqui que Brito (Veiga, 1973, p.1) já vê claramente um equilíbrio entre o fantástico e o alegórico, pois há uma representação do real:

José J. Veiga constrói o seu universo de ficção partindo do corriqueiro e daí a pouco está no campo do insólito e chega até o pânico encadeando complexas, desesperadas e desesperadoras situações surreais, metarreais, se assim se pode dizer. Por outro lado, cria personagens que de repente assumem atitudes e comportamentos inesperados como que deslembados de suas características anteriores. Essas transformações do indivíduo e do compasso narrativo jamais parecem impossíveis, nunca perdem a verossimilhança. São apenas uma outra realidade – e esta é que expressa o verdadeiro, o que realmente está acontecendo.

No ensaio de Antônio Hohlfeldt (1988, p.73) há a visão de que o autor “retrata relações bem objetivas com realidades brasileiras”; seu tipo de conto passa a ser alegórico e não fantástico. Ainda que se tenham muitas classificações coerentes para a obra (fábula, parábola, apólogo), o grande trunfo da história é trazer à tona um ambiente de terror e angústia causados por objetivos preestabelecidos, e estas não são em nenhum momento criações do escritor. Esse apagamento de sujeito é ainda mais cruel em se tratando de uma criança, que em seus relatos nos deixa a clara ideia de um momento onde o ser humano se vê escondido e torturado por uma doutrina repressora.

2. CONCEITO ALEGÓRICO APLICADO NA OBRA *SOMBRAS DE REIS BARBUDOS*

Ler *Sombras de reis barbudos* com uma perspectiva alegórica se faz extremamente válido, se se toma como ponto de partida o contexto histórico ao qual a obra está inserida. A cena que apresenta o voo dos homens poderia ser interpretada como uma fuga de uma série de intelectuais e políticos que foram obrigados a deixar o país na época da ditadura. Segundo Kothe (1986, p.7), a “alegoria aponta o próprio cerne da obra de arte e de sua interpretação”. Ou seja, há uma gama de interpretações plenamente possíveis para um mesmo texto. Prova disso se observa no fechamento do livro, no diálogo entre seu Chamun e um senhor magro de olhos fundos que alegava que não havia ninguém voando sobre a cidade:

- 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. É uma doença então?
- Não, não. Pelo contrário. É remédio.
- Remédio. E serve para quê?
- Contra loucura, justamente. (Veiga, 1973, p.135)

Com essa visão, Veiga pôde driblar uma única interpretação, fato que poderia enquadrá-lo como subversivo e isso invalidaria a publicação da obra. Ora, tal concepção era para ser o cerne do princípio alegórico; pois, como afirma Kothe (1986, p.66):

A alegoria é a própria ontologia da obra literária. À medida que o leitor lê a si mesmo através do texto, ele não lê propriamente o texto do autor nem o autor no texto, mas apenas o autor que ele mesmo se torna por meio do texto do autor. O texto do leitor e o texto do autor não são absolutamente idênticos: um é a alegoria do outro.

Um texto poderia ser reinterpretado de acordo com a lógica histórica de cada leitor, que iria descobrir uma nova hipótese no texto já escrito, esquecendo, por

exemplo, doutrinas políticas e filosóficas de determinado período. Nesse caso, teríamos, conforme Kothe (1986, p.13), uma fábula, pois:

A fábula é uma forma de alegoria, é uma alegoria desenvolvida. Através de elementos concretos procura-se expressar uma idéia “abstrata”. Que só é abstrata no sentido de escamotear suas raízes sociais históricas para alcançar maior eficácia apresentando-se como a própria voz da transcendência.

O autor ainda distingue a alegoria da metáfora, afirmando que esta última é menos extensa e detalhada. Já a fábula tem um fim moralizante e definitivo procurando doutrinar o leitor, e por tal razão se exclui dos grandes gêneros literários.

Para finalizar essas comparações, Kothe (1986, p.15-16) alinha a alegoria a um discurso de manutenção de interesses:

Por outro lado, também é possível construir uma alegoria que se mostre favorável a uma radical mudança. Mas não é isso que costuma acontecer com as alegorias (o que, em parte, é compreensível pelo simples fato de que aquilo que se chama de cultura – da qual a alegoria é um estratégico componente – serve basicamente para legitimar interesses, principalmente os de quem detém o poder).

O texto de Veiga não fundamenta tal análise, pois se tem em *Sombras de reis barbudos* a voz dos oprimidos e dominados.

2.1 Linguagem e alegoria

Conforme Kothe (1986, p.78), a interpretação da alegoria é algo previamente estabelecido. Para isso, toma como exemplo os olhos vendados da Justiça que são representativos da igualdade, e a ampulheta que simboliza o tempo sem parar. Isso seria a natureza convencional da linguagem alegórica, que consiste na repetição de um significante para um significado. Sendo assim, a alegoria ocultaria grandes avanços interpretativos por não provocar pensamentos e por acomodar estruturas pré-fixadas. Porém, à medida que a ideia não é apenas abstrata, a interpretação

precisa avançar além de um objeto. Assim, a alegoria se mostra como um rico instrumento de expressão.

No romance em questão podemos ter uma ideia dessa concepção no momento em que o narrador traz duas formas de visão da figura do tio:

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, 1973, p.15-16)

O golpe (o termo é usado na narrativa) que depõe o tio inaugura uma nova fase na cidade: uma fase de repressão e de autoritarismo instaurada com a construção dos muros, “dividindo as ruas ao meio conforme o traçado, separando amigos, tapando vistas, escurecendo, abafando” (Veiga, 1973, p.27).

A própria farda utilizada por Horácio, à primeira vista, poderia ser entendida como um símbolo de uma figura paternal perfeita para o narrador, mas no desenrolar dos fatos tal concepção se mostra inviável, já que a farda azul legitima seu autoritarismo tanto dentro de casa quanto nas ruas:

A culpa só podia ser daquela farda. Eu conhecia outros fiscais da Companhia, de vez em quando um grupo deles se reunia aqui para combinar um serviço com meu pai e trocar informações, e nunca vi nenhum fardado. Se meu pai era o chefe deles, como às vezes parecia, porque só ele andava fardado? Um dia que meu pai chegou muito alegre, satisfeito mesmo da vida, criei coragem e fiz essa pergunta. Ele riu e respondeu:
– Sou obrigado não, Lu. Essa farda eu mesmo inventei. Impõe mais respeito. – Girou para mostrar a farda. – Bonita, não é? Você precisa ver como a cambada me trata. Só faltam se mijar. Um dia vamos dar uma volta juntos para você ver. (Veiga, 1973, p.28)

A alegoria leva, pois, a uma alegorização da própria alegoria. Além disso, para Kothe, a alegoria se constrói em uma ideia antagônica: explicitar o pensamento mais intencionado ou dificultar pelo acesso ao seu nível mais substancial:

A alegoria parece negar-se em ambos os casos: no primeiro, por não conseguir tornar-se linguagem, por não tornar-se acessível ao conhecimento; no segundo, por não haver mais nada a dizer. Entretanto, o

que uma certa época pertence ao repertório convencional de uma sociedade torna-se inatingível para outras, obrigando a buscar explicações na erudição histórica. (Kothe, 1986, p.46)

Kothe busca ainda o exemplo de grupos esotéricos, que fazem determinadas leituras baseadas em seus próprios conhecimentos acerca de determinados padrões culturais. Se por acaso houver algum questionamento sobre tal realidade, será visto como um sacrilégio. Contudo, a alegoria tem sua fundamentação no plano da realidade, mas sempre apoiada em um discurso ideológico.

Sendo assim, os muros que envolvem a Companhia de Melhoramentos podem ser vistos como uma ilustração da opressão militar, contexto no qual a obra está inserida. Porém, uma leitura atual já poderia flertar com a divisão da Alemanha Oriental e Ocidental e, nesse caso, o muro alegoricamente serviria para expor a bipolarização entre capitalistas e socialistas. Isso só é possível se o leitor se desprender do convencionalismo de linguagem. Pois, para Kothe (1986, p.24):

o convencionalismo de linguagem da alegoria tira-lhe, aparentemente, todo o impacto. Mas isso só ocorre quando se fica restrito ao próprio nível convencional de interpretação dessa linguagem. Quando se faz uma leitura alegórica da própria alegoria, chega-se a um novo desabrochar de significados: aquilo que parecia velho torna-se novo, inova-se.

É o que podemos ter em outra concepção de mundo ao vermos na alegoria da Justiça a sua própria cegueira. Aí se faz plenamente possível uma proposta de letramento por meio da leitura de Veiga nas escolas, por exemplo. Partindo de diferentes grupos sociais, a releitura da alegoria tradicional renderia interpretações diferenciadas, tornando-se assim uma prática social intensa. Apontar apenas uma leitura de determinados elementos alegóricos no romance de Veiga seria sim apontar a alegoria como prática de dominação ideológica: “Indicar uma determinada conclusão como a única possível equaciona a sua ideologia e institui o seu gesto semântico” (Kothe, 1986, p.25).

Muito do que se vê em termos de construções literárias e filosóficas são alegorias desenvolvidas. No cinema, nas esculturas e nos desenhos isso também pode ser visto. Recentemente, James Cameron trouxe às telas o velho embate entre os nativos indígenas e o homem ocidental imperialista representado por avatares e

robôs. Há uma revelação por parte da alegoria para a compreensão de gêneros e de estruturas profundas das obras.

Depois de tecer todos esses comentários, seria interessante filtrar uma perspectiva de leitura da alegoria no romance de Veiga. Mais uma vez, Kothe (1986, p.38) afirma:

A abordagem da alegoria deve ser universalizante e, ao mesmo tempo, capaz de levar do entendimento de cada uma das alegorias, desvelando o máximo grau possível de significações. A formação e formulação de alegorias deve, por sua vez, conseguir transformar experiências individuais concretas em experiência coletiva universalizante.

Para se fazer uma leitura alegórica, é necessário uma compreensão do *status* social, ou seja, transformar a alegoria em uma leitura alegórica. Nem sempre isso é fácil. Pois, conforme afirma Hansen (1986, p.2), pensada como dispositivo retórico para a expressão, a alegoria faz parte de um conjunto de preceitos técnicos que regulamentam as situações em que o discurso pode ser ornamentado, isto é, ela vem como uma forma figurada que substitui determinados discursos. É inegável que a alegoria possui a função de preencher um espaço ideal na vida pessoal, religiosa, filosófica ou política, por isso, a leitura alegórica é a “busca do outro”:

A leitura alegórica pretende compreender esse jogo em que um não elimina o outro, mas inclusive o relembra constantemente. O texto não mais é lido como se fosse um “em si” (que é o que pretende o conservadorismo pretensamente científico das correntes “modernas” da literatura); pelo contrário, a leitura lembra e relembra a todo momento que o texto é contexto estruturado verbalmente. (Kothe, 1986, p.41)

3. ALEGORIA E JOSÉ JOTA VEIGA

Essencialmente, temos um conjunto de cenas substanciais que podem ser analisadas conforme uma perspectiva alegórica. Primeiro, temos uma construção gradativa de uma nova cidade, que se espelha nos moldes do muro que se instala em torno da Companhia. O comportamento dos moradores da cidade se transfere de um deslumbramento pela hipótese de progresso na cidade para uma sisudez proporcionada pela rigidez dos membros da Companhia. Interessante notar que há um estranhamento desde cedo causado pelos homens que vinham de fora, pois estes tratavam os nativos com desdém:

Para que essa idéia fosse consolidada, tio Baltazar buscou apoio e capital de várias pessoas, e por isso, começaram a chegar pessoas de outros lugares, gente de fora, uns homens muito prosas no vestir e no falar. Eles se hospedavam no hotel Síria e Líbano por conta de tio Baltazar, tratavam a gente como se fôssemos índios matutos [...] e reclamavam dos quartos, da comida, da poeira, como se fossem reis acostumados com o bom e o melhor. (Veiga, 1973, p.10)

Eis uma interpretação possível: esses possíveis “reis” poderiam simbolizar a intervenção norte-americana no Brasil no início dos anos de 1970. Outro momento da obra que ilustra essa concepção se encontra mais adiante:

No princípio, tudo corria muito bem com a fábrica e com todos, entretanto, em um certo dia, tio Baltazar, diretor-presidente da Companhia, vai embora de Taitara às pressas sem deixar notícias, e a partir desse episódio a vida em Taitara nunca mais seria a mesma. (Veiga, 1973, p.13)

Nota-se também a conturbada relação entre Horácio e o tio Baltazar, que pode ser vista como uma representação das disputas hierárquicas do exército, disputas estas maleáveis e conduzidas sempre de acordo com as manipulações de interesses. Horácio alterna boas e más impressões do tio, por parecer não compreender a engrenagem na qual está inserido, ou seja, claramente manipulado:

Primeiro eu pensava que meu pai fosse muito amigo de tio Baltazar, não notava que quando mamãe falava no irmão com entusiasmo meu pai ficava

calado ou saía de perto. A bomba estourou na minha cara um dia quando mamãe falava em tio Baltazar na mesa e meu pai tomava café calado. De repente, meu pai empurra a xícara e diz:

-Chega, Vi. Já sei que ele é a oitava maravilha. (Veiga, 1973, p.8)

Quando tio Baltazar começou a falar no projeto da Companhia meu pai se mudou pras nuvens. Quem o visse explicando o assunto e rebatendo críticas era capaz de pensar que a idéia era dele. Muitas vezes vi o próprio tio Baltazar jogar água fria no entusiasmo de meu pai e ser contestado com a maior energia. (Veiga, 1973, p.9)

Em geral, Veiga se apropria do discurso metáforico para representar a opressão imposta aos personagens. É visível uma construção das sombras que se mostra por meio do realismo verbal moderado identificado no narrador que relata todos os acontecimentos.

3.1 O muro e a imposição

Como afirma Gínia Maria Gomes (2005, p.108), a obra tem como temática 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. Por isso, com a saída de tio Baltazar, outras pessoas (que não são reveladas ao leitor) começaram a tomar conta da Companhia, a qual passa a fazer as vezes de uma espécie de governo totalitário (Nepomuceno, 2007, p. 102). Com os muros, temos uma limitação à cidade, já que há a proibição do direito de ir e vir das pessoas. Não é fornecida ao leitor qualquer informação acerca do que ocorre do lado de dentro dos muros, mas todas as ações tomadas na companhia regem os acontecimentos na cidade. Gradativamente, Horácio vai ganhando destaque e poder. A toda hora são apresentados elementos ao leitor, por meio do narrador, que intrigam pelo mistério e estranheza. Prova disso é o diário que Horácio esconde com anotações de possíveis subversivos. Esse universo desperta uma curiosidade em Lu, que tenta por várias vezes descobrir o que se esconde nessas anotações; todas sem sucesso. Com o tempo, a casa de Horácio também será frequentada por mulheres chorosas com crianças nos braços. Lu tenta a todo momento entender o que se passa:

Perguntei a meu pai o que era que elas queriam, e por que tanto choro. Ele deu de ombros e respondeu:

- Querem que eu faça o impossível. Por que não aconselharam os maridos a andarem na linha? Agora aguentem. (Veiga, 1973, p.32)

Podemos ainda construir uma série de relações no que diz respeito à influência desses muros no andamento do romance: os muros estabelecem uma relação dicotômica na cidade, pois ora são vistos como proteção, ora como mecanismos de persuasão violenta aos moradores. O muro dividiu as ruas ao meio, separava amigos, escurecia a cidade, abafava os transeuntes. É nesse momento que há uma espécie de animalização dos personagens, já que estes são obrigados a criar novas rotas de passagem para a sobrevivência. Passado esse momento inicial de estranhamento, há uma adaptação ao meio que, em uma leitura mais audaciosa, pode fazer referência à inércia da elite brasileira em relação à intervenção militar.

Entretanto, o que o narrador nos informa é que sua família não se abalou com o muro, assim como a população da cidade, pois o pai de Lucas fora promovido a fiscal. Ou seja, aqui fica clara a ideia de que um muro pode nos libertar da escuridão que nos aprisiona por meio da luz da verdade, conceito este debatido por Platão em *A República* (Platão, 2005, livro VII). Se o pai de Lucas resolvesse subverter a ordem da companhia, isto é, transcender os valores impostos por aquele muro e revelar as verdades que se encontram por trás dos muros, correria sérios riscos – desde a simples ignorância, até a morte pelos moradores, que o tomariam por louco e inventor de mentiras. Sendo essa a situação, o personagem opta, ainda que sem muita consciência, por participar de todo o jogo que se estabelece na cidade.

É importante perceber que com o surgimento dos muros, o pai de Lucas não ganha um respeito sincero, mas sim uma bajulação de quem tem medo de ser prejudicado em algum direito, e esse mesmo respeito excessivo acabou prejudicando Lucas também na escola, uma vez que os colegas também o bajulavam por medo de represálias. A família vai ganhando presentes e comidas que com o tempo nem conseguem mais guardar. Definitivamente o muro traz um desequilíbrio na cidade, a ponto de as pessoas não terem noção de suas próprias vidas. Mas como o muro reprime a visão dos moradores, a solução encontrada para

omitir a realidade era olhar para cima e eis que então outro elemento alegórico aparece na obra: os urubus.

3.2 As aves e as sensações: a alegoria dos urubus

A total falta de perspectiva imposta pelos muros, limitando o campo de visão e determinando o desconhecimento do que “acontecia na cidade” (Veiga, 1973, p.32), cria nos habitantes o hábito de olhar para cima, para os urubus que a sobrevoavam. A princípio, elas ficam intrigadas com tantas aves tidas como de mau agouro, presentes ali todos os dias. Porém, para vê-los melhor no céu, o que se tornou uma mania, as pessoas começaram a fazer o uso de lunetas, binóculos e telescópios, atraindo a atenção do poder, e fica a eminência de essa prática ser arbitrariamente interrompida (Gomes, 2005, p.109). Em uma conversa que Horácio tem com o filho deixa transparecer esse fato: “É que dentro de alguns dias não vai ter mais ninguém andandopor aí de lunetinha e binoculinho na mão. Já estamos de olho neles” (Veiga, 1973, p.37).

Com mais essa proibição é notável que qualquer liberdade que a população demonstre ter é vetada, ou melhor, censurada pela Companhia. Lu tem total consciência das lendas que acompanham a imagem dos urubus e de que seus questionamentos sobre a presença dos animais nunca serão respondidos: “Por que acharam eles de se encontrar logo aqui? Estariam prevendo algum acontecimento proveitoso para eles e naturalmente prejudicial para nós? Urubu de vigília, luto na família; urubu no telhado, choro dobrado –, diziam com a careta correspondente os que se guiavam por ditados” (Veiga, 1973, p.36).

Inicialmente, os urubus se instalam nos telhados, chegando logo depois do sol, em toda parte havia aquelas cruces negras volteando sobre nossas cabeças (Veiga, 1973, p.36).

Observá-los passa a ser o novo “passatempo” da comunidade. Para tal, compram lunetas, binóculos e telescópios. Não tendo horizonte, olhar para o alto é a possibilidade de escapar de um cotidiano sufocante.

A proibição é tão insólita que, quando advertidos pelo protagonista, seus amigos e colegas não lhe dão crédito. Lucas tem consciência de seu ato e das implicações em relação ao pai, pois “eles agora estavam com a mania de fazer inquérito para tudo” (Veiga, 1973, p.40). Tal proibição demonstra que qualquer

liberdade deve ser cerceada, nada pode fugir ao controle da Companhia, mesmo que seja um simples divertimento. Os urubus, que antes estavam sobrevoando a cidade, acabam por descer e penetrar nas casas, passando a conviver com os habitantes. É uma total inversão de valores. Fica evidente que os urubus acabam tomando forma de consolo para uma vida sem perspectivas e valores. É justamente nesse momento que outras proibições entram em cena, algumas destas sem fundamento algum. Outras, consideradas irritantes, são comentadas pelo narrador, como a de “cortar caminho” (Veiga, 1973, p.46) pulando o muro, o que restringia ainda mais o trânsito das pessoas: elas deviam se conformar com o percurso traçado pela Companhia. Aqueles que infringiam essa regra tinham o corpo mutilado com os dedos costurados, um aparelho de ferro atarrachado nas pernas para impedi-las de se dobrarem, etc. (Veiga, 1973, p.47).

Temos ainda proibição de rir em público, já que as crianças achavam engraçada a tentativa dos fiscais de prender os urubus. O controle na cidade é total, prova disso é a necessidade de registo dos urubus para que estes possam ficar com os moradores.

Lucas, por ser um menino e ter muitos amigos na cidade, aos poucos vai também se revoltando com as imposições causadas em função dos urubus e boa parte de sua indignação advém do fato de seu pai ofender e maltratar tanto ele quanto sua mãe em casa em razão das mais absolutas futilidades. É aí que Lucas anuncia aos amigos sobre a ação dos fiscais que iriam recolher as lunetas. Temos então os riscos nos muros, ação de retaliação promovida pelas crianças para tentar frear as proibições. Tal ação acaba gerando cobranças do pai em casa e conseqüentemente mais uma ação impositiva: todos foram obrigados a limpar o muro.

Em suma, a presença dos urubus deflagra uma onda de mudanças de comportamento e é a partir da presença destes que se inicia uma tomada de consciência dos fatos por parte do narrador, que embora seja bastante rasa, já permite ao leitor da obra reflexões sobre um contexto histórico típico de represálias.

No último momento do capítulo, temos uma significativa interpretação sobre o papel dos urubus no momento da cidade, que reitera a afirmação de Gínia (Gomes, 2005, p.109) de que os urubus serviriam para aliviar a dor e o mal-estar causado pela implantação da Companhia. O afeto destinado aos urubus se confronta com o posterior descaso de todos com os animais, pois em razão da ação da Companhia

para identificá-los, os habitantes teriam de optar por alguns e isso significaria ter oficialmente um urubu:

Isso criou um problema difícil para nós. Ninguém queria aparecer oficialmente como dono de um urubu, uma ave tão feia; mas eles já estavam instalados em todas as casas, felizes e amigos, já faziam parte das famílias; seria muita maldade deixá-los morrer por falta de pagamento de uma taxa idiota. (Veiga, 1973, p.48)

O desapego com os animais enrijece a ideia de que eles foram usados como instrumento de resistência frente às represálias dos fiscais:

No fundo já estávamos mesmo nos cansando deles. Afinal urubu nunca foi animal doméstico, não canta, é feio, ajunta piolho, fede a carbureto e ainda carrega aquela sombra agourenta. Nós o adulamos porque a Companhia implicou com eles, só isso. Quando enjoamos da brincadeira, nós os empurramos porta afora. (Veiga, 1973, p.49)

Sem os urubus, o que sobra é a mesmice, a pasmaceira de uma cidade sitiada e amendrotada:

E sem os urubus para enfeitá-los de ponta a ponta, os muros voltaram a sua função de apenas separar, vedar, dificultar, e pareciam até mais altos e odientos. Não pensamos que os urubus fossem fazer tanta falta. (Veiga, 1973, p.50)

3.3 O voo da libertação

Outro fato apresentado é o voo das pessoas. Segundo Gínia Maria Gomes (2005, p.111), quando aparecem os primeiros homens-pássaros o sentimento dos habitantes é de temor, pois acostumados com a repressão eles pensam que poderia ser uma nova manobra da Companhia (Veiga, 1973, p.123), mas quando percebem que também ela está atemorizada, têm um novo alento (Gomes, 2005, p.111). “Se a novidade era ruim para a Companhia, tinha que ser boa para nós” (Veiga, 1973, p.132).

É interessante observar o simbolismo do vôo:

Nos mitos (Ícaro) e nos sonhos, o vôo exprime um desejo de sublimação, de busca de uma harmonia interior, de uma ultrapassagem dos conflitos. Esse sonho é particularmente comum entre as pessoas nervosas, pouco capazes de realizar por si próprias o seu desejo de elevar-se. Simbolicamente, significa: *não poder voar*. (Chevalier e Gheerbrandt, 1990. p. 964)

A impotência dos personagens de Veiga em se livrar dos seus dilemas fica evidente à medida que resta a eles voar. Apesar de o voo em *Sombras de reis barbudos* não aparecer como sonho, o narrador apresenta a avaliação de um homem que encontrara na loja de Seu Chamun: esta aponta para a possibilidade de uma “alucinação coletiva” (Veiga, 1976, p.135), considerada um remédio contra a loucura, decorrente do desejo de voar, de se libertar desse mundo opressivo:

Mas seu Chamun falou perguntando:

- Então nós todos estamos malucos?
- Malucos propriamente não. Estamos sofrendo de uma alucinação coletiva.
- Explica isso, professor – pediu Seu Chamun 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. (Veiga, 1973, p.135)

Se no romance os homens começaram a voar sobre a cidade, no país muitos voaram para outros lugares em busca de ares menos opressivos e de uma vida em que pudessem exercer a tão sonhada liberdade. Essa fuga se deu em boa parte pelos representantes da cena cultural e política do país. Encarar o voo como algo transcendental é sem dúvida a rota para uma aceitação do momento político.

3.4 A alegoria por trás do lúdico: uma visão sobre o mágico

No Capítulo 6 da obra de Veiga, intitulado Pausa para um Mágico, temos um personagem que pode ser lido à luz da concepção alegórica: um mágico que chega à cidade logo após os moradores voltarem “à triste rotina de fitar o muro, contornar o muro, praguejar contra o muro” (Veiga, 1973, p.51). Ele atende pelo nome de Uzk:

Até que apareceu esse mágico, o grande Uzk. Primeiro apenas o nome e a fama, mágico nos olhando de cartazes em que os olhos pareciam duas brasas queimando em um rosto apenas sugerido em fundo escuro. Pessoas que o tinham visto em outras cidades paravam diante dos cartazes e faziam o elogio, aproveitando para se projetarem também. (Veiga, 1973, p.52)

O mágico acaba sendo visto com um messias, uma alegoria do sujeito que poderia salvar todos de uma realidade brutal. Difere, no entanto, dos urubus, pois ele possui o aspecto lúdico amplamente aceito na sociedade. Além disso, para o cumprimento da função de ludibriar a realidade dos fatos, o narrador nos impõe algumas restrições: “Por essa propaganda falada ficamos sabendo que o Grande Uzk vinha do Oriente (bom começo; o bom mágico precisa vir de longe)”. (Veiga, 1973, p.52)

Na cidade, todos esperam o mágico chegar. No entanto, a expectativa vai dando lugar à frustração, pois se cria rumores de que a Companhia não aprovava a ideia de se ter mágicos na cidade. A solução encontrada pelos moradores é procurar quem de fato já tinha visto as histórias do mágico. Segundo Lucas, boa parte das pessoas que diziam terem visto o mágico mentiam e não voltavam atrás nos seus relatos para não perder prestígio. Assim, o Grande Uzk vai aos poucos aguçando o imaginário das pessoas, e sua chegada passa a ser encarada como um mito, uma lenda. A partir disso, é notável refletir sobre as intervenções culturais estrangeiras que o Brasil sofreu a partir da década de 1960, boa parte com respaldo da junta militar, pois toda a intervenção servia como alimento de uma proposta ufanista. É o caso do personagem da Disney, Zé Carioca, nítida figura da visão norte-americana aplicada ao país. Contudo, o mágico, por ter o ofício de “esconder” as coisas acaba sendo visto como uma ameaça ao controle da Companhia. Com o objetivo de atenuar a insatisfação popular com os fiscais, a Companhia permite a vinda do

mágico com a condição de que este fizesse apenas as mágicas que a Companhia aprovasse. No início, o mágico causa decepção pela sua frágil aparência física, mas ao se apresentar causa encanto na plateia:

“Nós vendo tudo e não acreditando, ainda hoje não acredito. Ele voou como borboleta por cima da plateia, pousando aqui e ali, subindo e baixando” (Veiga, 1973, p.59). Todo esse encantamento gera uma reflexão para Lucas: a revelação de que o mundo que ele conhecera não era o único ou que não passava de ilusão. Assim, chega mesmo a acreditar na inexistência de tudo aquilo, “um companheiro meu chegou a insinuar que talvez não tivesse acontecido nada daquilo: o mágico podia ter espalhado um pó invisível ou um gás no teatro” (Veiga, 1973, p.60).

O final do capítulo se revela a estranheza e a desconfiança de todos com relação ao fato de o Mágico realmente ter passado pela cidade. Fica mais uma vez relatado, assim como no episódio dos homens voadores, uma possibilidade de uma alucinação coletiva. Veiga nos conduz ao insólito outra vez, mostrando que a criação inventiva dos personagens alimenta o desejo de fuga das atrocidades exercidas pela Companhia.

CONCLUSÃO

O presente trabalho fez uma breve análise da obra do escritor goiano José Jacinto Veiga e sua representação no plano histórico literário brasileiro. Para tanto, buscou-se contemplar uma análise alegórica da obra *Sombras de reis barbudos*, fugindo, assim, da leitura fantástica que normalmente se faz das obras do autor. Evidentemente, a literatura fantástica encontra representação na obra do goiano; todavia, também a simbologia e suas utilizações na literatura se fazem presentes nas obras de José J. Veiga.

Veiga, nesse romance, utilizou uma forma antiga, a alegoria; bem como um narrador-protagonista adolescente. Assim, estas foram as formas de expressão escolhidas para mostrar ao leitor a opressão vivida pelos dominados, ou seja, aquelas pessoas que viviam sobre a constante ameaça de não saber qual seria a novidade imposta a eles a cada dia que sucedia.

Para que fosse possível entender o romance em questão e as formas de expressão utilizadas por Veiga, se fez necessário a utilização de alguns conceitos, começando, é claro, do primeiro ponto, ou seja, da primeira questão a ser conceituada nessa análise: o que é alegoria, tema abordado no primeiro capítulo. Procurou-se explicar por meio de Kothe, o qual faz uma revisão sobre o assunto sob a ótica de Benjamin, como surgiu a alegoria, no que esta se fundamenta, como foi sua trajetória e como os textos modernos a usam.

Após as explicações iniciais, o conceito de alegoria foi utilizado, no terceiro capítulo, para a análise da obra *Sombras de reis barbudos*, que pode ser vista como uma obra alegórica, uma alegoria dos dominados, não mais uma alegoria da ideologia dominante. Nela são encontrados três momentos principais em que foi feito o uso da alegoria, sendo eles: os muros, os urubus e os homens voadores. Percebeu-se que cada um deles teve sua importância para a construção da obra, pois os muros representam a limitação que as pessoas sofriam; os urubus simbolizam a impotência destas e os homens voadores seriam a libertação das pessoas, uma fuga daquela realidade sofrida em que viviam.

REFERÊNCIAS

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990. p. 964.

GOMES, Gínia Maria. Sombras de reis barbudos: a representação alegórica da realidade. *Nau literária*. Porto Alegre; Lisboa. n. 1. p. 107- 112. jul./dez. 2005. Disponível em: <<http://www.Nauliteraria.com>>. Acesso em: 08/6/2012.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo. Atual Editora, 1986.

HOHLFELDT, Antonio. *Conto brasileiro contemporâneo*. Mercado Aberto, 1988.

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

NEPOMUCENO, Luís Andrade. *De cachorros e bois: poder e violência em José J. Veiga*. Revista Trama. v. 3.n. 5. 2007.p. 99-109. Disponível em: www.unioeste.br/saber. Acessado em: 17/6/1012.

PLATÃO. *A república*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VEIGA, José J. *Sombras de reis barbudos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1973.

VEIGA, José J. *Sombras de reis barbudos*. 7 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1982.