

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

JOÃO PEDRO DE CARVALHO

OS MENINOS E AS FÁBRICAS

A incorporação do social na literatura alegórica de José J. Veiga

BELO HORIZONTE, 2021
JOÃO PEDRO DE CARVALHO

OS MENINOS E AS FÁBRICAS

A incorporação do social na literatura alegórica de José J. Veiga

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Brasileira. Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury

Carvalho, João Pedro de.

V426.Yc-m

Os meninos e as fábricas [manuscrito] : A incorporação do social na literatura alegórica de José J. Veiga / João Pedro de Carvalho. – 2021.

150 f., enc. : il., color.

Orientadora: Maria Zilda Ferreira Cury.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,

Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 144-150.

1. Veiga, José J. (José Jacinto), 1915-1999 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Literatura brasileira – História e crítica – Teses 3. Literatura e sociedade – Teses. 4. Política e literatura – Teses. I. Cury, Maria Zilda Ferreira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.33



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *Os meninos e as fábricas: a incorporação do social na literatura alegórica de José J. Veiga*, de autoria do Mestrando JOÃO PEDRO DE CARVALHO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira - FALE/UFMG

Prof. Dr. Jaime Ginzburg - USP

Belo Horizonte, 14 de janeiro de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Maria Zilda Ferreira Cury, Professora do Magistério Superior**, em 14/01/2022, às 17:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elisa Maria Amorim Vieira, Professora do Magistério Superior**, em 14/01/2022, às 18:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 18/01/2022, às 10:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jaime Ginzburg, Usuário Externo**, em 19/01/2022, às 17:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1185133** e o código CRC **D3F8DCA6**.

AGRADECIMENTOS

A escrita deste trabalho foi possível com o apoio e a confiança oferecidos pela Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury e demais professores da Universidade Federal de Minas Gerais, com o suporte dos meus pais e irmãos e o carinho e a paciência dos amigos. Agradeço também à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) pela concessão de bolsa de estudos.

Eu canto esse Brasil como quem faz uma prece, para que ele resista apesar da mão do progresso vazio que insiste em dizimá-lo, para que suas modas de viola consigam encantamento ainda por muito tempo e façam vibrar nossos corações.

(Maria Bethânia)

RESUMO

Esta dissertação mobiliza a produção literária de José J. Veiga (1915-1999), autor de literatura goiano, para investigar os processos de modernização ocorridos ao longo do século XX nos sertões brasileiros. Na primeira parte do trabalho, discutimos a maneira autoritária como foram propostas as transformações dessa região, em especial durante a ditadura civil-militar de 1964, e os artifícios utilizados por Veiga para significar esses processos, como o uso do *Unheimlich* e da forma alegórica do discurso. Em um segundo momento, investigamos no contexto brasileiro traumas históricos relacionados à imposição de novos modos produtivos e as formas como a literatura, em diferentes obras de Veiga e mesmo de outros escritores, atuou para exprimir a sensibilidade dos sujeitos impactados pelo câmbio de uma cultura. Por fim, no terceiro capítulo da dissertação, observamos a (não) formação dos personagens infantis do autor goiano e interpretamos como os sentimentos da melancolia e da angústia, assim como a ausência de experiências característica da modernidade capitalista se relacionam com os problemas da transformação material e cultural nos sertões incorporados em diferentes obras de José J. Veiga.

Palavras-chave: Literatura brasileira; José J. Veiga; Modernização; Alegoria; Unheimlich.

ABSTRACT

This dissertation mobilizes the literary production of José J. Veiga (1915-1999), author of literature from Goiás, Brazil, to investigate the modernization processes that took place throughout the 20th century in the Brazilian hinterlands. In the first part of the work, we discuss the authoritarian way in which transformations in this region were proposed, especially during the Civil-Military Dictatorship of 1964, and the artifices used by Veiga to signify these processes, such as the use of *Unheimlich* and the allegorical form of the speech. In a second moment, we investigate historical traumas in the Brazilian context related to the imposition of new productive modes and the ways in which literature, in different works by Veiga and even by other writers, acted to express the sensitivity of subjects impacted by the change in a culture. Finally, in the third chapter of the dissertation, we observe the (non) formation of children's characters by the author and interpret how the feelings of melancholy and anguish, as well as the absence of experiences characteristic of capitalist modernity relate to the problems of material and cultural transformation incorporated in different works by José J. Veiga.

Keywords: Brazilian Literature; José J. Veiga; Modernization; Allegory; Unheimlich.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
1.1. DESENVOLVIMENTO: O <i>infamiliar</i> em Veiga	14
1.2. O <i>infamiliar</i> como alegorização das transformações econômicas	25
1.3. A alegoria, a ruína e o luto	41
2. A MODERNIZAÇÃO E O INSÓLITO EM VEIGA	54
2.1. A cultura invasora	65
2.2. A urbanização e a expansão do sistema viário	77
3. A FORMAÇÃO EXTRAVIADA DOS MENINOS DE VEIGA	99
3.1. A violência dos homens e o controle da fábrica	112
3.2. A melancolia e a pobreza de experiências	125
3.3. CONCLUSÃO	143
Referências	147

1. INTRODUÇÃO

À entrada de Caeté-MG está a velha fábrica, grandiosa, como as fábricas tão presentes na literatura de José J. Veiga. Essa, todavia, encontra-se em estado de ruínas. Ao bater do vento, a cada dia, a babélica chaminé de barro esfarela-se, os tijolos dos enormes muros desabam sobre o chão e o verde apodera-se da paisagem industrial, uma vez que as gameleiras e as goiabeiras crescem em meio ao espaço das antigas máquinas. Ao entorno da fábrica, na vila operária, caem as janelas, as portas e as paredes. O barranco do campo de futebol há muito virou pasto. O que resta da Companhia Ferro Brasileiro, siderurgia fundada nos anos de 1920 no interior de Minas Gerais por industriais franceses, é um edifício decrépito, contudo, ainda assim, ameaçadoramente monstruoso.

A perenidade de sua monstruosidade talvez seja reminiscência do poder que a Companhia uma vez deteve. A Ferro Brasileiro era proprietária de 40% das terras rurais da cidadezinha mineira, era quem mais empregava seus moradores, controlava a linha férrea, os horários de trabalho, os preços do supermercado, os aluguéis, a política, a polícia, a igreja e a equipe de futebol. Na década de 50, minha família abandonou a roça para servir ao monstro e, quando a fábrica fechou as portas nos anos 80, como ocorreu com alguns personagens de José J. Veiga, subiu outra vez na carroceria do caminhão e mudou-se para outros lugares, orientando-se pela fumaça escura expelida pelas chaminés de outros monstros, distribuídos por aí, em Ouro Branco, João Monlevade, Sabará... Os motivos para o abandono das roças e para a chegada das fábricas, as manifestações de autoritarismo e violência que levaram as antigas cidadezinhas à ruína e os temas das transformações dos modos de vida das famílias interioranas são tão presentes na obra de José J. Veiga quanto nas histórias que escuto dos meus tios, pais e avós, assim como os testemunhei em dias recentes, enquanto jornalista, ao trabalhar em tristes e ocupadas cidadezinhas de economia mineradora, erguidas nos sertões de Minas Gerais para serem vagarosamente (em um processo vazio de propósito) destruídas e voltarem ao pó. Por esse motivo, elegi a literatura do goiano José J. Veiga como corpus da minha pesquisa, porque ler Veiga é arranhar as sensibilidades da nossa história e os seus problemas, que não se distanciam no passado e se acercam para constituir o presente.

O autor em questão, José Jacinto Veiga, nasceu em 1915, em uma fazenda em Corumbá de Goiás, e faleceu no ano de 1999, no Rio de Janeiro. Formou-se em Direito, exerceu a profissão de jornalista e é reconhecido como um dos autores de literatura mais proeminentes do seu estado natal, tendo sido contemplado, nos anos de 1981 e 1983, com dois prêmios Jabuti e, em 1997, pelo conjunto da obra, com o prêmio Machado de Assis, oferecido

pela Academia Brasileira de Letras. Enquanto jornalista, Veiga atuou nos jornais *O Globo*, na *BBC*, na *Tribuna de Imprensa*, na *Reader's Digest* e fez parte de uma geração de profissionais de imprensa que tiveram a liberdade de expressão limitada em função da ditadura civil-militar¹, que vigorou entre os anos de 1964-85 no Brasil. Nesse momento, ele ingressou no universo literário e produziu histórias ficcionais cujos protagonistas, geralmente meninos, narram a partir da perspectiva infantil as transformações de cidadezinhas interioranas e do meio rural, processos marcados pela violência, pelo autoritarismo e que evocam o sentimento do insólito ou do estranho para significar o luto, o medo, a melancolia e a solidão.

A fortuna crítica, dada a evidente presença de figuras alegóricas nas obras de José J. Veiga, correlacionou com alguma imediatez suas narrativas apenas aos fatos históricos do seu tempo de escrita, afirmando que o autor teria se utilizado do módulo retórico alegórico para escapar da censura ou como recurso denunciativo dos desmandos perpetrados pela ditadura civil-militar de 1964. Contudo, não é justo oferecermos apenas aos censores os méritos pelas composições literárias produzidas ao longo dos períodos ditatoriais, sejam elas insólitas, fantásticas ou maravilhosas (AVELAR, 1999). Nesse sentido, a concepção de uma mera codificação do conteúdo para escapar à censura reduziria o entendimento do valor criativo dos autores que se utilizam de módulos retóricos alegóricos para significar, enquanto objeto literário, a transformação epocal observada pelos mesmos. Portanto, tal abordagem torna-se insuficiente para interpretarmos as narrativas e os fatos históricos nos quais estas se ancoram e recorreremos, então, às metodologias histórico-sociológicas² para investigar as obras de José J. Veiga, que serão analisadas mediante uma chave materialista dialética e sob a ótica da constelação histórica proposta por Walter Benjamin (1984, p. 56-57).

À maneira como, em *Parceiros do Rio Bonito*, Antonio Candido (2013) utilizou-se do gênero musical do cururu enquanto objeto de pesquisa para ajuizar-se das formas como as transformações materiais influenciaram, no século XX, o modo de vida do sujeito caipira no interior paulista, sobretudo ao decorrer do segundo capítulo desta dissertação, a literatura veigueana nos servirá como objeto de pesquisa histórico-sociológica para revisarmos como

¹ Nesta dissertação, justifica-se o emprego do termo “civil-militar” para se referir ao período ditatorial com o objetivo de evidenciar os interesses de grupos empresariais apoiadores dos governos militares.

² A transdisciplinaridade aqui proposta (entre os campos dos estudos literários, da história, da sociologia e, às vezes, da geografia) demarca uma separação entre a estória/ficção e o fato, sem dúvidas. Tal separação, a princípio, funciona para investigarmos a literatura como expressão artística do real objetivo. Contudo, traçadas as características partilhadas entre ambos, além de melhor compreendermos variadas dinâmicas sociais, essa transdisciplinaridade deverá funcionar com a finalidade de mitigar as fronteiras que apartam a estória da história. Assim entenderemos a produção cultural como consequência da produção material, e não como esfera distinta da realidade que tais expressões atuam para constituir e que as constitui. Mais importante ainda, a diluição dessas fronteiras deve servir para compreendermos os diferentes métodos discursivos e suas categorias que às vezes exercem diferenciações entre o real e o fictício.

estão presentes, no imaginário do autor, o tema das modernizações dos sertões. Assim questionamos as representações estéticas de José J. Veiga, por vias alegóricas, enquanto meio para se formular hipóteses a respeito da sensibilidade do homem do interior do país nos períodos de rápida e autoritária transformação das estruturas materiais.

Com o objetivo de mobilizarmos a literatura de ficção como acervo de pesquisa histórica, a fim de melhor compreendermos a organização social e a experiência de vida no período e local propostos em nosso recorte, selecionamos para o corpus da nossa investigação, dentre as obras da fortuna crítica de José J. Veiga, os trabalhos de Flaviana M. Amâncio (2019), assim como de Vânia M. Resende (1988), Potenciano Souza (1987) e Gregório Foganholi Dantas (2002). A pesquisa de Amâncio (2019) faz-se relevante para esta dissertação por contemplar a influência da transformação do espaço social sobre o percurso narrativo dos personagens, enquanto a dos demais abordam questões relativas às figuras estranhas ou ao ponto de vista das crianças na obra de José J. Veiga, também analisadas neste texto. Dentre as histórias do autor goiano, selecionamos aquelas que apresentam, como temática comum, a transformação do espaço diegético a partir de acontecimentos insólitos: *Sombras de Reis Barbudos*, "A Usina Atrás do Morro" e "Os Cavalinhos de Platiplanto".

Segundo Amâncio (2019, p. 28), por meio das construções literárias que se utilizam do insólito para caracterizar as transformações do espaço e do modo de vida, Veiga exprime sua denúncia acerca da realidade objetiva:

a modernidade é insólita para parte das comunidades rurais isoladas do país: é rodovia que traz o progresso, mas que passa por cima das casas, é usina que emprega mas mecaniza o homem em funções repetitivas, é automóvel que traz dinamismo mas atropela os anciãos, é trabalho e dinheiro que muda os homens e dissolve os laços comunitários.

Mediante a leitura dos processos econômicos praticados na segunda metade do século XX no Brasil Central, como a industrialização, a urbanização e a expansão do sistema viário, por exemplo, aprofundamos nesta dissertação a interpretação da escrita veigueana como produto crítico ao autoritarismo político, que teria se utilizado da violência para instituir uma economia de mercado, assim como para refletir os efeitos desses processos econômicos sobre a vida da população de lugarejos do interior brasileiro, sobretudo no estado de Goiás, terra natal do autor. Em consequência disso, também se procederá nesta dissertação à leitura de outras narrativas de José J. Veiga, como os contos "A Estranha Máquina Extraviada", "A Ilha dos Gatos Pingados" e "O Galo Impertinente" e os romances *A Hora dos Ruminantes* e *A*

Casca da Serpente, por figurarem, lançando mão do insólito, os problemas da modernização dos sertões, que velozmente se transforma e se ocidentaliza.

No primeiro capítulo desta dissertação, “O Infamiliar em Veiga”, a partir da leitura de Avelar (1999), revisaremos as motivações econômicas que levaram à instauração da ditadura civil-militar de 1964-85 no Brasil e as expressões literárias desse período histórico (no qual se insere a maior parte da criação ficcional produzida pelo autor goiano). Em seguida, a partir da interpretação das narrativas selecionadas de José J. Veiga, ao relacionarmos o estilo do autor, seus enredos, argumentos e figuras literárias às súbitas transformações do modo de vida nas pequenas cidades interioranas (no tempo de concepção, escrita e publicação das suas obras), como proposto por Amâncio (2019), questionaremos as incorporações dos problemas sociais em seus universos diegéticos; ou seja, as tematizações e alegorizações das políticas econômicas praticadas no interior do Brasil ao longo do século XX.

Propomos, então, a contextualização histórica do momento de vida e escrita de José J. Veiga para questionarmos, em suas obras, a figuração da violência como elemento mobilizado para a imposição de um novo modo de viver — agora, moderno, urbano, industrial, no interior do país. Também questionamos a alegoria na literatura, a partir de Gagnebin (2013; 2018), Rouanet (1984) e Avelar (1999), como módulo retórico não meramente burlador da censura, como muitas vezes foi apontado pela crítica, mas como figura que deixa à mostra a impossibilidade de significação acabada — recurso, portanto, adequado para a enunciação dos câmbios históricos, suas ruínas e o luto pelo que foi perdido.

Já no segundo capítulo, “A Modernidade e o Insólito em Veiga”, investigaremos em Raymond Williams (1990) a tradição dialética desenvolvida na literatura de exprimir as contradições entre os espaços da cidade e do campo, assim como as tematizações da transformação do último. Sob essa perspectiva, analisaremos os câmbios materiais e, conseqüentemente, culturais da vida em chácaras e pequenas cidades interioranas enunciados em diferentes obras de José J. Veiga (como na figuração das fábricas, na tematização da inserção de novos bens de consumo nos sertões ou no arruinamento do antigo espaço social) em relação aos fatos históricos, da realidade objetiva, apontados no primeiro capítulo, como a industrialização do Brasil Central, no século XX, o êxodo rural e a construção de metrópoles planejadas no Centro-Oeste, como principal exemplo.

No terceiro e último capítulo desta dissertação, “A Formação Extraviada dos Meninos de Veiga”, privilegiaremos as narrativas deste autor que apresentam meninos enquanto vozes autodiegéticas dos enredos. Sob os seus pontos de vista, eles narram a vida cotidiana, que é influenciada pelas transformações do lugar onde habitam. A perspectiva infantil, os temas da

repressão do pai e das usinas e a formação inconclusa como consequência da melancolia e angústia enfrentada pelos personagens meninos³ e a mobilização do insólito como recurso alegórico por Veiga (para tematizar o absurdo do controle imposto aos personagens crianças, que vivem angustiadamente o momento da infância) serão analisadas, em suas semelhanças e diferenças, sob o gênero do *Bildungsroman* ou Romance de Formação, a partir dos aportes teóricos de Franco Moretti (2019), Vânia M. Resende (1988) e Mikhail Bakhtin (1977).

Finalmente, para refletirmos as instâncias produtoras da violência e da repressão em Veiga, mobilizamos a figura do “pai-primevo”, elaborada por Freud (1975) em *Moisés e o Monoteísmo*, e as considerações de Foucault (2005) a respeito da constituição dos sujeitos mediante a transmissão do poder; assim como interpretamos a melancolia vivenciada por muitos dos personagens veigueanos, sobretudo os infantis e femininos, em relação ao contexto de violência e ruínas dos seus cotidianos. Ao analisarmos o conceito da melancolia sob a perspectiva sociológica desenvolvida por Löwy e Sayre (2015) em *Revolta e Melancolia*, propomos no último capítulo, “A Formação Extraviada dos Meninos de Veiga”, uma análise comparativa entre os sentimentos de melancolia, angústia e nostalgia que afetam os personagens meninos e mulheres de Veiga em relação ao personagem Luís da Silva, do romance *Angústia*, de Graciliano Ramos, e o sujeito lírico de uma seleção de poemas de Carlos Drummond de Andrade. O objetivo final do terceiro capítulo é, enfim, uma discussão sobre a tematização do “mal-estar na civilização” (FREUD, 1974) na obra literária do autor goiano.

Como objetivo geral dos três capítulos, questionamos o tratamento dado pela literatura veigueana — sensível e, ao mesmo tempo, crítica — à perspectiva dos sujeitos de cidadezinhas interioranas, sobretudo a partir do ponto de vista dos meninos, que buscam elaborar significações (muitas vezes recorrendo ao discurso insólito) para as experiências das invasões, transformações e ruínas do seu espaço social, processos impostos a eles mediante autoritarismo e violência.

³ Nos textos “A Usina Atrás do Morro”, “A Ilha dos Gatos Pingados”, *Os Cavalinhos de Platiplanto* e *Sombras de Reis Barbudos*

DESENVOLVIMENTO

1.1. O *infamiliar* em Veiga

Em *Sombras de Reis Barbudos*, romance publicado em 1972, o tio do protagonista, um forasteiro rico, inaugura na cidadezinha de Taitara uma fábrica que entusiasma o sobrinho, o narrador da história. Em um segundo momento, entretanto, a operação da Companhia de Melhoramentos ocasionará um crescente de acontecimentos estranhos no lugar: o soerguimento de muros que separam as casas dos vizinhos, o esquecimento coletivo, o inusitado hábito de observar urubus, a aparição de homens voadores e a rigorosa fiscalização e punição de práticas, antes, cotidianas.

Há uma outra narrativa do autor goiano com tema semelhante, "A Usina Atrás do Morro", publicada em 1959. Neste conto, homens estrangeiros chegam à cidade interiorana, lá instalam uma fábrica e, outra vez, o estranho propaga-se: fogo brota do chão e incendeia as casas, há um ruído tremido, como o ronronar de muitos gatos, do outro lado do morro e motociclistas, cinicamente, atropelam os cidadãos no lugar onde vive o protagonista menino.

Já no conto "A Estranha Máquina Extraviada", de 1997, uma insólita tecnologia torna-se elemento importante da cidade, embora ninguém dentre os locais saiba para quê ela serve; e, em *A Hora dos Ruminantes* (romance publicado em 1966), quando forasteiros chegam à cidadezinha de Manarairama, há uma repentina invasão de cachorros, seguida por uma segunda invasão, de bois, que amontoam seus corpos pelas ruas, obstruem a locomoção e obrigam os cidadãos a permanecerem reclusos, passivos e amedrontados.

Embora não se passe no contexto de uma cidadezinha interiorana, mas em uma fazenda, é igualmente uma criança a narradora de "Os Cavalinhos de Platiplanto" (publicado em 1959) e no seu mundo também se fazem presentes as figuras insólitas. Narra-se nesse conto a fantasia de um garoto que encontra, no universo onírico de Platiplanto, o espetáculo mágico e festivo de cavalinhos coloridos. Esse evento ocorre após o afastamento do seu avô (que lhe prometera, como presente, esses animais) e a chegada de um tio bastante autoritário à propriedade, que se recusa a entregá-los à criança.

Tradicionalmente, a fortuna crítica de Veiga — por exemplo, as pesquisas elaboradas por Potenciano Souza (1987) ou Foganholi Dantas (2003) — apontou a possibilidade de leitura dessas constantes temáticas que rompem a mimese realista (as fábricas autoritárias, a invasão de animais ou os motociclistas que, sem qualquer razão aparente, atropelam os pedestres) como "surreais", "fantásticas", "insólitas" ou "estranhas". O último termo,

estranho, derivaria de uma interpretação do sentimento de *Unheimlich*, descrito por Sigmund Freud (2020) em uma obra homônima e traduzida para o português também como o “estranho”, o “inquietante” ou o “infamiliar”.

De acordo com ele (*Ibidem*, p. 33), “a palavra alemã *unheimlich* [infamiliar] é, claramente, o oposto de *heimlich* [familiar], doméstico, íntimo, e nos aproximamos da conclusão de que algo seria assustador porque *não* seria conhecido e familiar”.

Ao mesmo tempo, Freud (*Ibidem*) evidencia (o que é também corroborado pela etimologia da palavra⁴) que o *Unheimlich* abriga, contraditoriamente, o sentimento do estranho no interior do familiar. Segundo o autor (*Ibidem*, p. 93), portanto, o efeito do estranho ou do *infamiliar* emerge quando as fronteiras entre a fantasia e a realidade são apagadas. Nesse caso, o estranho nos oferece o sentimento de desamparo (*Ibidem*, p. 75):

Por exemplo, quando na floresta, surpreendidos por algo como a névoa, nos perdemos no caminho e então, apesar de todos os esforços para encontrarmos um caminho sinalizado ou conhecido, voltamos repetidamente para um lugar marcado por um aspecto determinado. Ou quando nos deslocamos em um cômodo desconhecido, escuro, procurando a porta ou o interruptor de luz, e aí, pela enésima vez, nos batemos na mesma parte do mesmo móvel [...] (*Ibidem*, p. 75-77).

A descrição de Freud sobre estar perdido ou se atrapalhar em um ambiente em condições pouco usuais, como o escuro, por exemplo, é remissível ao trecho do conto "A Usina Atrás do Morro" (VEIGA, 2017, p. 40) em que o protagonista encontra alguns caixotes empilhados no corredor da pensão. Confuso e curioso, ele levanta uma beirada da lona:

vi que eram todos do mesmo tamanho e com os mesmos letreiros que não entendi. Ia puxando novamente a lona quando notei uma fenda em um deles, e como não passava ninguém no momento resolvi levar mais longe a minha inspeção. Abri o canivete e estava tentando alargar a fenda quando senti o corredor escurecer. Pensei que fosse a passagem de alguma nuvem, como às vezes acontece, e esperei que a claridade voltasse. Voltou, mas foi uma mão pesada agarrando-me pelo pescoço e jogando-me contra a parede (*Ibidem*).

E não apenas o sentimento de desamparo, mas também a repetição de ações e a confusão para ordená-las são elementos bastante presentes nas histórias de José J. Veiga. Em *Sombras de Reis Barbudos* (*Idem*, 1976, p. 32-33), por exemplo, o pai do protagonista determina a construção de muros ao redor da casa, de modo a afastar pedintes. Essa barreira, todavia, oferece ao leitor a imagem de um labirinto e os moradores da cidadezinha, agora,

⁴ No alemão, *heim* é familiar; *un* é prefixo de negação. *Heim* = casa, lar. *Heimat* = pátria. *Heimweh* = algo como uma nostalgia de casa.

precisam de mapas para se orientar. Já a mãe do menino, diante dessa complicação, deixa de ir à missa e reza ajoelhada, ao lado da cama.

Diferentemente do *estranho* freudiano, as definições de “fantástico” ou de “surreal”, apontadas por alguns críticos de Veiga, não precisam com exatidão as figuras insólitas desenvolvidas por este. Muitas vezes, essas são apresentadas como sobrenaturais no plano narrativo, mas, na dimensão real objetiva, não seriam mais que elementos banais; ou seja, apesar de improváveis, elas são passíveis de acontecer. Em *Sombras de Reis Barbudos* (*Ibidem*, p. 109), por exemplo, cai uma chuva com jeito de “eterna” e os personagens passam mais tempo reclusos no interior da própria casa. Não há qualquer “extraordinariedade” em uma tempestade, contudo, a descrição do evento, com um aspecto original e infundável, oferece ares *infamiliars* à história.

Dantas (2003, p. 73) oferece-nos outro exemplo:

a morte de um próximo vivida por alguns de seus personagens infantis; mesmo não sendo ela propriamente fantástica em si, ela é insólita para tais personagens, que a encaram pela primeira vez. É a relatividade de valores: a morte não é comum em seu universo infantil.

A partir desse efeito, quando algo é visto ou experimentado pela primeira vez nas obras de Veiga, o fenômeno *parece* fantástico ao narrador, ainda que não o seja propriamente. Em razão disso, o termo “insólito” mostra-se mais adequado para as narrativas veigueanas do que “fantástico” ou “surreal”, porque não carrega apenas a significação de sobrenatural, fantástico, mas também do incomum (*Ibidem*, p. 68). Em Veiga, contudo, devemos nos atentar à manifestação do incomum no interior do comum ou do *infamiliar* no interior do contexto familiar (no interior da casa, da cidadezinha e sua cartografia elaborada pela criança). De acordo com a definição freudiana, o que quer se chamar de incomum, estranho ou *infamiliar*, estaria imerso, na literatura veigueana, indissociavelmente, no mais familiar: razão da estranheza do sujeito quando com ele se depara.

O aprofundamento da distinção entre o insólito ou o estranho/*infamiliar*, à maneira proposta por Dantas (*Ibidem*), deixando de lado as propriedades do fantástico, parece adequado, por ora, para definir as constantes temáticas do autor. Ao mobilizar ambos os conceitos para nos referir tanto à figuração de algo verdadeiramente sobrenatural no plano diegético, quanto à percepção de alguma novidade como algo sobrenatural por parte dos personagens (ainda que, no plano da realidade objetiva, conforme observado, não seja um

fenômeno impossível de acontecer), este trabalho questiona como esses elementos aludem, ou não, ao tempo e ao lugar a partir dos quais José J. Veiga constrói sua enunciação.

No século do modernismo regionalista, em que, ao trabalhar com as temáticas rurais ou com o espaço das cidadezinhas interioranas na literatura, escritores como Rachel de Queiroz, José Lins do Rego e Graciliano Ramos costumeiramente retrataram a vida do sujeito do Brasil mediterrâneo sobretudo a partir da pobreza material, do detalhamento da paisagem árida e do vocabulário regional, como explicar a surpreendente e tão recorrente figuração de motivos insólitos nas obras de Veiga, por meio dos quais o autor goiano tematiza e estetiza a vida no contexto que podemos localizar como sendo o meio interiorano, sertanejo, do Brasil Central? Em meio à profusão de imagens semidesérticas, retirantes esfomeados e jagunços, o que o torvelinho de figuras insólitas, como a usina misteriosa, a invasão de animais ou os motociclistas cínicos, têm a ver com o tempo e lugar a partir dos quais enuncia Veiga?

Muitos críticos as justificam a partir de uma associação do autor às correntes literárias populares em seu tempo de escrita (anos 1960 e 1970, principalmente), como o *boom* do realismo mágico latino-americano, por exemplo, ou mediante uma possível filiação de J. J. Veiga às tradições da literatura fantástica. Na fortuna crítica, como ponto de partida para supor o que motivaria a figuração de elementos insólitos nas obras veigueanas, muitos se esforçaram em melhor entender o que se quer dizer com “realismo mágico”, “regionalismo” e “literatura maravilhosa” (no caso da literatura produzida na América Latina e Europa) a fim de enquadrar o autor em uma dessas correntes estéticas, o que justificaria as suas particularidades. Tornou-se também tradição entre os críticos a tendência a destacar os elementos alegóricos (o que não é infundado ou tampouco reduz o seu valor literário), porém, acompanhada por um indiscutido juízo imediato de que tal módulo retórico seria mobilizado por Veiga — unicamente e como referência de caráter substitutivo, metonímico — à ditadura civil-militar de 1964 e à repressão do regime às liberdades individuais, dado o contexto de sua produção e as evidentes críticas ao autoritarismo. Tais considerações fundam-se na recorrência de figuras autoritárias nas obras do autor (como fiscais, personagens masculinos/paternos arrogantes, instituições que regulam o cotidiano dos cidadãos nas cidadezinhas onde foram instaladas) e diversas representações de violência, medo e conflitos entre desiguais, o que poderia tematizar os acontecimentos do período.

Quanto a isso, José J. Veiga declarou em entrevista a Souza (1987, p. 165) que, sim, muitos de seus trabalhos foram influenciados pela atmosfera política contemporânea a eles, “e a coincidência entre o clima interno destes livros e o clima externo facilitou a leitura política”.

Contudo, também afirma que seu projeto não se resumiria apenas à denúncia de um regime de opressão:

se fosse, os livros ficariam datados quando o regime se exaurisse, como se exauriu (aliás, durou mais do que eu calculava). O meu projeto era mostrar *situações mais profundas* do que aquelas impostas por um governinho de uns generais cujos nomes a nação depressa esquecerá (*Ibidem*, destaque nosso).

Percebemos que Veiga não refuta a leitura alegórica, tampouco a correlação feita entre as suas obras e o regime ditatorial, autoritário, instituído no golpe de 1964, mas deixa os caminhos abertos para questionarmos as “situações mais profundas” sobre as quais elas se inclinam. Refletir sobre tais situações é tarefa que cumpre realizar, embora não em detrimento da investigação do contexto ditatorial sob o qual se deu boa parte da escrita do autor. A revisão histórica é, então, antes de questionarmos as correntes estéticas literárias, o propósito deste nosso primeiro capítulo.

1.1. Literatura, violência e mercado

A maior parte dos livros de José J. Veiga foi escrita e publicada nos anos 1960 e 1970 e, como afirmado anteriormente, muitas vezes, as figuras presentes nessas narrativas que provocam o sentimento de estranheza ou infamiliaridade foram lidas como alegorias à situação política vigente nesse período. Qual é ela?

Em março de 1964 ocorreu a deposição do presidente eleito, João Goulart, quando um grupo heterogêneo composto por liberais, conservadores, reacionários e nacionalistas autoritários agiu sob o pretexto de combater o suposto processo de “comunização” em curso no país (MOTTA, 2015, p. 38). “Havia insatisfação por outras razões também, como a situação econômica, mas os temores mais intensos tinham fundamentação política, e o único consenso entre os golpistas era negativo, sabiam o que não queriam” (*Ibidem*).

No que se chamou de “operação limpeza”, professores universitários foram afastados do cargo, estudantes envolvidos em “atividades inconvenientes” (*Ibidem*, p. 42), presos, houve a perseguição a organizações estudantis, trabalhistas e camponesas e surgem, então, as primeiras denúncias de tortura enquanto prática institucional. Nesse momento, proliferaram as agências de segurança e inteligência, como o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), o Destacamento de Operações de Informação e Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) e as Assessorias de Segurança e Informações (ASI).

Os Atos Institucionais redigidos nos dois anos seguintes ao golpe (1964-66) extinguíram os partidos políticos, instituíram a indicação de prefeitos para as capitais e as eleições indiretas para governadores dos estados. Em 1967, no contexto de afastamento dos membros oposicionistas do Congresso Nacional, uma nova Constituição foi promulgada. A nova Carta era bem menos progressista do que a anterior, sendo seu objetivo a legalização e a institucionalização da ditadura militar.

No Ato Institucional 5, baixado em dezembro de 1968, o regime golpista assumiu o cúmulo do autoritarismo, uma vez que esse decretava o fechamento do Congresso Nacional e a transferência do poder legislativo ao presidente da República, a possibilidade de nomeação de interventores federais em estados e municípios, toques de recolher, a ilegalidade de reuniões políticas não autorizadas pela polícia, a suspensão de direitos políticos e a censura prévia à imprensa e às produções artísticas. A censura regulamentada no período ditatorial por meio do Ato Institucional 5,

levou para a cadeia mais de uma centena de artistas, escritores, poetas e jornalistas durante os 10 anos em que esteve em vigor. [...] O balanço final é devastador: cerca de quinhentos filmes, 450 peças de teatro, duzentos livros, mais de quinhentas letras de música além de uma dezena de capítulos e sinopses de telenovelas terminaram alvo de censura ou proibidos na íntegra; uma centena de revistas foi simplesmente retirada de circulação (2019, p. 14).

Dentro do quadro geral das políticas adotadas pelo regime, elencam-se as seguintes motivações: o propósito modernizador concentrado na perspectiva econômica e administrativa (com vistas ao crescimento da produção interna, à aceleração da industrialização e à melhoria da máquina estatal) e o projeto autoritário-conservador, pautado na exclusão dos segmentos subalternos, no combate às ideias de agentes da esquerda (e de qualquer tipo de vanguarda) e, nos campos da política e da cultura, na defesa de valores tradicionais, como pátria, família e religião (MOTTA, 2015, p. 39-40). Entre a modernização e o embate ideológico, identifica-se na ditadura civil-militar a ancoragem das ações práticas (administrativas e econômicas) ao projeto discursivo conservador e reacionário, e vice-versa.

Como percebemos claramente nos dias de hoje (quando se alarma uma fantasmagórica ameaça vermelha, bolivariana, e se diz que o Brasil “vai virar” a Venezuela, “vai virar” Cuba) e já era evidente no passado (nos discursos dos militares, dos religiosos, dos jornalistas e da população civil de tendência mais conservadora⁵), a luta anticomunista não é outra coisa

⁵ Conservadores em pautas relativas aos costumes e liberais autoritários no que diz respeito à economia.

senão o exercício retórico para a imposição do medo e, por conseguinte, de medidas autoritárias mais ofensivas por parte dos setores reacionários da sociedade.

Devemos, portanto, questionar o porquê da violação das liberdades civis no período ditatorial e, mais fundamentalmente, a razão para a existência de tais governos militarizados surgirem e operarem, ao mesmo tempo e ao longo de tantos anos, em diferentes países do Cone Sul. Como sugerido por Motta (2015, p. 37):

a violência e a repressão são, obviamente, características definidoras daqueles Estados e objeto indispensável de pesquisa, por razões acadêmicas, jurídicas e políticas. Entretanto, a repressão não explica toda a História das ditaduras, tampouco é suficiente para entender por que os líderes conseguiram ficar no poder tanto tempo, principalmente no Brasil e no Chile, que tiveram ditaduras mais duradouras.

Segundo Avelar (1999, p. 55), na América Latina, os regimes autoritários da segunda metade do século XX (contexto da Guerra Fria) originaram-se do objetivo de operar a transição entre dois modelos econômicos, passando do forte nacionalismo protecionista (identificado com as políticas varguistas, no Brasil, e peronistas, na Argentina) ao livre mercado preconizado pela escola de Chicago (que tem como exemplo as políticas neoliberais de Augusto Pinochet, no Chile). A doutrina militar, cuja repressão favoreceria o crescimento econômico ao manter a classe média satisfeita ou imobilizada perante o aumento de extração da mais valia (*Ibidem*, p. 41), para o autor, acompanha de forma coerente e unificada as ideologias de mercado do período ditatorial (*Ibidem*, p. 55). Para cumprir esse mesmo fim, Avelar (*Ibidem*) também destaca a operação da máquina ideológica na televisão e a estrita censura federal sobre a imprensa.

Prado Jr. (2014, p. 289) escreve que, entre os fatores que estimularam o golpe de 1964 no Brasil, “encontram-se o crescente interesse que então começava a despertar a questão agrária e os primeiros sintomas de séria pressão popular no sentido da efetivação de medidas tendentes à reforma de nossas estruturas agrárias e relações de trabalho rural”. Também na perspectiva econômica (do combate às associações de trabalhadores rurais ou sindicais), para Napolitano (2015, p. 194), o golpe de Estado de 1964 foi produto de uma coalizão civil-militar de autoritários e liberais-conservadores contra o reformismo trabalhista e, “para não perder a viagem” (*Ibidem*), contra o comunismo. Segundo o pesquisador (*Ibidem*), pode-se pensar o projeto estratégico desse processo a partir dos seguintes tópicos:

1 - varrer a elite reformista e inviabilizar a agenda de reformas, sobretudo agrária e política, e a pauta econômica nacionalista; 2 - reprimir e dissolver a incipiente organização das massas trabalhadoras, operários e camponeses, lembrando que o

sindicalismo rural teve um grande avanço no começo dos anos de 1960; 3 - realinhar o Brasil na ‘política do Ocidente’, leia-se, alinhar-se à contenção do comunismo e do nacionalismo reformista da política terceiro-mundista; 4 - cortar os elos culturais entre setores da classe média e da burguesia letrada com os movimentos sociais e populares, fundamentais na solidificação da política frentista de esquerda que se construía desde o final dos anos de 1950.

Ainda no plano da historicização do período ao qual a maior parte das obras de Veiga se inscreve, de acordo com Avelar (1999), as transições à democracia ocorridas ao término dos governos ditatoriais — protagonizadas por forças hegemônicas neoliberais conservadoras, que levaram, no Brasil, Tancredo Neves e José Sarney ao poder — nunca questionaram o modelo econômico imposto pelos militares, tratando-se, portanto, de “uma equação entre liberdade política para as pessoas e liberdade econômica para o capital” (*Ibidem*, p. 59). Dadas essas afirmativas, o pesquisador (*Ibidem*, p. 58) considera que o fim das ditaduras não pode ser caracterizado como um verdadeiro processo transicional, uma vez que se mantiveram intactos os modelos econômicos instaurados pelos militares. A redemocratização, enfim, seria não mais do que legitimação das transformações econômicas executadas ao longo dos governos militares, e que as reais transições foram as ditaduras elas mesmas (*Ibidem*) — transições das economias nacionais protecionistas às neoliberais, de livre mercado.

De modo a executar essa passagem do “Estado ao Mercado” (AVELAR, 2003, p. 21), como já mencionado, o governo civil-militar surgido no golpe de março de 1964 intensificou a repressão ideológica ao instituir a censura prévia, forjar atentados terroristas ou impor um regime de medo e desconfiança sobre parte da população civil. Também perseguiu e exilou opositores, extinguiu partidos políticos, praticou sequestros, torturas e assassinatos mediante esquadrões da morte; assim como, no plano desenvolvimentista, massacrou populações indígenas, sob consentimento do Serviço de Proteção aos Índios (SPI), para a abertura de fazendas e projetos madeireiros (LEWIS, 2019), promoveu espionagem e ações repressivas contra sindicatos e organizações de trabalhadores rurais (MOTTA, 2015, p. 40), realizou despejos e desmatamento de grandes áreas de floresta nativa para as construções de represas e rodovias faraônicas (CARDIM, 2020) etc..

Deve-se frisar que a implementação do neoliberalismo — considerando-o como forma social que, conforme afirmou Avelar (2003), iniciou na ditadura de 1964 seu longo e contínuo processo de substituição/instauração — demanda a articulação das instituições estatais no sentido de desestabilizar determinados setores econômicos nacionais. Portanto, o autoritarismo político dos governos militares não se opôs à economia de mercado, mas interviu para garanti-la. Desse modo, embora nos modelos neoliberais se enuncie um “Estado

mínimo”, ainda assim, esse Estado joga um papel decisivo (ANDRADE, 2019, p. 223-224) uma vez que suas práticas “se colocam do lado dos interesses capitalistas em detrimento dos direitos coletivos dos trabalhadores, do bem-estar da população e da proteção ambiental” (*Ibidem*). Logo, é do interesse do Estado sob a economia de mercado

a criação de um clima favorável aos negócios e aos investimentos, a difusão financeira, o papel de garantidor de última instância de grandes instituições financeiras, a transferência dos prejuízos privados para as contas públicas, a repressão dos sindicatos, a precarização das leis trabalhistas, a redução de gastos sociais, a difusão de políticas públicas de responsabilização individual, a ação repressiva da polícia e do judiciário, os privilégios concedidos a grandes corporações, a delegação ao setor privado da formulação de leis, das estruturas regulatórias, das políticas públicas e a promoção de parcerias público-privadas, nas quais o Estado assume os riscos enquanto as empresas ficam com os ganhos (*Ibidem*).

A faceta econômica do regime civil-militar (em que se percebe a defesa dos interesses capitalistas em detrimento do bem-estar da população e da proteção ambiental) é notada por Cardim (2020) como uma invasão predatória de rodovias, projetos megalômanos e propagandas ufanistas — um projeto político cujos fins eram a ocupação do território para a produção de bens primários e a abertura de tecnologias dispersivas (rodovias e ferrovias) para o escoamento desses gêneros. Para o autor (*Ibidem*, n.p), práticas realizadas ao longo do século XX foram algozes da biodiversidade nativa brasileira: “os ‘sertões’ desapareceram e tudo mudou em incrível velocidade com o café, o asfalto, o *bulldozer*, a pecuária, o plano piloto, o caminhão, a cana-de-açúcar, a soja, a indústria, a urbanização”, mas o movimento de invasão da Amazônia (que, à época, antes da fundação de Tocantins, contemplava o estado natal de J. J. Veiga) começa realmente na década de 1970. Dessa forma, “o discurso da ditadura era proteger o ‘vazio demográfico’ e aproveitar as potenciais riquezas da região colonizando-a através de incentivos governamentais” (*Ibidem*).

Em um ensaio intitulado “A Ofensiva da Ditadura Militar Contra a Amazônia”, Cardim aponta capas de revistas impressas à época e algumas campanhas publicitárias (muitas delas, patrocinadas por órgãos do governo federal) em que se exalta a ocupação/destruição da Amazônia. Em uma se lê “Aqui vencemos a floresta”; em outra, “Nós rasgamos o inferno verde”; ou “Chega de lendas, vamos faturar!”.

Nessa coleção, surpreende o tom triunfal e de ‘vitória da humanidade’ sobre a natureza. O bioma era encarado como um inimigo que impedia o desenvolvimento e a felicidade dos brasileiros, devendo urgentemente ser ‘civilizado’ e receber o progresso redentor. Não há menção às milhares de formas de vida que viveram séculos na região em um complexo ecossistema. Com o poder do Estado e parte significativa da força econômica privada nacional e até internacional unidos em prol

da conquista, as ações empreendidas naquelas décadas levaram ao desastroso resultado ambiental de hoje (*Ibidem*).

A literatura produzida naquele período não deixaria de tematizar os processos econômicos, políticos e a vida cotidiana ao longo dos 21 anos de ditadura no Brasil.

Segundo Avelar (1999, p. 62) há a intensificação de produções próprias ao gênero do romance-reportagem: as histórias de bravura e coragem de jornalistas que “trariam à luz a mensagem censurada”, cuja função social não era apenas a de prover informações, mas também suprir demandas da ordem do afeto. “In a civil society faced with a demoralizing defeat, literature stood forth to assure us that truth and reason were on ‘our’ side”⁶ (*Ibidem*). Nos regimes autoritários, de acordo com o pesquisador (*Ibidem*, p. 63), o romance-reportagem apresenta tipos maniqueístas — o vilão (ditadores, torturadores e traidores) e o herói (os bravos jornalistas em busca da verdade) —, uma vez que lida com uma narrativa compensatória para a classe média da culpa de haver apoiado o golpe e se associado à histeria anticomunista em nome de uma (frustrada) expectativa de ascensão social. A extensa produção do romance-reportagem se afigura, portanto, na ditadura civil-militar de 1964, como uma fundamental incompetência de lidar com o sentimento da *perda* (*Ibidem*).

Por outro lado, haveria um segundo gênero ocupado pelos jornalistas nesse período e em razão deste, o da literatura de ficção. Muitos críticos defendem que, dadas a censura aos veículos de imprensa e a perseguição de um grande número de jornalistas, houve uma migração destes para a literatura, que se tornou seu novo meio de atuação — hipótese comumente associada às produções de José J. Veiga, que exerceu funções nos jornais *O Globo* e na *BBC*, por exemplo. A literatura, assim, funcionaria como veículo de crítica aos acontecimentos políticos porque, ao promover estetizações, alegorizações ou metaforizações, em teoria, passaria despercebida aos olhos dos censores. Dantas (2003, p. 130) afirma que esses livros, “ao mesmo tempo em que se sujeitavam às convenções romanescas, trabalhavam uma verdade factual, realizando o trabalho jornalístico de descrição da realidade”.

Essa leitura parabólica do real objetivo transposto à literatura debruça-se sobre obras como *Incidente em Antares* (1971), de Érico Veríssimo, *Os Tambores Silenciosos* (1977), de Josué Guimarães, bem como sobre *Sombras de Reis Barbudos*, de José J. Veiga:

Em comum, o fato de estes enredos centrarem-se na mesma estrutura: a descrição de um regime totalitário e a reação do homem em busca de sua humanidade, o indivíduo contra o poder instaurado, seja uma ditadura extremista, sejam as famílias

⁶ N.T.: “Em uma sociedade civil confrontada por uma derrota desmoralizante, a literatura se destaca para nos assegurar que a verdade e a razão estão do ‘nosso’ lado” (tradução nossa).

latifundiárias de uma pequena cidade. Neste sentido, *Sombras...* enquadra-se não apenas em um padrão literário universalmente conhecido, como pode ser lido como representante de uma tendência então instaurada na ficção nacional (*Ibidem*, p. 142-143).

Para Starling (2019, p. 15), em um período de supressão da mídia jornalística, a arte foi um espaço para exercício da comunicação e, também, da imaginação: “a arte tem um modo original de dizer sobre os dilemas e as possibilidades de interpretação do país e oferece um lugar alternativo de intensa visibilidade para enxergarmos algo daquilo que se passa no mundo histórico” (*Ibidem*). Já segundo Avelar (1999, p. 68), sob o período ditatorial, sim, a literatura viu uma proliferação de narrativas que buscaram significar, por meio do imaginário distópico, o que parecia uma “catástrofe irrepresentável”. No entanto, este avança que a hipótese de uma suposta codificação do real objetivo por meio de metáforas, embora costumeira, é questionável: “a explicação mais comum para proliferação de textos alegóricos durante ditaduras é conhecida: sob condições de medo e censura, os escritores se veriam forçados a usar ‘formas indiretas’, ‘metáforas’, ‘alegorias’ [...]” (2003, p. 13).

Há uma crítica de Avelar ao uso de termos como “alegoria” ou “metáfora” pela crítica literária como “uma imagem ilustrativa recobrando, como um véu, uma abstração semântica” (*Ibidem*). De acordo com essa proposição, o alegórico encriptado se reduziria a um conteúdo prévio que, em tempos de maior liberdade, seria transparentemente enunciável — e talvez essa interpretação sobre Veiga, a que relaciona suas obras exclusivamente ao contexto político do seu tempo de vida e escrita, possa ser a responsável por um certo esquecimento de seus livros por parte do público no período pós-ditatorial, uma vez que esse contexto (e por conseguinte a temática de sua obra) já estariam superados, vencidos.

Contudo, como já mencionado, essa é a interpretação que obtém maior consenso entre os críticos em relação à escrita veigueana e, mesmo quando estes discutem correntes literárias distintas e identificam seus traços nas estéticas do autor goiano, as análises tendem a reforçar a premissa de uma referência direta, metonímica, ao contexto político institucional dos anos 60 e 70, apenas, em detrimento das “situações mais profundas” (SOUZA, 1987, p. 165).

Por esse viés, na exegese das obras de Veiga, também se omite a possibilidade de se questionar as possíveis relações entre o estilo textual e o contexto material da escrita: por qual razão, sob as condições materiais daquele período, o autor lançou mão de um estilo ou outro para tratar de questões regionais — estilos, inclusive, bastante diferentes daqueles em voga por aqui? Ou também, qual configuração epocal oferecia condição de legibilidade e espaço de partilha do sensível nas figuras insólitas, tão incomuns, das obras criticadas?

De maneira breve, quando o assunto são as correntes literárias, levanta-se na fortuna crítica uma discussão em torno do realismo mágico ou maravilhoso, da literatura surrealista, de tendências kafkianas e da literatura fantástica para dizer respeito ao *infamiliar* em Veiga, mas o que se resume de todas essas alternativas, afinal, é o insólito servindo à condição de parábola direta (de codificação de caráter substitutivo, para escapar da censura) do contexto político ditatorial. Como afirmado por Dantas (2003, p. 128-129): “grande parte da crítica credita ao governo militar o que Lêdo Ivo chamou de ‘proliferação incontável’ da ‘literatura kafkiana’, ou o que outros preferem chamar de ‘realismo mágico de 70’. Este ‘gênero’ [...] seria mais adequado para a crítica social”.

Por ora, quando miramos o quadro completo da escrita veigueana e o contexto de publicação de cada obra, tendemos a concordar com as observações de Avelar e recusamos as definições que, embora mais recorrentes, parecem-nos insatisfatórias.

1.2. O *infamiliar* como alegorização das transformações econômicas

Veza ou outra, nas leituras alegóricas dos contos presentes no livro *Os Cavalinhos de Platiplanto*, acusa-se o governo nascido no golpe de março de 1964 como o responsável imediato pela figuração dos elementos estranhos. Quando os militares assumiram o poder, contudo, os contos do livro completavam seis anos desde a data da primeira publicação — um parêntese importante, embora, em alguns casos, imprudentemente desconsiderado. *A Hora dos Ruminantes*, que demorou sete anos para ser escrito, também foi concebido em um momento anterior à ditadura (DANTAS, 2003, p. 134). Então, não se diz de uma superficialidade na correlação imediata entre os militares e o *infamiliar* que serviria à alegorização dos seus governos, mas de uma anacronia⁷.

Mais importante ainda: mobilizar *apenas* (e como o único caminho possível) o autoritarismo do governo ditatorial para justificar a escrita alegórica e a presença do insólito em Veiga é insuficiente ao se olhar o histórico da obra do autor goiano, uma vez que já encontrávamos a repressão, a usina misteriosa ou os espaços oníricos nas narrativas de *Os Cavalinhos de Platiplanto*, da década anterior — sendo o apontamento da parábola exclusiva

⁷ Como observaremos adiante, embora baseadas em uma perspectiva anacrônica, tais críticas se inserem em um contexto de traumas sincrônicos, uma vez que não apenas sob o regime da ditadura de 1964 as práticas de violência e exclusão criticadas por Veiga vigoraram no país. Deve-se frisar que o Brasil tem uma tradição autoritária, mesmo nas quadras democráticas, nominalmente, da sua história. Além disso, vigora nestas terras uma política predatória, fundada no passado colonial, que é responsável por projetos de modernização impositivos, sempre concebidos segundo o interesse maior das oligarquias. Desse modo, há situações cujos enfrentamento e luto não se fizeram e, como é próprio da estrutura traumática, retornam sob a forma de um Estado violento e excludente e de uma política social que despreza e exclui os mais pobres.

à ditadura uma saída cômoda, mas incompleta. Contudo, embora tais interpretações sejam incompletas caso afirmem uma leitura unívoca e de caráter metonímico acerca das alegorias veigueanas (ou seja, como uma necessidade de “camuflagem” imposta pela condição de existência dos mecanismos de censura), devemos também afirmar que elas nos sugerem outras possibilidades exegéticas. Para abstrairmos essas possibilidades, todavia, devemos antes entender por que alguns críticos realizaram tais apontamentos de caráter imediato.

Se, no decorrer da ditadura ou após seu fim, apercebendo-se em suas vivências do autoritarismo, o crítico ou o leitor ordinário imputaram o sentido da experiência da ditadura de 1964 às obras de José J. Veiga que abordam o autoritarismo (uma atitude evidentemente anacrônica), esses atribuíram, então, novas possibilidades de significações à obra do autor goiano — sem desconsiderar que esse efeito é apenas possível porque, claro, os textos de Veiga tratam alegoricamente de problemas estruturais que estiveram presentes (e assim foram culturalmente interpretados) nos diferentes períodos em questão. Enfim, “a semelhança é o resultado da percepção, não sua motivação” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 31) e, dessa maneira, a interpretação dos textos adquiriu novos sentidos a partir de sua relação com novos fatos históricos⁸, ainda que estes não se relacionassem diretamente (de acordo com a cronologia histórica) ao imaginário de Veiga no contexto de produção de sua escrita literária.

Sob essa hipótese, a alegoria é criativa a partir do olhar do leitor⁹, no sentido de ser desenvolvida, também, pelos receptores, suas relações com o que é indicado pela literatura assim como pelo acúmulo de novos elementos histórico-culturais que poderão atuar (em diferentes contextos) determinando o que é perceptível nesta. Dessa forma, muito embora toda e qualquer estrutura de signos dependa, em última instância, do receptor e das ligações que este elabora para conferir sentidos, na estrutura alegórica, o intérprete é obrigado a deslizar de um signo a outro para produzir significações (mesmo que imperfeitas ou lacunares). A alegoria, assim, assemelha-se às ruínas, pois, para lermos as ruínas, devemos dialeticamente passar de um fragmento a outro. Trazendo a reflexão para o texto de Veiga, podemos levantar a hipótese de que a estrutura alegórica facultaria, pela própria fragmentação dos elementos que a compõem, uma (rica) leitura anacrônica.

Portanto, faz-se imprescindível ressaltar que as anacronias (em meio às sincronias estruturais, ou seja, no que abrange a permanência de alguns determinantes que configuram o

⁸ Se pensarmos que a alegoria é construída a partir da capacidade do leitor de perceber (e construir) a relação entre diferentes signos, concluímos que este módulo retórico exige determinado ativismo interpretativo. A significação do objeto a ser interpretado, portanto, se dá pelo diálogo entre diferentes signos. Tais relações, por sua vez, serão subjetivamente ou culturalmente construídas pelo intérprete da obra literária.

⁹ “A evocação simbólica é fundamentalmente múltipla” (TODOROV, 2014, p. 69).

modo de produção e vida no país¹⁰), no exercício de interpretação dos textos do autor goiano, não são uma falha exegética, mas um dos muitos caminhos possíveis¹¹ para produzir sentido a partir de seus textos. Estes são, então, meios para a exploração de fatos históricos anteriores e contemporâneos à sua escrita e publicação, assim como meios de significação de fatos históricos do nosso presente, justamente porque esses fatos históricos *aparentam* se repetir, mesmo que em diferença, assim como suas significações culturais.

Um desses caminhos (que propomos adotar como meio para elaborar sobre a alegoria em Veiga) foi desenvolvido por Mesquita Amâncio (2019) em *Configurações da modernização em três narrativas de José J. Veiga* e já sugerido por Potenciano Souza (1987). Segundo a interpretação dessa, nas produções alegóricas, o autor goiano teria como temática não a violência direta dos aparatos policiais (como a presença dos militares nas ruas, o combate às guerrilhas, a tortura), os aparelhos de inteligência e censura ou as demonstrações ufanistas nas propagandas governamentais no contexto das ditadura civil-militar de 1964, mas os múltiplos projetos de transformações econômicas já em curso no Brasil do século XX e intensificados em sua segunda metade (sobretudo, sob a ditadura de 1964).

Tais projetos, por meio da colonização dos sertões (incluindo a Amazônia) e da modernização nas relações produtivas, como a industrialização ou a expansão da fronteira agrícola, processos desenvolvimentistas estimulados pelos governos autoritários que inegavelmente se utilizaram da violência direta para implementá-los, como atestam os dados levantados por Cardim (2020), tiveram a região central e Norte do país como palco de vertiginosos câmbios sociais. Nesse sentido, o insólito veigueano, para Amâncio (2019), atua como elemento mimético¹² dos fatos históricos citados e configura as formas “como populações de vilarejos e cidades isoladas do Brasil conceberam a modernidade: ora como insígnia do progresso e da eliminação da miséria, ora como morte dos antigos costumes e tradições locais” (AMÂNCIO, 2019, p. 5). Esta interpretação reforça a tese de Avelar (1999), para quem a ditadura de 1964 se tratou, sobretudo, de um mecanismo desenvolvido para promover transformações econômicas, tendo sido o cerceamento das liberdades civis um meio para assegurar os processos de implementação do modelo de mercado.

¹⁰ Como o desenvolvimentismo impositivo ou o persistente ideal vazio de progresso, observados em Cardim (2020), que fulguram independentes das temporalidades.

¹¹ Frisa-se não serem o único caminho possível.

¹² Neste momento, apontamos as observações de Amâncio (2019) referentes às alegorias na obra de José J. Veiga; o uso do conceito da “mimese” para se investigar a literatura do autor goiano, todavia, será criticado no próximo subcapítulo desta dissertação, uma vez que não o julgamos pertinente.

As estórias selecionadas emergem numa era de intensa industrialização e urbanização do país, nos anos de 1950, de JK. As mídias de massa, como o noticiário radiofônico estatal ‘A Voz do Brasil’, propagandeavam a modernização dos interiores do país com grande entusiasmo, como a solução para a pobreza e a desigualdade social reinantes. Mas qual seria o ponto de vista das populações que receberam em seus territórios as usinas, os caminhões, as rodovias, os eletrodomésticos importados? José J. Veiga busca formalizar um ponto de vista da modernização que diverge da voz dos agentes governamentais da época. É a voz do ‘espoliado’ [...] (AMÂNCIO, 2019, p. 9).

E como o *Unheimlich*, em Veiga, opera para a produção dessa voz crítica às transformações do espaço sertanejo? Para Homi-Bhabha (1998, p. 30), o *Unheimlich* é entendido como uma condição colonial e pós-colonial paradigmática, presente nas contradições interculturais de mundos distintos (no caso da literatura de Veiga, dialetizam-se uma cultura tradicional e uma outra dinâmica, moderna, que a invade). Na fronteira desses dois universos, os habitantes das cidadezinhas do sertão tematizado pelo autor goiano, que se percebem invadidos pelas novas dinâmicas e tecnologias do capitalismo moderno, observam o seu mundo transformar-se veloz e intensamente. Por isso, sem deixarem o lugar onde vivem, constataam este espaço se transformar em um outro. Esses personagens notam, ainda que desnorteados, o familiar tornar-se *infamiliar*. A percepção da modernização como elemento invasor, estranho ou estrangeiro promove, nas obras de José J. Veiga, a substituição do espaço e dos costumes conhecidos por outros desconhecidos (ou seja, o familiar torna-se *infamiliar*), o que confere uma atmosfera insólita às narrativas.

Afirma Homi-Bhabha (*Ibidem*) que

Os recessos do espaço doméstico tornam-se os lugares das invasões mais intrincadas da história. Nesse deslocamento, as fronteiras entre casa e mundo se confundem e, estranhamente, o privado e o público tornam-se parte um do outro, formando sobre nós uma visão que é tão dividida quanto desnorteadora.

A partir das perguntas levantadas por Bhabha¹³ (*Ibidem*, p. 274) (quando este questiona o *Unheimlich* na literatura do final do século XX), podemos pensar nos vínculos entre o *infamiliar* figurado nas cidadezinhas imaginadas por Veiga e o dado histórico das modernizações operadas no espaço sertanejo. Certamente, esses fatos estão incorporados à literatura veigueana quando evidenciamos haver liames entre as figuras *infamiliares* e a retórica alegórica; assim, como pretendemos defender ao longo deste primeiro capítulo, a

¹³ São elas: “como é encenada a agência histórica na exiguidade da narrativa? De que forma historicizamos o acontecimento dos desistoricizados? Se, como se diz, o passado é um país estrangeiro, o que significa então ir ao encontro de um passado que é o seu próprio país reterritorializado, ou mesmo aterrorizado por outro?”

alegoria é mobilizada pelo autor — como um fantasma¹⁴, que emerge da morte — para substituir o que foi perdido nos processos de modernização e suprir o luto dessa perda.

Dada a ação desse fantasma, que acompanha a transformação/destruição, o espaço familiar se torna *infamiliar*, ou seja, aflora o estranho característico das narrativas fantásticas em Veiga. Nos textos do autor, a alegoria é a forma portadora do conteúdo mágico assim como de um vazio, que é o lamento (o luto) pelo que se perdeu e agora existe enquanto lacuna. Diz-se, portanto, não apenas de uma alegorização realizada por José J. Veiga em torno do elemento coercitivo, mas do sentimento humano em relação aos câmbios econômicos modernizantes (processo material em curso que motivou a instauração dos regimes autoritários sul-americanos, incluídos os seus mecanismos de coerções) que, sob as ditaduras (sobretudo, mas não somente), valeram-se de evidente violência para serem instituídos.

Como exemplo dessa hipótese, Amâncio (2019, p. 13) relembra o momento, após a chegada da fábrica em “A Usina Atrás do Morro”, quando o fogo misteriosamente brota do chão e queima as casas dos locais, sem motivo aparente:

Primeiro era um aquecimento repentino, os moradores começavam a suar, todos os objetos de metal queimavam quem os tocasse, e do chão ia minando um fumaceiro com um chiado tão forte que até assoviava. Pessoas e bichos saíam desesperados para a rua, engasgados com a fumaça, sem saberem exatamente o que estava acontecendo. Ouvia-se um estouro abafado, e num instante a casa era uma fogueira. Tudo acontecia tão depressa que em muitos casos os moradores não tinham tempo de fugir (VEIGA, 2017, p. 50).

Para a pesquisadora (AMÂNCIO, 2019, p. 13), a estranha figura das labaredas é mobilizada por Veiga a partir da perspectiva dos sujeitos interioranos que testemunharam a destruição de suas casas para a abertura de rodovias, experimentaram as neuroses do consumo e a mudança nas relações de trabalho. Em certo momento do conto, para escapar do perigo do

¹⁴ A alegoria é pensada como fantasma por se afigurar na forma de um vazio; um vazio que existe como consequência da transformação/morte. O fantasma da alegoria, então, aborda um trauma social: “it is not a case of dead or missing persons *sui generis*, but of the ghost as a social figure. It is often a case of inarticulate experiences, of symptoms and screen memories, of spiraling affects, of more than one story at a time, of the traffic in domains of experience that are anything but transparent and referential. It is a case of modernity's violence and wounds, and a case of the haunting reminder of the complex social relations in which we live. It is a case that teaches a lesson (or two) about how to write what can represent that haunting reminder, what can represent systematic injury and the remarkable lives made in the wake of the making of our social world” (GORDON, 1997, p. 25) — N.T.: “Não se trata de mortos ou desaparecidos *sui generis*, mas do fantasma como figura social. Muitas vezes é um caso de experiências inarticuladas, de sintomas e memórias advindas de lembranças encobridoras, de afetos em espiral, de mais de uma história por vez, do tráfego em domínios de experiência que são tudo menos transparentes e referenciais. É um caso de violência e feridas da modernidade, e um caso de lembrança obsessiva das complexas relações sociais em que vivemos. É um caso que ensina uma lição (ou duas) sobre como escrever o que pode representar aquela lembrança assustadora, o que pode representar uma lesão sistemática e sobre as vidas notáveis feitas na esteira da formação de nosso mundo social” (tradução nossa).

fogo caso este subitamente inflame a casa, os personagens passam a dormir vestidos e calçados. Assim, o sentimento do *infamiliar* não emerge do horror da destruição das moradias, do pavor absoluto, mas desse pequeno incômodo, de uma angústia (que está presente no interior do espaço familiar) que o sintetiza como evento da vida cotidiana.

Se, no interior da narrativa, esse evento não tem explicações racionais, e, portanto, configuraria a intrusão de um elemento insólito no cotidiano, no nível da leitura, compreende-se que a aparência de insólito é na verdade atribuída a um estranhamento que os locais tiveram em relação a um elemento da modernidade que não compreendiam (*Ibidem*, p. 13-14).

A partir da percepção do insólito como alegorização dos câmbios materiais ocorridos no espaço sertanejo, destacamos a interpretação dessas transformações como chave de interpretação da literatura de José J. Veiga. Esta tematiza não apenas os lugarejos do Brasil sertanejo, mas os câmbios históricos modernizantes que ali tiveram palco no último século. Assim, na contradição entre as forças invasoras e a resistência de parte dos moradores das cidadezinhas, emerge na literatura do autor goiano o tema do conflito de universos¹⁵: a dialética entre o estrangeiro e o local, o moderno e o arcaico, as cidades e o campo

Assim, para além do espaço (a princípio, familiar) de cidadezinhas veigueanas como Manarairema, Taitara ou o povoado de "A Usina Atrás do Morro", que podem ser imaginados como lugares quaisquer do interior brasileiro (SOUZA, 1987, p. 65), devemos também enfatizar o tempo em que esses espaços se inscreveriam. E, como anteriormente proposto, o interpretamos como o momento quando as tecnologias modernas como o automóvel e as ferrovias, o rádio e a televisão, a energia elétrica e as indústrias começam a se estabelecer de forma definitiva nos povoados semi-isolados do interior do país e a apagar as antigas práticas tradicionais até então vigentes. É, então, o momento quando aqueles que detêm os meios de produção capitalista conquistam hegemonia econômica e política por ali.

Na literatura de Veiga, portanto, não há a imortalização de um interior, de um sertão, como este foi em outros tempos (imagem petrificada de costumes já superados, mas que forjaram as representações artísticas de uma identidade ou estética regional), mas a construção de um espaço em movimento, repleto de contradições atuais, próprias ao século XX: dialética

¹⁵ “A rotina dos cidadãos são as tarefas caseiras e os trabalhos artesanais combinados entre o freguês e o ‘oficial’. As vendas são o local não só de compras, mas também de se tomar uma cachaça, fazer um cigarro, e de se conversar: forma de atualizar-se sobre a vida alheia, indagar dos acontecimentos, interpretá-los e questioná-los. Profundamente arraigados, tais costumes recebem como afronta os atentados ‘estrangeiros’ que chegam. [...] Em Manarairema, o cartão de visita indesejada se inicia quando os homens da tapera não devolvem os cumprimentos cordiais dos cidadãos, atitude que vira ofensa quando um padre dirige o cumprimento costumeiro e não recebe resposta” (SOUZA, 1987, p. 65).

em que o contemporâneo (a modernidade Ocidental, o capitalismo, a urbanidade) se encontra e se sobressai, cada vez mais e com maior agilidade e potência, em relação ao tradicional (o campo, a vida comunitária, a lenta passagem do tempo). E este se esvai à medida que a violência, alegorizada em figuras *infamiliares*, é imposta para operar essa substituição, do Estado pelo Mercado.

De tal forma, ao conceber as transformações da realidade material do interior do Brasil, José J. Veiga não assinala um antes e um depois (um interior tradicional apartado de um interior moderno), mas o momento crítico compreendido na transição de um para o outro, momento de instabilidades e incertezas. Assim, como proposto pela dialética materialista¹⁶, a literatura veigueana tematiza os processos históricos aos quais se refere, bem como as suas contradições, mediante a fluidez e os devires, e não a partir da permanência. Para Souza (1987, p. 69), a respeito da contradição entre o moderno e o regional no estilo do autor goiano e suas particularidades em relação à literatura regionalista nacional,

enquanto outros escritores usam o material regional para contar fatos pitorescos, caracterizar o típico de lugares, costumes e pessoas, J. Veiga, a partir desse material, vai atrás do que é subjacente no homem: as angústias pessoais de crianças, de adultos; as pressões do poder e do progresso; as relações humanas conflitantes e contraditórias em todos os níveis.

Em J. J. Veiga, há também uma contradição entre a voz narrativa e a intenção dos demais personagens perante os elementos alóctones (*Ibidem*, p. 65): na interpretação da primeira, o progresso é visto em oposição à liberdade humana; todavia, segundo o ponto de vista dos demais que cedem à invasão ou mesmo atuam em favor das companhias estrangeiras, o novo oferece-se como fetiche da técnica, do progresso modernizador.

¹⁶ “When we consider and reflect upon Nature at large, or the history of mankind, or our own intellectual activity, at first we see the picture of an endless entanglement of relations and reactions, permutations and combinations, in which nothing remains what, where and as it was, but everything moves, changes, comes into being and passes away. We see, therefore, at first the picture as a whole, with its individual parts still more or less kept in the background; we observe the movements, transitions, connections, rather than the things that move, combine, and are connected. This primitive, naive but intrinsically correct conception of the world is that of ancient Greek philosophy, and was first clearly formulated by Heraclitus: everything is and is not, for everything is fluid, is constantly changing, constantly coming into being and passing away” (ENGELS, 1970, p. 53-54). N.T.: “Quando consideramos e refletimos sobre a Natureza em geral, ou a história da humanidade, ou nossa própria atividade intelectual, primeiro vemos a imagem de um emaranhado infinito de relações e reações, permutações e combinações, em que nada permanece o que, onde e como era, mas tudo se move, muda, passa a existir e desaparece. Vemos, portanto, a princípio a imagem como um todo, com suas partes individuais ainda mais ou menos mantidas em segundo plano; observamos os movimentos, transições, conexões, em vez das coisas que se movem, se combinam e estão conectadas. Esta concepção primitiva, ingênua, mas intrinsecamente correta do mundo é a da filosofia grega antiga, e foi formulada claramente por Heráclito: tudo é e não é, pois tudo é fluido, está em constante mudança, constantemente surgindo e desaparecendo”.

Diz o menino Lucas, o narrador autodiegético de *Sombras de Reis Barbudos*, no momento quando o pai organiza a inauguração da Companhia: “meu pai vivia correndo naqueles dias; se ele soubesse para onde estava correndo teria moderado o passo” (VEIGA, 1976, p. 13). É nessa contradição que o personagem narrador de Veiga (diferentemente de outros personagens da narrativa, como o seu próprio pai) se posiciona no lugar de resistência e entende o progresso como regressão (SOUZA, 1987, p. 68). A denúncia das narrativas aos fatos históricos se dá, portanto, quando “as promessas de ‘melhoria para todos’ são acompanhadas, pelo menos através do ângulo narrativo, pela queda da amizade, pelo declínio dos sentimentos de compaixão e pela perda da solidariedade humana” (*Ibidem*). Enfim, as cidades veigueanas, em transformação, representam “uma face do Brasil que sofre os golpes do mito do progresso do século XX, o qual carrega consigo uma forma administrativa opressora, que esfarela alguns aspectos tradicionais da cultura brasileira” (*Ibidem*).

Ao promover este esfarelamento, a economia de mercado administra instâncias sociais e culturais da sociedade a partir de um de seus valores mais destacados: o individualismo (ZÁRATE, 2015, p. 126). Esta característica pode ser pensada, na literatura de Veiga, a partir de uma metáfora mencionada no romance *Sombras de Reis Barbudos*: a história da gruta encantada, “onde se entrava por um corredor estreito que só cabia uma pessoa. Cada um que entrava só, encontrava esterco e fedor, mas na volta confirmava as maravilhas para se vingar da decepção decepcionando aos outros” (VEIGA, 1976, p. 58).

Caso o corredor da gruta permitisse a entrada mútua de dois sujeitos, a experiência da decepção seria compartilhada e, assim, se impediria a continuidade das decepções dos sucessivos indivíduos que entrassem ali sozinhos. Não é o caso e, segundo o ponto de vista dos seus narradores meninos, aqueles que tiram vantagens dos invasores (aqueles que se vingam da decepção decepcionando os outros) são os que “passam para o outro lado”, os que “já não são mais os mesmos”; ou seja, os que deixam de pertencer ao sistema anterior.

Dessa forma, enquanto para alguns personagens de *Sombras...* a fábrica e os estrangeiros costumam se apresentar enquanto signos do desenvolvimento, para o protagonista, eles são a força que destrói a antiga sociabilidade e o que ele entende por civilidade, por cordialidade. Além disso, em diferentes narrativas de Veiga, serão os que passam para o outro lado (os que já não são mais conhecidos), os responsáveis por promover no protagonista o sentimento do estranho — assim emergindo o *infamiliar* a partir do familiar.

O modo alegórico desenvolvido por Veiga para narrar tais perspectivas (perspectivas culturais sobre os fenômenos do “progresso”, compreendido como as empresas de industrialização, urbanização, *des-ruralização*, aprimoramento da comunicação viária e maior

inserção nas dinâmicas econômicas nacionais e globais), pode ser entendida mais a fundo quando privilegiamos as considerações de Perez-Cano (2003, p. 62), pesquisadora que advoga por uma não-independência entre as estéticas textuais realistas e as simbólicas pois vê, na alegoria, uma expressão do real. Segundo ela,

es imposible separar las complejas interrelaciones que los autores establecen entre lo real y lo simbólico, lo espacial y lo social, lo íntimo y el entorno natural. En ellos, el realismo y la alegoría constituyen modos de narrar la crisis social y ecológica, y efectuar el salto que va de la “elaboración de la experiencia cotidiana más inmediata” a la “producción poética [...]” (*Ibidem*)¹⁷.

Segundo a pesquisadora (*Ibidem*, p. 61), ao tratar de problemas ecológicos na modernidade¹⁸, a contínua presença dos temas dos dejetos e da contaminação (tanto em sua dimensão material como simbólica) revela como a crise ambiental sinaliza novas formas de imaginar e representar o entorno. A experiência cotidiana, assim, adquire um caráter alegórico que universaliza a figuração poética para representar a experiência histórica da sociedade em questão (*Ibidem*, p. 62). Por essa razão, esses temas estão suscetíveis a serem “literalizáveis” — se considerarmos o impacto dos problemas sociais na realidade cotidiana a nível global e o modo como os escritos incorporam em suas narrativas um sentido do espaço estreitamente relacionado com suas percepções dos problemas sociais e humanos (*Ibidem*, p. 62-63).

A partir dessas observações, concluímos que a composição sobre a dramática transformação da configuração espacial, incluídos como determinantes dessas mudanças os problemas ecológicos da modernidade¹⁹, articula uma crítica social ao lançar mão da alegoria. A degradação e a contaminação são, então, resultados da injustiça e da exclusão; bem como os temas do campo são pontos de partida para uma reflexão sobre a condição do ser humano

¹⁷ N. T.: “É impossível separar as complexas inter-relações que os autores estabelecem entre o real e o simbólico, o espacial e o social, o íntimo e o entorno natural. Neles, o realismo e a alegoria constituem modos de narrar a crise social e ecológica, e efetuar o salto que vai da ‘elaboração da experiência cotidiana mais imediata’ à ‘produção poética’ [...]”.

¹⁸ Problemas que nos servem como exemplo da percepção das dinâmicas de determinado meio geográfico, e que também se fazem presentes em algumas obras de J. J. Veiga. No romance *A Casca da Serpente*, por exemplo, os problemas ecológicos são mobilizados pelo autor para caracterizar o arruinamento de um espaço em transformação. Já em uma entrevista a Souza (1987, p. 170), Veiga protesta contra a construção de usinas nucleares no período da ditadura de 1964, em razão dos altos custos e das consequências negativas para a ecologia: “quando nos E.U.A. e na Europa já havia estudos sérios recomendando a suspensão dos projetos de construção de usinas nucleares, entre outros motivos porque ainda não se sabia o que fazer com os resíduos radioativos, a mania de grandeza de nossos governantes (muito patriotas) fez-nos gastar bilhões de dólares com usinas atômicas de modelo obsoleto, das quais uma foi terminada mas até agora só funciona para produzir água quente — e água radioativa! Com o dinheiro empregado nesses elefantes teríamos resolvidos os problemas da educação, da saúde, da habitação, e sobrado alguma coisa, segundo cálculo de um economista independente”.

¹⁹ Pérez-Cano (2003), em sua pesquisa, aborda contos de diferentes autores contemporâneos a Veiga: Rubem Fonseca, José Maria Merino e Julio Ramón Ribeyro. Um conto deste autor, que trata da temática da transformação espacial e a sua degradação, será analisado (em paralelo à crítica da transformação espacial em Veiga) no segundo capítulo da dissertação.

em nosso tempo, sobre a fragilidade das relações afetivas na sociedade contemporânea e sobre a experiência de isolamento e solidão advinda desse contexto (*Ibidem*).

Revisadas as questões do tempo e do espaço na dialética veigueana (contradição entre o moderno e o arcaico, entre a aceitação esperançosa e a recusa melancólica aos elementos de modernização) e sua relação com as formas composicionais estranhas de suas narrativas, levantamos algumas considerações no que abrange a relação entre as figuras estranhas e o alegórico que incorpora o social. Constatamos que o autor goiano desenvolveu sua obra em um estilo que, ainda que não se distinga pela presença dos elementos estéticos tradicionais do regionalismo realista (a fome, a paisagem árida, a jagunçagem), ao qual algumas vezes foi associado, e se aproxime mais do fantástico moderno ou do realismo maravilhoso, seus escritos apresentam críticas semelhantes às formuladas por autores do gênero regionalista ao tratar de temas relativos à vida material e aos vínculos do homem com seu meio, uma vez que tematiza e estetiza problemas que podem ser lidos como regionais.

O sentimento de infamiliaridade veigueano é, portanto, evocado mediante a alegorização da percepção sensível das novidades oriundas do próprio sistema econômico implementado na cidadezinha interiorana²⁰. Essa hipótese assume as figuras insólitas presentes em diferentes obras de Veiga como evocação da estranheza (sob o ponto de vista da população interiorana) dos processos de modernização da “vocação agrícola” brasileira, fatos históricos que ocorreram no plano real objetivo durante a vida do autor.

O citado regime de moderniza o, por sua vez, pode ser entendido como uma série de câmbios produtivos para incentivar a industrializa o e a especializa o na produ o desses mesmos g neros, a coloniza o e a urbaniza o das regiões mais isoladas em rela o ao litoral (tradicionalmente mais populoso), a abertura de rodovias e ferrovias etc.. Como   sabido, todos esses são fatos que se prolongaram desde o nacionalismo varguista e sua “Marcha para o Oeste”²¹, quando se deu a constru o de Goiânia (cidade planejada como capital do estado natal de José J. Veiga), passando pelo governo modernizador de Juscelino Kubitschek e a materializa o do plano piloto de Brasília, a capital da integra o nacional.

Além disso, sem contrariar os projetos desenvolvimentistas das décadas anteriores, essas práticas modernizadoras se aguçaram com a economia de mercado instaurada na ditadura civil-militar de 1964.

²⁰ Como exemplos, a fábrica e sua particular divisão do trabalho, o uso do tempo pautado pela produtividade laboral, o aporte de investimentos estrangeiros e novas tecnologias industriais, a integra o comunicacional com outras partes do mundo, os novos desejos de consumo, as transforma es no tecido urbano e na organiza o do corpo social.

²¹ Política do governo de Getúlio Vargas que objetivava o desenvolvimento e a integra o da fronteira Oeste e do Brasil Central às cidades litorâneas.

Em última análise, a integração capitalista do Brasil Central ocorreria dentro da lógica do padrão de acumulação que se configurava no país, no pós-30, em que o capital assumia formas diversas de reprodução. Ou seja, a economia se estruturava em nível nacional com base numa divisão inter-regional do trabalho entre dois setores com ritmos de crescimento e transformação diferenciados — um agrário e tradicional, outro industrial e moderno — porém, ambos submetidos a uma mesma dinâmica do capital (BORGES, 2008, p. 15).

A percepção sensível e afetiva da instauração de uma nova forma de existir e produzir no interior (a integração capitalista do Brasil Central) tematizada nas obras veigueanas, poderia ser suscitada no episódio em que Baltazar, tio do protagonista infantil de *Sombras de Reis Barbudos*, um forasteiro²², chega em Taitara em um lustroso carro esporte com o objetivo de fundar ali uma companhia de melhoramentos²³. A fim de pôr os projetos em prática, ele atrai homens de negócios de outras partes, interessados em realizar investimentos: “Então começou aquela romaria de gente de fora, uns homens muito prosas no vestir e no falar. Eles [...] tratavam a gente como se fôssemos índios ou matutos²⁴” (VEIGA, 1976, p. 10).

São homens que não conhecem Taitara, fornecem capital para a construção da Companhia de Melhoramentos e promovem grandes mudanças na forma de ser da cidadezinha e dos seus habitantes. O pai do protagonista do romance põe-se ressabiado em relação aos forasteiros, aos planos do tio Baltazar e afirma que, “quanto mais simpáticos são esses homens de fora, mais perigosos” (*Ibidem*, p. 11).

Identifica-se, aí, uma dicotomia entre a forma de pensar do pai, de comportamento tido como matuto por ser desconfiado, mas que acredita em uma forma descompromissada de fundar a Companhia por meio do jeito, uma vez que “para ele bastava entusiasmo e fé” (*Ibidem*, p. 9), e a visão progressista do tio, endinheirado e vindo de outras partes, para quem “esse jeito só pode ser dado com capital ou com crédito, que é a mesma coisa” (*Ibidem*).

²² Embora forasteiro, tio Baltazar ainda é parente, família. Assim, constatamos o *infamiliar* emergir a partir do familiar e o estranhamento do que vem do estrangeiro despontar a partir do que é conhecido.

²³ No plano real objetivo, “companhias de melhoramentos” foram empresas colonizadoras aplicadas em ocupar terras para a interiorização do país por meio da integração econômica (ou seja, aplicadas em promover a expansão das fronteiras produtivas), sobretudo a partir do cultivo para exportação de gêneros agrícolas. Grandes cidades do interior brasileiro, como Maringá, Londrina e Umuarama, foram engendradas por companhias de melhoramentos (algumas destas, financiadas pelo capital estrangeiro). A *Parana Plantations*, por exemplo, colonizou neste estado uma região de 515.000 alqueires de terra, estabeleceu cidades e traçou estradas férreas com o objetivo de suprir a demanda das indústrias inglesas por bens primários, como o algodão.

²⁴ “Tratavam a gente como índios ou matutos [...]” pode ser também um caminho para pensarmos, em Veiga, como o sujeito ocidental define a cultura daqueles que não praticam o seu modo de produzir e viver (no caso de Veiga, para pensarmos como é exercida a alteridade do invasor acerca das populações tradicionais, como os povos originários). Nesse caso, o ponto de vista dos sujeitos capitalistas indica um tom de desprezo que revela o rebaixamento dos não-ocidentais, sobre cujo território visam expandir as fronteiras da sua própria cultura/economia.

A desconfiança do pai é também mencionada quando o narrador autodiegético, o menino Lucas, discorre sobre as posses e os costumes de Baltazar e sua esposa, tia Dulce: “Eles agora moravam em um palacete grande no centro [...] preenchido com móveis e requifes caros comprados fora, frequentemente chegavam caixotes com mais novidades encomendadas por tia Dulce” (*Ibidem*, p. 16). O pai de Lucas diz que, antes de entrar lá, se espana para não estragar os tapetes, as sedas e os veludos. Em dias de festas (oferecidas aos convidados de fora que vinham visitar a Companhia), o menino fica sem jeito de andar nos salões recheados de decorações caras, e sempre busca uma maneira de sair escondido. “Também nós quase não íamos a essas festas porque meu pai estava sempre cansado e mamãe não tinha roupa apresentável. Mamãe dizia que era preciso muito dinheiro para acompanhar o rojão da tia Dulce” (*Ibidem*). Por conta do excesso de trabalho e da evidente diferenciação das classes sociais, embora parentes, os personagens deixam de se encontrar com frequência. O menino também negligencia os passeios no carro importado do tio e as roupas com que este o presenteou, por causarem inveja nos seus colegas e ofenderem o próprio pai.

Como afirmado na conhecida passagem do *Manifesto* — “a burguesia rasgou o véu de emoção e de sentimentalismo das relações familiares e reduziu-as a mera relação monetária” (MARX; ENGELS, 2011, p. 28) — no romance de Veiga, mesmo que os artigos de consumo com que o tio presenteava Lucas lhe oferecessem alguma satisfação, essas mercadorias também desmantelam as relações estabelecidas entre a criança e seus parentes.

Em “A Usina Atrás do Morro”, conto em que estrangeiros fundam uma fábrica que também perturba a rotina (do ponto de vista crítico da voz narrativa) da cidadezinha interiorana, a primeira impressão de alteridade do invasor capitalista é a ausência de cordialidade no trato rotineiro (eles não cumprimentam os locais), a cara amarrada e a raridade com que conversam — traços comportamentais que servem para criar um mistério em torno de suas presenças ali. O menino apenas sabe que os estrangeiros são capazes de se comunicar na mesma língua porque, certa vez, os vê perguntando se a lobeira²⁵ era coisa de comer. Em *Sombras...*, a fala, com destaque para o vocabulário, e o conhecimento da natureza local são também traços de distinção entre os forasteiros e a população autóctone: o filho de um investidor estrangeiro, que faz amizade com o protagonista, tem interesse em saber o nome das árvores, das flores e dos bichos (até mesmo de besourinhos sem importância), e se expressa de uma maneira esquisita para os ouvidos do narrador:

²⁵ Fruta do cerrado.

Felipe falava engraçado. Para ele o que era bom demais era ímpar, o que era ruim era abominável, o feio era hediondo, o bonito era refinado, essas palavras que a gente só encontra em livro de escritor importante. Em pouco tempo a menina aqui estava falando como ele, as pessoas mais velhas achavam graça e diziam que antes aprender isso do que outras coisas (VEIGA, 1976, p. 11).

Apenas em um momento posterior ao encontro inicial e às primeiras impressões, misteriosas em ambas as narrativas analisadas até o momento, emergirão os acontecimentos verdadeiramente insólitos que significam o aprofundamento da estranheza dos personagens locais em relação aos forasteiros e as suas práticas. Em "A Usina Atrás do Morro", o caminhoneiro Geraldo Magela (que era amigo de todos, mas que “passara para o outro lado” e começou a prestar serviços para a fábrica misteriosa), nos últimos tempos, fazia crueldades com gatos e brincadeiras esquisitas que dão ao narrador a impressão de ter enlouquecido. Ao ser empregado pela usina, ele se torna agente das transformações no espaço e nos costumes, mudanças ocasionadas por uma nova maneira de produzir e consumir:

Geraldo andava ocupado novamente lá do outro lado, e quando aparecia na cidade era guiando uns caminhões enormes, de um tipo que ainda não tínhamos visto, e sempre com uns sujeitos esquisitos na boleia [...]. Ficavam olhando para tudo com olhos espantados, entortavam o pescoço até o último grau para olhar a gente quando o caminhão já ia lá adiante. Paravam no botequim ou no armazém e metiam caixas e mais caixas de cerveja para dentro do caminhão, latas grandes de bolachas, caixotes de cigarros. Uma vez levaram todo o sortimento de cigarros da praça, e os fumantes tiveram que picar fumo e enrolar palha durante quase um mês (*Idem*, 2017, p. 47).

O desabastecimento dos locais, que perdem a possibilidade de aquisição de produtos quando estes são comercializados também com a fábrica, que possui uma demanda própria, parece comentar o momento transicional em que a população interiorana desprende-se de uma economia semifechada, de caráter local, e se submete à integração à economia capitalista nacional ou global. Em *Sombras de Reis Barbudos* (*Idem*, 1976, p. 106), por exemplo, o protagonista menino e o pai empreendem construir um armazém, o que ainda guardaria as características de um comércio interiorano. Contudo, o pai nem sequer consegue comprar as madeiras ou encomendar o serviço dos marceneiros para mobiliar a loja, uma vez que a Companhia já os havia requisitado. Assim, mal-situada entre a economia local e o capitalismo moderno, a empresa dos locais é fadada ao fracasso e o negócio não vai adiante.

Em "A Usina Atrás do Morro", a exagerada demanda da fábrica por víveres desabastece a cidadezinha e, quando Geraldo Magela aparece no bilhar montado em uma motocicleta vermelha, com roupas bastante mudadas e convidando todos a tomarem cerveja, há uma atmosfera de desconfiança e malquerença. Embora ressabiados, os presentes escutam

a palavra do caminhoneiro quando este diz que “os tempos agora eram outros” (*Idem*, 2017, p. 48) e que estava ali para contratar funcionários — oferecendo como atrativos, para os que assinassem a lista, um bom salário e bens de consumo modernos.

Os ordenados eram muito bons, havia casa para todos, motocicletas para os homens, bicicletas para as crianças e máquinas de costura para as mulheres. [...] Quando alguém se lembrou de pedir explicações sobre as atividades da Companhia, Geraldo já ia longe na motocicleta vermelha (*Ibidem*).

A respeito da possibilidade de aquisição de bens de consumo industriais (como esses citados na narrativa de Veiga), no momento de transformação modernizante do interior do país, Candido (2003, p. 228) destaca certo prestígio no emprego de produtos de caráter urbano em relação aos de produção doméstica-artesanal, o que promove uma hierarquização entre os que utilizam os bens de consumos industriais em relação aos que a eles não têm acesso, “a tal ponto que a pessoa se sente diminuída quando é obrigada a manter os [bens] que se vão tornando, comparativamente, desprezados”. Vale a pena a leitura dos exemplos fornecidos por Candido (*Ibidem*) conjugados ao extrato anteriormente destacado de "A Usina Atrás do Morro" a fim de compreendermos as transformações psicológicas, por meio do fascínio e do prestígio, que os novos bens de consumo causaram sobre o sujeito interiorano (no caso do estudo de Candido, o caipira paulista), bem como a maneira como tais produtos operaram transformações na estrutura social e na forma produtiva desses povos:

A posse de um relógio despertador, a de um canivete de várias peças, um vestido de estamperia original, um quadro etc. são elementos de realce da posição individual. Um exemplo concreto talvez esclareça melhor: o do fumo, que antigamente era cultivado com frequência na horta. Colhido, secavam-se as folhas em jiraus, tiravam-se os talos, enrolava-se e guardava-se para o gasto. A restrição geral imposta às atividades não-comercializáveis atingiu esta prática e poderia servir para explicar o seu desaparecimento. Mas na verdade, é preciso levar também em conta um fator psíquico. Com efeito, mesmo nos casos em que sabe que poderia obter fumo desta forma, vemos com frequência o caipira não apenas deixar de prepará-lo, como desprezar o que se vende nas lojas, preferindo cigarros de fábrica. Temos aí substituição do traço anterior, não apenas pela mudança no ritmo de trabalho e perda de habilitação técnica, mas, também, por influxo da relativa importância conferida pela adoção do novo traço. E podemos realmente concluir: todas as vezes que surge, por difusão da cultura urbana, a possibilidade de adotar os seus traços, o caipira tende a aceitá-los, como elemento de prestígio. Este, agora, não é mais definido em função da estrutura fechada do grupo de vizinhança; mas da estrutura geral da sociedade, que leva à superação da vida comunitária inicial (*Ibidem*).

Poderíamos também sugerir, sob o conceito marxista de fetichismo de mercadorias, a partilha de sentido etimológico entre “fetiche” e “feitiço” ao propor que, na obra de Veiga (como nos exemplos da decoração exacerbada da casa de tio Baltazar, em *Sombras de Reis*

Barbudos, que fascina os visitantes, ou das motocicletas oferecidas pela fábrica, em "A Usina"), as mercadorias enfeitam alguns personagens e surgem ao narrador e ao leitor como elementos estranhos (no sentido do *Unheimlich*), misteriosos e até mesmo mágicos.

Na contradição centro-periferia, sertão-litoral, presente em "A Usina Atrás do Morro", a oscilação do homem interiorano em cobiçar os valores modernos pode ser também entendido como um problema de autoestima presente na experiência de um país colonizado (AMÂNCIO, 2019, p. 61). Desse modo, por um lado, há a valorização do estrangeiro como símbolo de modernidade e a desqualificação dos povoados do interior brasileiro como símbolos do atraso e da modorra: “vale lembrar a forte imagem que o narrador cria de sua comunidade no conto: um formigueiro que atrapalha o caminho da modernidade, a natureza primitiva que se coloca no caminho do progresso”²⁶ (*Ibidem*).

Fato é que, no conto, de acordo com o ponto de vista do narrador, aqueles que se apresentaram para os postos de trabalho da usina nunca mais foram vistos como amigos e, quando apareceram novamente na cidade, ninguém mais os reconhecia: “entravam e saíam como foguetes, montados em suas motocicletas vermelhas, não paravam para falar com ninguém” (VEIGA, 2017, p. 49). Esses veículos, chamados pelo narrador de “pragas”, assim como os incêndios repentinos, serão uma das figuras insólitas da história — uma vez que os moradores da cidadezinha necessitam sair de casa com uma vara, com ferrão na ponta, para se defender daqueles que se divertem atropelando os distraídos, sobretudo os anciãos.

Em *Sombras de Reis Barbudos*, no capítulo “Muros Muros Muros”, tio Baltazar deixa a cidade de Taitara após um golpe (um evento misterioso, do qual não se diz muito, a não ser por meio dessa designação) e o pai do narrador menino é promovido a “fiscal não sei de que” (*Ibidem*, 1976, p. 27) da Companhia, um trabalho que impunha medo nos demais moradores, um respeito excessivo que impedia sua contestação. Esses acontecimentos coincidem com a transformação do espaço, expressa na estranha figura do soerguimento de muros pela cidade.

O garoto relata que, em matéria de conforto em bem-estar, a vida melhorou desde a promoção do pai. Este comprou um ferro elétrico para a mãe, depois uma geladeira, móveis novos (um conjunto de armário, mesa e cadeiras) e uma bicicleta (*Ibidem*, p. 29).

E melhoramos também em assunto de comida. Além das muitas iguarias caras que meu pai passou a comprar — coisas que antes eu só via em casa de tio Baltazar —

²⁶ Vale também lembrar que, no contato entre a cultura moderna, capitalista, e a cultura interiorana e tradicional, não houve uma absorção plena e imediata desta por aquela. No processo de transculturação do interior brasileiro, como investigado por Candido (2003), observamos permanências e, por isso, notamos em Veiga, em razão da resistência de parte dos locais em não se submeter por inteiro à invasiva modernidade, surgir o conflito e a estranheza em relação ao novo.

recebíamos muitos presentes até de gente desconhecida, latas grandes de biscoitos, metros e metros de linguiça, dúzias de queijos, latas e mais latas de conservas, leitões, frangos, doces de toda espécie, tanta coisa que mamãe às vezes nem sabia aonde guardar, até debaixo das camas o espaço já estava tomado (*Ibidem*).

Há um aparente conflito entre as riquezas do tempo posterior (o de Baltazar) e as do tempo presente da narrativa, quando o pai ganha o respeito de todos enquanto fiscal da Companhia. As comparações entre as duas empresas de melhoramentos (a Companhia após a ascensão de classe do pai e a imposição do controle sobre a população e o modelo prévio, mais popular, embora também desigual), remete-nos à tese de Avelar (1999), para quem o golpe que instaurou a ditadura civil-militar em 1964 tratou-se de um mecanismo de transição da economia nacional desenvolvimentista à economia neoliberal de mercado. O golpe na narrativa parece emergir não apenas como alegoria do início da ditadura, mas desta inscrita no contexto econômico do Brasil na segunda metade do século XX.

No romance, acompanhando o excesso e a fartura da família do menino, bandos de mulheres vão à porta da casa suplicar por ajuda. Aos prantos, elas mostram os filhos sujos e remelentos e o pai abre caminho com brutalidade, “empurrando, dando tapas que às vezes acertavam de mau jeito em uma criança, e gritando que saíssem da frente, que não tocassem na farda” (VEIGA, 1976, p. 32). Para impedir a aproximação dessas mulheres, justifica-se em *Sombras de Reis Barbudos* a construção dos muros²⁷, cujos exageros em dimensões e complicações (eles mais parecem constituir um labirinto do que uma divisória) surgirão como estranhos tanto aos personagens da narrativa quanto ao leitor. Quanto ao muro, o narrador diz que, por um lado, ele trouxe sossego; mas, por outro, dificultou a vida:

As voltas que ele dá para confundir os indesejáveis vigoram para nós também. Uma caminhada que antes fazíamos em poucos minutos, depois do muro ficou tomando uma hora ou mais. No princípio até meu pai precisava do mapa para se orientar, e mamãe, coitada, desistiu de vez de sair de casa, nem para ir à igreja ela saía mais [...]. Com tanto muro por toda parte cansando e desanimando, era difícil saber o que acontecia na cidade, o que o povo estava pensando e dizendo (*Ibidem*, p. 32-33).

Em Veiga, enfim, a primeira impressão da alteridade do investidor forasteiro e suas intenções é enunciada a partir dos modos de fala (inacessível ou aparentemente rebuscada), de uma relação diferente com a passagem do tempo, de ações e gestos que aparentam não fazer sentido, de uma certa indiferença com os locais que será convertida em exploração e violência

²⁷ A transformação do espaço no momento de construção dos muros e, ao mesmo tempo, a tematização da pobreza nos remetem à canção “Tropicália”, de Caetano Veloso, composta em 1968: “Eu inauguro o monumento no Planalto Central do país. [...] O monumento não tem porta. A entrada é uma rua antiga estreita e torta, e no joelho, uma criança sorridente, feia e morta estende a mão”.

em um momento posterior e, também, a partir da classe social a qual pertencem. Esses outros têm, além de mais dinheiro, posses e tecnologias modernas, como palacetes, carros de luxo e motocicletas, câmeras fotográficas e máquinas de costura.

Em resumo, enfatiza-se nas figuras insólitas mobilizados por Veiga (para, alegoricamente, abordar a contradição material e cultural existente no plano objetivo) uma diferenciação entre a violência marcial do governo civil-militar, ou seja, os mecanismos de repressão às liberdades civis, muitas vezes superficialmente acusados como os únicos responsáveis pela proliferação da literatura alegórica no período de sua prática, embora sejam apenas um dentre os muitos e possíveis caminhos interpretativos, em relação à percepção da violenta imposição dos projetos econômicos de mercado (quem sabe, as *situações mais profundas?*). Não à toa, implica-se uma intenção de leitura materialista dos fenômenos alegorizados na epígrafe do primeiro livro de Veiga, *Os Cavalinhos de Platiplanto*, tomada de um poema de Pablo Neruda: “Hablo de cosas que existen. Dios me libre de inventar cosas cuando estoy cantando”²⁸. A partir dessa epígrafe, entende-se que Veiga utiliza em sua produção literária não apenas os elementos fantasiosos próprios de sua imaginação artística, mas também incorpora atributos do que ele entende como uma realidade objetiva — que pode ser compartilhada com seu público por meio da produção fantasiosa.

Tal interpretação das obras veigueanas não diminui a importância das hipóteses críticas que tratam do autoritarismo e da violência da ditadura civil-militar de 1964; antes as aprofunda ao pensar que tais métodos foram agenciados pelos regimes como fim para a implementação de um modelo produtivista em transição à economia neoliberal (o propósito, então, de existência da repressão na realidade objetiva e, portanto, da escrita sugestivamente alegórica que tematiza e estetiza esses fatos e outro semelhantes, incorporando seus problemas no plano literário).

1.3. A alegoria, a ruína e o luto

Até então, quando foram expostas as influências dos determinantes históricos, os fatos sociais e as transformações econômicas do Brasil do século XX na literatura veigueana, tratamos de suas manifestações nas *temáticas* alegorizadas pelo autor — sem qualquer intenção de propor que, em Veiga, essas questões induziriam uma verossimilhança de natureza imitativa das construções literárias em relação à estruturação material do país.

²⁸ N.T.: “Falo de coisas que existem. Deus me livre de inventar coisas quando estou cantando”.

Diferentemente de Amâncio (2020), cuja pesquisa privilegiamos nesta dissertação, julgamos questionável a interpretação de “mimese” para abordar a relação entre contexto e obra, nesse caso. Segundo a perspectiva aqui trabalhada, a literatura é mobilizada pelo autor para significar ou evocar os problemas do seu tempo e lugar, sim, mas utilizando-se das tradições e dos recursos próprios às construções literárias, que o mais das vezes rompem com o mimetismo, com a imitação. O valor artístico dessas obras se apresenta como uma expressão literária da vida (permeada por situações imaginárias e por motivos insólitos, mágicos) e não como uma descrição dos fatos da realidade. E a alegoria (o falar de outra coisa que não de si mesma²⁹), quando enunciada por Veiga como crítica aos processos político-econômicos, não tem como finalidade reproduzir, mas revelar. Busca-se o sentido, não a verdade (TODOROV, 2015, p. 149), ou, nas palavras de Hansen (2012, p. 127), considera-se que a literatura não é coisa representada, mas coisa representante.

Desse modo, não temos o objetivo de cindir a realidade objetiva da literatura (que, quando se apresenta ficcional, é categorizada pela crítica moderna como “imaginativa”, e, em relação ao fatos históricos que ela possa incorporar, “mimética”) inscrita nesse contexto³⁰, mas esclarecer que ambas são práticas humanas e que a segunda, muitas vezes, assume a função de discurso social que significa a primeira (seja por meio de uma literatura científica, que almejaria a factualidade, ou por meio da narrativa de ficção). Assim, não diferenciamos a história (*Geschichte* ou *Historie*) da literatura (*Erzählung*) enquanto práticas de produção da vida material³¹, mas entendemos a literatura (incluindo a ficcional) como artifício que possui módulos retóricos próprios que não se prestam apenas a “imitar”, a “reproduzir” tal como teria acontecido, mas enquanto um ativo das relações humanas que age para criar novas associações entre o fato e o discurso, que podem sugerir maiores ou menores clivagens entre ambos de acordo com as intenções do autor e as interpretações do leitor.

²⁹ Segundo Gagnebin (2018, p. 50): *allos*, outro, e *agoiren*, falar, em grego. Falar do outro, portanto, expõe a necessidade de referir-se a algo exterior. Para Rouanet (1984, p. 37), “falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra”. Assim, a alegoria é o esforço de procurar no particular o universal (BENJAMIN, 1984, p. 183), uma vez que o símbolo funciona como exemplo de uma totalidade.

³⁰ Na verdade, como exposto ao início da dissertação, melhor seria a diluição dessas fronteiras.

³¹ A linguagem (que estrutura a consciência) e, por conseguinte, a literatura devem ser entendidas como matéria (poderíamos nos referir às “agitadas camadas de ar, sons” (MARX; ENGELS, 2021, p. 26), que são produzidas pelo corpo físico, ou evidenciar a mão que segura a caneta sobre o papel e ali escreve), assim como são fatores indispensáveis para a produção da vida material, já que esta depende do aspecto social, a comunicação (a ação comum), que configura a relação entre os sujeitos. Assim, o modo de produção que é, por sua vez, a história humana, envolve “desde o início e como elemento necessário, aquela consciência prática que é a linguagem” (WILLIAMS, 1979, p. 36). Em última instância, entendemos a linguagem como elemento constituinte da produção histórica (e, nesse sentido, não podemos cindi-las) da mesma forma que essa é a ferramenta que a interpreta (nesse sentido, porém, identificamos suas idiossincrasias).

Por fim, ao propormos uma relação entre a realidade material e as expressões literárias desta, sejam realistas ou simbólicas, afirmamos as maneiras como a infraestrutura atua para produzir a superestrutura; ou seja, como os modos de produção determinam a consciência, a ideologia, a cultura. Com isso, entendemos que a expressão literária (se tomada como “mimética”, ou seja, como suposto reflexo do real) é insuficiente para se analisar a realidade objetiva, uma vez que é condicionada por esta e somente possui sentido inter-relacional. A realidade objetiva, por sua vez, depende de meios retóricos (que, conforme formulamos, são também meios materiais), como a arte literária, para ser compreendida. Assim entendemos os vínculos e as idiossincrasias entre a história e a estória e concluímos que esta não é “reflexo”, “imitação”, mas tanto consequência quanto alicerce das relações produtivas.

Melhor seria, então, concebermos a literatura como “mediação” e não esperar encontrar realidades sociais “refletidas” diretamente na arte, já que estas passam através de um processo no qual seu conteúdo original é modificado (WILLIAMS, 1979, p. 101). Com efeito, a literatura é um processo positivo na realidade social, e não um processo a ela acrescentado como projeção ou disfarce (*Ibidem*, p. 102) — o mesmo motivo para negarmos a interpretação do conteúdo simbólico presente nas obras de Veiga como simples véu burlador da censura.

Agora acrescentemos um novo parêntese a essas considerações: na cultura caipira (cultura tradicional de Goiás, estado natal de Veiga, como já registrado), nos cantos do trabalho, encontramos o gênero do “brão”, que se utiliza de construções metafóricas para a produção de críticas/denúncias acerca dos problemas da vida material dos homens sertanejos. Deve-se expor que o canto do brão funciona por meio de um desafio, que é uma charada: os cantadores elegem uma figura insólita que se destaca em relação ao cenário onde esta é localizada e, por isso, gera estranheza. Por exemplo, no espaço de uma fazenda do interior do país, em uma chácara caipira, canta-se haver um elefante ladrão (MATTOS, 2015, p. 460) — o que produz questionamentos nos ouvintes que tentarão solucionar aquele mistério. Perguntam-se: o que o elefante poderia metaforizar no contexto do sertão? No exemplo citado, o enigma do elefante abordava o caminhão de uma indústria leiteira, que tomava para si a produção dos camponeses sem justamente recompensá-los (*Ibidem*).

Desse modo, a figura insólita metaforiza um problema da vida cotidiana/material daqueles homens e, ao cifrar a questão por meio de um jogo de adivinhação, que permanece inacessível para alguns, os cantadores propõem aos seus ouvintes que indaguem sobre as circunstâncias políticas que lhes afetam.

Ao percebermos essa função social na metáfora, somos tomados por novas indagações: o que precisamente justificaria a utilização da alegoria, por Veiga, para evocar (e também inventar, criar, a partir dessa temática), nas suas construções literárias, o sentimento de estranheza dos homens, no plano do real objetivo, perante a inserção do novo modelo econômico e suas manifestações na vida cotidiana? E qual a função desse módulo retórico nos textos que tematizam e estetizam as transformações das regiões interioranas do Brasil no século XX? Antes de responder a essas questões, todavia, buscaremos definir a alegoria, de forma sucinta, como um enunciado de duplo sentido — uma “metáfora amplificada, em que quadros e cenas suportam uma significação figurada, que transcende a aparência” (TEIXEIRA, 2010, p. 32) — e, que, portanto, sugere um segundo sentido para o que foi dito.

Gagnebin (2013, p. 37), a partir de Benjamin, acusa o florescimento da alegoria na idade barroca — “dilacerada entre os dogmas da fé cristã e a cruel imanência do político” (*Ibidem*) —, assim como na idade contemporânea de Baudelaire, poeta dividido entre “a visão de uma ‘vida anterior’ harmoniosa e a de uma modernidade autodevoradora” (*Ibidem*), por se tratarem de períodos transicionais no campo da cultura, da economia, da política³².

A respeito da poesia baudelairiana, seu autor pode ser localizado na cidade de Paris golpeada por pás, picaretas e alavancas durante as reformas determinadas por Napoleão III e empreendidas pelo urbanista Eugène Haussmann (BENJAMIN, 2015, p. 52). Em “Le Cygne” (“O Cisne”)³³, Charles Baudelaire escreve: “Paris change! mais rien dans ma mélancolie / N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs, / Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie / Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs” ou “Le vieux Paris n'est plus (la forme

³² Escreve Gordon (1997, p. 24): “haunting occurs on the terrain situated between our ability to conclusively describe the logic of Capitalism or State Terror, for example, and the various experiences of this logic, experiences that are more often than not partial, coded, symptomatic, contradictory, ambiguous” (N.T.: a assombração ocorre no terreno situado entre nossa capacidade de descrever conclusivamente a lógica do Capitalismo ou do Terror do Estado, por exemplo, e as várias experiências dessa lógica, experiências que na maioria das vezes são parciais, codificadas, sintomáticas, contraditórias, ambíguas).

³³ Podemos associar a figura do cisne, presente no poema de Baudelaire em relação a Andrômaca, viúva de Heitor, para caracterizar a cidade deformada, destruída pelas máquinas, ao tema da morte/transformação: como no mito de *Leda e o Cisne*, em que Zeus transfigura-se na ave; ou no solo de *ballet A Morte do Cisne* (música de Camille Saint-Saens e coreografia de Mikhail Fokine), em que são coreografados os últimos movimentos de um cisne em agonia, antes da morte. Ao mesmo tempo, o cisne é relativo à figura do próprio poeta, exilado (como Andrômaca), mas no espaço urbano que foi transformado e que não lhe devolve mais um reconhecimento identitário. Assim misturam-se, como é próprio da alegoria, o cisne (metáfora do poeta moderno, exilado no espaço urbano) à figura também exilada de Andrômaca. Baudelaire aproxima, então, a figura prismática emblemática da modernidade (cisne-poeta-flâneur) e a figura de Andrômaca, tirada da literatura clássica. Este efeito é também característico da própria concepção constelar da história de Benjamin, que aproxima temporalidades diferentes: o drama barroco alemão e a modernidade.

d'une ville / Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel)”³⁴. Diz Benjamin (*Ibidem*, p. 51) que na origem dos poemas de Baudelaire sobre Paris está a ideia da transitoriedade das grandes cidades. Essa transitoriedade, desde o começo dos anos de 1850, constituía parte do imaginário da população parisiense, que começou a se habituar à ideia de um inevitável e grande saneamento da cidade, imaginário que atuou de forma idêntica ou mesmo superior à da experiência dos próprios trabalhos de reformulação urbanística (*Ibidem*, p. 52). Assim, aquilo cuja transformação era iminente, tornou-se para a população uma imagem (*Ibidem*) e a ideia da cidade, uma vez golpeada, restou como alegoria para significar o que foi perdido.

Em uma interpretação da história (*Geschichte*) em Benjamin, escreve Gagnebin (2013, p. 37) que a alegoria é resíduo das transformações e se instala onde o efêmero e o eterno coexistem; assim como afirma que a visão alegórica instaura-se a partir de fragmentos e ruínas e, “ao mesmo tempo, a identidade do sujeito se esfacela, incapaz que é de recolher a significação desses fragmentos” (*Ibidem*, 2018, p. 52). Segundo o próprio Benjamin (1984, p. 199-200), a fisionomia alegórica da natureza-história se apresenta como ruína; ou seja, a história se fundiu sensorialmente com o cenário e não constituiu um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio: “as alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas” (*Ibidem*). Também diz Benjamin (2015, p. 51) que, não por acaso, “Le Cygne” se trata de um poema alegórico: “esta cidade, dominada por um constante movimento, ficou paralisada”. Segundo essa perspectiva, diante da impossibilidade de compreensão dos câmbios, da destruição e da morte, tornamo-nos incapazes de significá-los e, em consequência disso, enunciá-los tais quais eles nos aparecem. Recorremos, então, a modos alternativos de buscar compreender e dizer. A alegoria (em Veiga, uma alegoria construída a partir de motivos estranhos), desse modo, serve como tentativa de compensação para a aporia.

Esta aporia, a dificuldade em significar a experiência na linguagem, no entanto, não deve ser entendida simplesmente como uma dificuldade ou uma impossibilidade de dizer, mas “trata-se, antes, de uma impossibilidade de falar *a partir de uma língua*, isto é, de uma linguagem” (AGAMBEN, 2014, p. 14). Ou seja, as limitações da aporia alertam-nos para uma cisão entre a expressão da fala e os códigos da língua (respectivamente, uma cisão entre o semântico e semiótico).

Em José J. Veiga (bem como para os sujeitos de pequenas cidades interioranas que testemunharam os violentos processos de transformação/destruição de sua cultura

³⁴ N.T.: “Paris muda! Mas nada na melancolia / Se alterou! Paços novos, andaimes e obras, / Velhos bairros, pra mim é tudo alegoria, / E as recordações, pesam mais do que rochas” e “a antiga Paris já não há (pois a história / Da cidade muda mais depressa que a alma de um mortal)” (BAUDELAIRE, 2012, p. 108).

semifechada, que são, afinal, aqueles que têm os pontos de vista mobilizados na literatura do autor goiano), o problema da significação do trauma é, enfim, um problema da língua — e é no campo da fala (apesar das dificuldades) que buscam soluções para enunciar o *infamiliar*. Manobram-na dentro das possibilidades da língua para ser uma fala outra: uma fala insólita, alegórica, mas (e por isso) capaz de dizer. Dessa maneira, distinguimos o trauma que necessita ser compensado da alegoria, que se esforça para promover tal compensação: “haunting is a frightening experience. It always registers the harm inflicted or the loss sustained by a social violence done in the past or in the present. But haunting, unlike trauma, is distinctive for producing a something-to-be-done”³⁵ (GORDON, 2007, p. 14).

Sob essa afirmativa, o trauma quer dizer o dado histórico que produz o vazio enquanto a assombração abarca o esforço de enunciação do autor para *tentar* compensar (por meio do discurso alegórico, que, no caso de Veiga, porta o estranho) este vazio.

Os problemas da aporia advinda da impossibilidade do luto, da violência, da transformação, podem ser localizados nas obras de José J. Veiga a partir daqueles que desempenham papel antagônico em relação aos locais interioranos. Como constatado anteriormente, em diferentes narrativas, os antagonistas são os personagens estrangeiros em relação ao contexto interiorano. No conto "A Usina Atrás do Morro", por exemplo, estes se comunicam em uma linguagem inapreensível e, no romance *Sombras de Reis Barbudos*, por sua vez, os forasteiros expressam-se de maneiras distintas. Ou seja, são os antagonistas aqueles que se afirmam sob o signo daquilo que a fala dos locais jamais compreenderá como sendo o mesmo, o igual. O valor antagônico para o autor goiano, dessa forma, é o incompreensível no campo da língua e, portanto, o irrepresentável no campo da fala.

Para investir sentido sobre essas interdições, tendo em vista a necessidade de fazê-lo diante da urgência dos problemas materiais, é somente mediante a fantasmagoria da literatura alegórica e estranha (que apresenta o ponto de vista dos locais) que Veiga encontra uma via retórica³⁶, um espaço de fala, para expressar os transitórios paradigmas do seu tempo e lugar (os fragmentos e o declínio da história), mesmo sabendo da fugacidade da transformação e, em consequência disso, da dificuldade/impossibilidade de sua apreensão. A partir dessa

³⁵ N.T.: “a assombração é uma experiência assustadora. Ela sempre registra o dano infligido ou a perda sofrida por uma violência social cometida no passado ou no presente. Mas a assombração, ao contrário do trauma, distingue-se por produzir um algo-a-ser-feito”.

³⁶ A alegoria, na lógica classicista, foi a princípio entendida (e condenada) como um modo de ilustração — da mesma forma, por exemplo, como a escrita era compreendida como apenas uma substituição da linguagem oral (BENJAMIN, 1984, p. 184). Contudo, devemos entender a alegoria não apenas como um conteúdo que substitui outro (pois, assim, a perceberíamos como “véu”, como algo que apenas encobre uma outra informação), mas como um modo de expressão, uma maneira de dizer. Assim, ela não é um conteúdo da retórica, mas, na verdade, um dos módulos da retórica.

perspectiva, também, o autor goiano transforma o que lhe surge (segundo o ponto de vista privilegiado, geralmente, o do menino de pequenas cidades interioranas) como outro, como estrangeiro e invasor, em antagônico — logo, faz dele objeto de sua denúncia.

E, em suas obras que se utilizam das alegorias, essa incapacidade de assimilação inerente ao outro e ao câmbio justifica o esforço da voz narrativa dos seus personagens meninos, em transição à vida adulta e a uma sociedade urbanizada e industrializada, de expressar o estranho/*infamiliar* sob a forma alegórica para caracterizar os resíduos da mudança econômica (como a chegada de novas tecnologias e mercadorias e seus efeitos fetichistas, a passagem do arcaico ao moderno, o esfarelamento da liberdade humana perante o engrandecimento das liberdades do mercado). Enfim, para caracterizar as ruínas da história de uma sociedade que enfrenta a transformação/destruição do seu espaço e costumes.

Essa possibilidade de interpretação da alegoria a partir dos problemas da transformação/destruição do espaço social é corroborada por Gagnebin (2018, p. 52), para quem a morte do sujeito clássico e a desintegração dos objetos explicam o ressurgimento da alegoria. Por isso, “Benjamin vê no capitalismo moderno a consumação dessa destruição. Não há mais sujeito soberano no mundo em que as leis do mercado regem a vida de cada um” (*Ibidem*). A perda, portanto, é essencial para compreendermos a alegoria enquanto tentativa de compensação: o sentido do trabalho do alegorista está na ausência de um objeto perdido (podemos pensar em um objeto de um tempo e espaço perdidos³⁷) e “esse trabalho nos indica assim que o sentido não nasce tanto da plenitude e da eternidade como, também, do luto e da história [...]” (*Ibidem*, 2013, p. 46). Sob essa mesma lógica, Avelar (1999, p. 3) identifica um irreduzível vínculo entre a alegoria e o luto, e aborda o que há em comum entre este e a conscientização da mortalidade³⁸: tal módulo retórico é, para ele (*Ibidem*, p. 4), um emblema daquilo que foi perdido em determinado tempo. Emblema que, mediante a alegoria, procura significação para o objeto velado (o que foi destruído) naquilo que promoveu a sua morte (no caso da literatura alegórica de Veiga, a invasão do capital estrangeiro, a construção das fábricas, a alienação dos trabalhadores, a nova relação com o tempo, a destruição do modo prévio de ser e produzir). “I contend that the turn toward allegory spelled an epochal

³⁷ Perdidos ao serem transformados.

³⁸ Isso porque, entre a alegoria e a morte, há claro liame. Rouanet (1984, p. 38) afirma que “o esquema básico da alegoria é a metamorfose do vivo no morto” e, por isso, percebemos no emprego desse módulo retórico, na arte barroca (sobre a qual Benjamin faz sua interpretação de alegoria), o papel determinante do arruinamento e do luto (da morte). Assim, “o alegorista fala em paraíso, e quer significar cemitério, fala em armazém, e quer significar a sepultura, fala em harpa, e quer significar o machado do carrasco, do mesmo modo que mostra uma bela mulher, e quer significar um esqueleto, e mostra um velho, e quer significar o tempo que tudo destrói. A morte emerge como significação comum de todas essas alegorias, que se condensam na alegoria da história” (*Ibidem*, p. 39).

transmutation, parallel to and coextensive with a fundamental impossibility to represent the ultimate ground, a constitutive failure that installed the object of representation as a lost object”³⁹ (*Ibidem*, p. 15). A impossibilidade de enunciação e, portanto, representação do objeto perdido é, enfim, de acordo com os autores referenciados, a impossibilidade de produção de experiências, elemento de perda característico do cotidiano moderno.

Tal negatividade abarca uma nova forma de miséria surgida com o monstruoso, fáustico, desenvolvimento da técnica moderna (como observamos em “Le Cygne”, de Baudelaire), que expôs os seres humanos a eventos “que não constituem mais como *experiência*, e sim como traumas silenciados, desmoralizantes” (G. WISNIK, 2018, p. 13). No conto “A Usina Atrás do Morro”, por exemplo, constatamos a condição de aporia dos personagens quando o protagonista enuncia viver “numa cidade de mudos” (VEIGA, 2017, p. 51) e, em *Sombras de Reis Barbudos*, quando o protagonista Lucas sente uma tristeza que “não podia explicar” (*Idem*, 2017, p. 96) ou seus vizinhos não têm mais disposição de falar, porque nem sequer sabem o que acontece na cidadezinha (*Ibidem*, p. 33). Em “A Estranha Máquina Extraviada” (*Idem*, 2000), por sua vez, constatamos o narrador significar a extrema pobreza de experiências e, portanto, a impossibilidade de sua enunciação.

Esta narrativa é situada em uma cidadezinha pacata, onde não há grandes novidades até o repentino surgimento de uma grande máquina, que apareceu por ali sem que os munícipes soubessem quem a encomendou ou para quem servia: “você sempre pergunta pelas novidades daqui deste sertão, e finalmente posso lhe contar uma importante” (*Ibidem*, p. 69), afirma o narrador. Os personagens, contudo, não sabem operá-la e a máquina permanece ao relento no espaço público, o que a torna elemento da vida cotidiana do lugarejo. “Ainda não sabemos para que ela serve, mas isso já não tem maior importância” (*Ibidem*). Ainda assim, todos prestam seus respeitos à tecnologia e, no desconhecimento de suas origens e funções, surge um encanto perante o desconhecido: ela é a única novidade daquele lugar e as experiências são centralizadas em sua inércia e na impossibilidade de criação de significados por parte de quem a contempla. “Em todas as datas cívicas a máquina é agora uma parte importante das festividades. Você se lembra que antigamente os feriados eram comemorados no coreto ou no campo de futebol, mas hoje tudo se passa ao pé da máquina” (*Ibidem*, p. 70).

O narrador, contudo, receia que

³⁹ N.T.: “Afirmo que a virada para a alegoria significou uma transmutação epocal, paralela e coextensiva com uma impossibilidade fundamental de representar o fundamento último, uma falha constitutiva que instalou o objeto de representação como um objeto perdido”.

quando menos esperarmos, desembarque aqui um moço de fora, desses despachados, que entendem de tudo, olhe a máquina por fora, por dentro, pense um pouco e comece a explicar a finalidade dela, e para mostrar que é habilidoso (eles são sempre muito habilidosos), peça na garagem um jogo de ferramentas, e sem ligar a nossos protestos se meta por baixo da máquina e desande a apertar, martelar, engatar, e a máquina comece a trabalhar. Se isso acontecer, estará quebrado o encanto e não existirá mais máquina (*Ibidem*).

Caso isso ocorresse, caso a tecnologia começasse a operar e os moradores da cidadezinha tomassem ciência do que os impede de conhecer a máquina e, assim, soubessem para quê ela serve e como dita suas novas rotinas após o seu aparecimento (que transformou o lugar e seus habitantes), o encanto que reside na impossibilidade (ou na incerteza e em seus questionamentos, presentes na aporia) estaria quebrado. Não haveria, portanto, a força negativa da pobreza de experiências (centralizadas, unicamente, em reverenciar uma tecnologia inútil, que nada faz) e, tampouco, não haveria a alegoria mobilizada para significá-la. A máquina do conto de J. J. Veiga, enfim, estetiza a arruinada fisionomia da natureza-história e, mediante a alegoria, enuncia o não enunciável, o absurdo.

De modo a concluir o primeiro capítulo desta dissertação, retornamos à discussão da literatura veigueana enquanto alegorização direta da repressão da ditadura civil-militar de 1964 e revisamos as considerações de Avelar (1999, p. 20), para quem não se pode oferecer à censura o mérito pela composição de obras alegóricas desenvolvidas sob o seu controle.

Segundo o pesquisador (*Ibidem*), a ditadura põe em cena um devir-alegoria do símbolo, ou seja, uma facilitação das leituras alegóricas daqueles universos (talvez porque tal regime opera visando a promoção da violência, da destruição⁴⁰). Acerca da facilitação das leituras alegóricas, assim como Amâncio (2019) diferencia, em Veiga, o nível interpretativo em relação ao interior da narrativa, devemos afirmar essa linguagem não como um recurso próprio *apenas* à escrita literária — “ele, autor, quis dizer estritamente isso em referência àquilo” —, mas também à leitura literária — “eu, leitor, tenho algumas possibilidades de assumir isso em referência a múltiplos aquilos”, sobretudo se admitirmos que a alegoria, em sua natureza, apresenta traços de indeterminação, de arruinamento. Dessa forma, a proposição de utilizar tal módulo retórico enquanto apontamento crítico ao regime ditatorial pode se tratar de uma leitura (e não somente de uma escrita) realizada sob um contexto de autoritarismo que se permite ser lido assim, tal como muitos outros que o antecederam e o sucederam neste país de histórico traumático — hipótese que rompe a relação imediata entre a escrita alegórica e o contexto ao qual ela é tradicionalmente, ainda que de maneira superficial, associada.

⁴⁰ A destruição/transformação, como observamos, justifica o uso da alegoria.

Esse efeito de imediaticidade alegórica é até motivo de ironia no livro *A Casca da Serpente*, de José J. Veiga. Há uma passagem em que um personagem diz pensar que alguém era nhambu, mas conclui ser jacu. O interlocutor responde: “oxente, o senhor não sabe diferenciar uma da outra, seu Pedrão? É tão fácil. Nhambu é sureca e menorzinha. Jacu é maior; e tem rabo e sobranceiras” (VEIGA, 2003, p. 126-127). O primeiro personagem, então, explica que quando diz sobre nhambu ser jacu, na verdade, está pensando em outra coisa. E escuta: “sei não, seu Pedrão. O senhor não me ajuda. Começou falando de nhambu e jacu. Depois disse que a sua nhambu e a sua jacu não eram nhambu e jacu. Assim fica difícil entender. O senhor dê uma volta por aí, refresca as ideias, quem sabe melhora?” (*Ibidem*).

No que se relaciona à crítica sobre a parábola imediata e unívoca entre o literário e o real objetivo (o que nos aproxima da “mimese” e nos apartaria da “mediação”), para além das considerações sobre os vínculos entre ruína, impossibilidade do luto e alegoria, soma-se o argumento de ainda, no período pós-ditatorial, desfrutarmos as obras de José J. Veiga e suas figuras desenvolvidas a partir da dificuldade (e da necessidade) de significar as experiências do trauma. Isso se cumpre sem as suposições de que ele enunciaria sobre acontecimentos já superados, que seus escritos não produziram mais sentido nos dias atuais, uma vez que estariam datados aos governos civis-militares. Muito pelo contrário, já que o luto da ditadura não pôde ser realizado nem muitas de suas características foram combatidas.

Para além do valor estético, leitores contemporâneos partilham os afetos fundados em suas narrativas, personagens e estilos composicionais que parecem, na verdade, comentar bastante sobre situações nas quais a realidade brasileira ainda se inscreve, mesmo no período pós-ditatorial. Afinal, defende Avelar (1999, p. 59), o golpe, praticado em nome da implantação da economia de mercado, não foi interrompido pela redemocratização — e esta não foi mais que a legitimação jurídico-eleitoral da bem-sucedida transição do Estado ao Mercado (ainda e cada vez mais vigente) realizada sob o regime militar.

Essa possível *leitura* da alegoria é chave interpretativa, a partir da subjetividade de leitores formados em contextos múltiplos, para a significação de diferentes fatos históricos (a partir de suas semelhanças e diferenças). Devemo-nos atentar, portanto, que a recorrente instrumentalização de variadas interpretações para as mesmas alegorias ao longo de diferentes espaços e temporalidades — interpretações que têm como centro comum, em José J. Veiga, a concepção básica do tema das violentas transformações que se manifestaram no plano objetivo — só podem ser cumpridas uma vez que, apesar das anacrônicas leituras, os fatos históricos ciclicamente enunciados e denunciados (muito embora, em diferença) nos remetem às mesmas concepções básicas citadas: os síncronos processos de modernização e as disputas

pelos seus sentidos culturais, que aparentam se repetir. Como exemplo dessa aparência de repetição, Davidoff (1988, p. 87-88), na tentativa de elucidar as Bandeiras paulistas do século XVII e XVIII e seu “espírito predatório”, compara-as aos projetos de interiorização das relações capitalistas previamente citados nesta dissertação, como a expansão da fronteira agrícola e a construção de rodovias no século XX.

A aparência de repetição, ou seja, as interconexões que configuram similaridades entre os diferentes fatos manifestados mesmo em diferentes momentos históricos, deve ser também interpretada como um efeito culturalmente construído de leitura desses fenômenos. A partir de Benjamin, Otte e Volpe (2000) interpretam a analogia da constelação que serviu de inspiração ao filósofo alemão como método de análise histórica, sugerindo que as ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas (*Ibidem*, p. 37). Sob essa perspectiva,

caberia ao leitor “contemplar” os textos e ver — à maneira do observador de estrelas — quais os elementos que se destacam e quais as ligações que poderiam ser estabelecidas entre esses pontos. Se retomarmos as considerações de que as constelações não são formações naturais, mas ‘imagens culturais’, diferentes segundo as épocas, que eram projetadas sobre a disposição das estrelas em relativa proximidade, a leitura do texto constelar se caracterizaria pela liberdade de estabelecer ligações entre partes dispersas (*Ibidem*, p. 39).

Ao amalgamar a produção dos sentidos culturais produzidos pela percepção do fato histórico, pela sua tematização literária e pela recepção desta (ou destas, como conjunto) poderíamos interpretar a ciclicidade (que não é, claro, repetição) do fato básico, sua exposição em forma de alegorias por Veiga e as interpretações por parte dos leitores dessas proposições sob a ótica constelar, uma vez que o uso do mesmo tema em textos cronologicamente e ideologicamente distantes (e em sua recepção ao longo do tempo) estabelece uma ligação entre os mesmos. Diferentemente da lógica da progressão do texto linear, que, constantemente, acrescenta elementos novos, a visão de um texto constelar se distingue por “interrupções” e pelo “recomeço perpétuo”⁴¹ (*Ibidem*).

Poderíamos sugerir, como exemplo dessa hipótese, a construção do curta-metragem *A Matadeira* (1994), de Jorge Furtado, cuja concepção básica é a sistêmica chacina de populações pobres por parte de forças legalistas. Em sua montagem, sequenciam-se cenas (dramatizadas por atores, em um cenário) em que as tropas do exército disparam contra meninos vestidos em trapos que resistem contra a destruição do povoado de Canudos e cenas cronologicamente mais recentes em que são expostas fotografias jornalísticas de viaturas da

⁴¹ “Incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas. [...] Sua comparação é possível, porque sua afinidade é real” (BENJAMIN, 1984, p. 50-51).

Polícia Militar, suas sirenes vermelhas, barracões de favelas e corpos de crianças mortas, estirados no chão. O filme de Furtado, assim, denuncia a violência contra populações à margem do capitalismo ao início da República (no episódio do massacre dos sertanejos de Canudos), como na contemporaneidade (no genocídio de populações faveladas), relacionando-as em constelação ou em mosaico (BENJAMIN, 1984, p. 50) como fatos históricos afins. Dessa forma, consideradas as idiossincrasias e anacronias, *A Matadeira* sugere a ciclicidade de um mesmo tema: o extermínio de populações pobres, no Brasil⁴².

Ao nível da recepção, poderíamos propor que os intérpretes de Veiga, seus leitores e críticos desde as primeiras publicações à contemporaneidade, também imersos em seus próprios contextos de encontros com o desconhecido, de aporia, de dificuldade de abstração e enunciação do real que se manifesta diante de si (dado o prosseguimento dos projetos político-econômicos, já citados), buscariam referenciar sua compreensão do texto em eventos históricos vividos por eles mesmos (que, mesmo assim, não podem ser tomados como *familiares*), em fatos ainda não tão bem assimilados, para tentar conceber não apenas a literatura, mas o que lhes aparece, no presente, como inimaginável, indizível, *infamiliar*.

O leitor mais jovem, que não viveu a experiência das ditaduras do século XX, que não conheceu o autoritarismo conservador e as políticas econômicas destas, poderia (por exemplo, no governo de Jair Bolsonaro, em que uma confusão de sentidos e, conseqüentemente, uma condição de aporia, dificulta a significação do autoritarismo reacionário e suas políticas econômicas) consteladamente buscar significações para os tempos presentes nos escritos alegóricos produzidos em tempos anteriores, embora (ou, talvez, justamente por esse mesmo motivo) as feridas desses traumas históricos permaneçam abertas. Assim, esse leitor poderia invocar os fantasmas que ocupam o vazio do trauma. E, a respeito deste na história do Brasil, “um país com um histórico forte de experiências de violência e circulação de ideologias autoritárias” (GINZBURG, 2010, p. 126),

embora tenhamos formalmente deixado os regimes ditatoriais, uma série de condutas, correntes ideológicas, padrões comportamentais e valores morais consolidados dentro desses regimes se desdobraram e difundiram, atingindo a sociedade brasileira até o momento presente. Ocorreram mudanças, mas estas não são suficientes para eliminar as fantasmagorias e seus resíduos, que constantemente reaparecem. Algumas de nossas mais marcantes obras de arte estão diretamente articuladas com as condições de circulação e impacto da violência. Isso inclui *O Navio Negreiro* e *Os Sertões*, e também obras em que a violência aparece não diretamente, mas através de resíduos, marcas, cobrando perplexidade. Se consideramos a História da Literatura Brasileira como uma parte fundamental da

⁴² Esse tema evidencia, por sua vez, as relações traumáticas que o estruturam: no caso, o colonialismo e a escravidão, que configuram a permanência da violência e do autoritarismo excludente no país.

memória coletiva de nossa sociedade, temos de avaliar com clareza a presença e a relevância das representações da violência (*Ibidem*).

Se a interpretação constelar que equipara diferentes fatos históricos traumáticos é culturalmente construída, produtos artísticos, como a literatura de Veiga e suas alegorias críticas, são responsáveis por atuar na construção de tal imaginário, ou seja, por promover um resgate histórico que pode trazer consigo a função de crítica do presente.

Em última instância, ainda que haja certa anacronia nas leituras que tomam a ficção de Veiga concebida anteriormente a 1964 como uma alegoria da ditadura, ela, nem por isso, dentre tantas outras possíveis, deve ser tomada como incorreta. Dessa forma, admitimos, por exemplo, que, como nos governos de Getúlio Vargas ou de Juscelino Kubitschek, ou como nos acontecimentos históricos de Canudos⁴³ ou do Contestado, a ditadura civil-militar também violentou espaços e populações com uma proposta de Brasil grande e praticou a citada modernização autoritária, tomadas de decisões que desconsideram a participação política, as particularidades e a segurança daqueles que estão à margem do sistema econômico que o poder público enseja introduzir em seus territórios. Essas práticas, no entanto, não se findam na redemocratização. Pensemos, por exemplo, no incentivo à construção de barragens de hidrelétricas e de rejeitos de mineração que forçam populações a abandonarem suas cidades⁴⁴ ou na expansão dos latifúndios do agronegócio, modelo produtivo responsável por invasões de terras, grilagens, chacinhas e pela destruição de florestas nativas.

Desse modo, é obviamente anacrônica uma imputação de sentidos que propusesse a relação entre a alegoria de J. J. Veiga (autor falecido no ano de 1999, que produziu a maior parte de seus livros durante as décadas de 1960 e 1970) e as políticas econômicas do governo de Jair Bolsonaro, mas tampouco é um exercício impossível porque, ainda hoje, são síncronos os problemas citados quando refletimos sobre a articulação cada vez mais presente das bancadas ruralistas e armamentistas no Congresso (apoiadas pelo Executivo). Tais bancadas defendem, como exemplo, a alteração nas regras de proteção ambiental para “ir passando a boiada e mudando todo o regramento e simplificando normas”⁴⁵, como pronunciou, em maio

⁴³ Exemplo emblemático da história da construção de um país autoritário, Canudos está em seu terceiro ciclo. O primeiro arraial, em um massacre motivado por disputas por terras no sertão, teve sua população degolada e suas casas incendiadas pelo exército legalista. A segunda cidade foi submersa por uma barragem, na segunda metade do século XX. Por causa disso, os municípios foram realocados e se encontram, hoje, na terceira Canudos, construída a quilômetros de distância dos dois primeiros povoados.

⁴⁴ Tais operações, durante a ditadura civil-militar de 1964, acarretaram na construção do Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB), organização popular muito atuante nos dias de hoje diante dos crimes ambientais de Brumadinho e de Mariana, por exemplo.

⁴⁵ *Ministro do Meio Ambiente defende passar 'a boiada' e 'mudar' regras enquanto atenção da mídia está voltada para a Covid-19*. G1, 22 de maio de 2020. Disponível em: <

de 2020, o ex-ministro Ricardo Salles. Afinal, se a lermos consteladamente, concluiremos que a expansão das relações de uma economia de mercado proposta por Jair Bolsonaro e Paulo Guedes (apoiados pelo setor financeiro e pela grande mídia) é, em grande parte, uma reconstrução das políticas públicas do final dos anos 1970 (FEDERICI, 2019, p. 14):

De fato, a guerra declarada por Bolsonaro contra o povo brasileiro e a floresta amazônica é coerente com a velha determinação do capital em privar milhões de pessoas planeta afora de seus meios de reprodução, entregar suas terras, suas águas, suas florestas e seus bairros ao controle de corporações e eliminar quem resiste à desapropriação (*Ibidem*).

Sob a perspectiva exposta neste capítulo, as alegorias, tão presentes na ficção de Veiga, podem ser lidas como fulgurações, como antevistas (e também recordações melancólicas) de um processo de modernização que se repete e, por isso, reincidentemente nos assombra, muito embora com e apesar de suas particularidades.

Em sequência, a partir de uma visão constelar da história, sugeriremos com maiores detalhes a relação entre a literatura estranha e alegórica de José J. Veiga e alguns fatos históricos do final do século XIX e do decorrer do século XX. Os acontecimentos selecionados para esse mosaico abordam a constituição de uma violência estrutural, característica reincidentemente bárbara que marca a história do Brasil em seus conflitos internos (contradições para as quais o poder público e as classes dominantes, muitas vezes, buscaram soluções mediante a hostilidade direcionada às populações mais fragilizadas).

2. A MODERNIZAÇÃO E O INSÓLITO EM VEIGA

José Jacinto Veiga nasceu em 1915, em uma pequena fazenda no interior do estado de Goiás, e, após a morte da mãe, foi viver na chácara de uns primos, naquela mesma região. Lá, o menino que se tornaria jornalista e autor de literatura de ficção brincava em um quintal imenso, criava cavalos e passeava pelos arredores da cidadezinha de Corumbá, indo às chácaras de parentes e à fazenda do avô (AMARAL, 2019, p. 98). O estado natal de Veiga, naquele período, era um espaço com características sociais e econômicas bastante diferentes em relação à Goiás contemporânea, em que prevalece o agronegócio, as rodovias para escoamento da produção e trânsito de passageiros e se localiza em uma região que

compreende ou se avizinha de importantes núcleos urbanos, como Goiânia, Aparecida e Brasília e Palmas — todas estas construídas a partir do primeiro terço do século passado.

Em um período anterior à cessão das terras que hoje constituem o estado de Tocantins e o Distrito Federal, à fundação de Goiânia e de Brasília, ao agronegócio ou à abundante conexão por meio de rodovias ao litoral brasileiro, como relatou o viajante Saint-Hilaire (1937) no século XIX, Goiás era um enorme território (que se estendia desde São Paulo até o Pará) constituído por populações⁴⁶ camponesas ou pelos habitantes dos antigos vilarejos fundados por bandeirantes paulistas, quando estes exploraram o interior do continente assanhados pela exploração aurífera. As minas, todavia, àquela altura, já se encontravam exauridas. A população remanescente, em razão da distância em relação aos portos litorâneos e da precariedade das estradas, não poderia exportar suas culturas e a produção de gêneros alimentícios servia, senão, ao próprio sustento dos sertanejos.

A distância enorme de Goyaz às grandes cidades e aos portos de mar não permite aos colonos exportar artigos que, sob grande volume, têm pequeno valor; mais ainda: o milho ou a mandioca, o arroz, o feijão, o café não podem encontrar venda no próprio país, pois que dão em, mais ou menos, em toda a parte; os goyanos, sendo geralmente agricultores, podem todos colhê-los igualmente, e não há entre eles outra cidade além da capital, cuja população não vai a mais de 9 a 10.000 almas [...] [e] cada qual não deve cultivar as diversas plantas que acabo de enumerar senão na quantidade indispensável às necessidades da sua família (*Ibidem*, p. 323).

Devemos esclarecer que, quando dizemos respeito às populações camponesas ou aos habitantes de pequenas cidades do interior goiano e nos referimos a eles como uma *cultura* ou uma *sociedade sertaneja*, expressamos não apenas suas localizações geográficas, como também a constituição de um tipo social (que, claro, tem como determinante econômico-cultural sua localização geográfica, dado o semi-isolamento em relação aos demais centros localizados na região litorânea do país). Mas o que seria o sertão? A origem dessa palavra, da qual precede uma série de convenções trabalhadas ao longo de séculos na literatura em língua portuguesa, varia de acordo com as conclusões de diferentes etimólogos. “Sertão”, pode ter origem no vocábulo *muceltão* (corrompido para *celtão* e, depois, *certão*), cujo significado em latim seria *locus mediterraneus* (NEVES, 2007, p. 9) ou teria gênese em “desertão”. Independentemente das variações entre ambas as acepções, “sertão” expressa a ideia de uma região recôndita; ou seja, refere-se a uma terra e a uma população do interior do país (*Ibidem*). Tal conceito traz consigo a noção da distância entre dois espaços, e assim ressaltamos que o

⁴⁶ Não abordamos, nesta pesquisa, por não se relacionarem à literatura de Veiga, as populações originárias que habitavam/habitam o estado de Goiás. Contudo, o aprofundamento desta questão poderá auxiliar outros pesquisadores a ampliarem a compreensão dos fenômenos socioeconômicos e da história da região.

espaço sertanejo é percebido como longínquo porque foi tradicionalmente definido pelo ponto de vista daqueles instalados nos centros hegemônicos, nas capitais litorâneas e/ou sudestinas do Brasil⁴⁷. Como consequência desse ponto de vista, “sertão” designa o incerto e o desconhecido a partir de uma perspectiva do observador que se presume na posição do certo, do conhecido, do próximo (*Ibidem*, p. 10).

Veiga, contudo, sendo um autor do interior de Goiás, alheia-se das convenções trabalhadas na tradição literária nacional e enuncia como sertanejo as percepções das terras mediterrâneas onde cresceu. Para ele, o sertão é, na verdade, o espaço *familiar*. Por conta disso e por outras inúmeras razões, privilegiamos nesta dissertação o ponto de vista do sertão construído pela perspectiva local. E nesse universo interiorano, mais do que na literatura em prosa, em um contexto de analfabetismo e proveito da cultura popular oral, encontramos com enorme diversidade e beleza a estética sertaneja/caipira nas composições musicais, cujas letras caracterizam o modo de vida do homem do Brasil Central. Em *Promessa de Violeiro*, de Raul Torres e Celino, a voz lírica enuncia as condições materiais dos locais a partir da simplicidade da vida cotidiana: “Meu ranchinho é pequenino, / nele não tem muito espaço. / As paredes são de taipa / misturada com bagaço. / A minha cama é de couro, / dos bichos que eu mesmo caço. / Rancho puro sertanejo, / mas ele é meu. / Não tem ferro, não tem aço”.

No ano de 1948, durante um trabalho de campo com populações caipiras do interior de São Paulo (cuja realidade material camponesa e interiorana podemos transpor em maior ou menor grau ao modo de produção e vida dos sertanejos de Goiás), Candido (2003, p. 131) constatou que

nem um só fazendeiro ou sitiante possuía jipe, automóvel ou estrada de automóvel em suas terras. Nenhuma banheira na área rural, e possivelmente apenas uma na vila, onde a iluminação elétrica datava de dois ou três anos. Nenhuma geladeira, inclusive as de *bar*, usuais por toda parte; pouquíssimos rádios. Não se praticava adubação, não se utilizavam produtos veterinários, não havia uma só máquina agrícola, a maior parte do transporte se fazia a carroça ou lombo de animal.

Ao início do século XX, todavia, chegam a este espaço a energia elétrica, as indústrias, as locomotivas, as ferrovias, os automóveis, as rodovias, são planejadas e erguidas novas e maiores cidades etc.. Poderíamos pensar a vida e a literatura de Veiga situadas no momento em que uma Goiás com características semelhantes às relatadas por Candido se

⁴⁷ “Nesse sentido colonial de territorialização, percebe-se que existe em ‘sertão’ uma conotação imanente de distância. Há sempre uma lonjura entre o espaço que pouco se conhece ou pouco se domina e a localidade minimamente ‘estabelecida’, onde está quem o observa. Inicialmente, ‘sertão’ também fala sobre o ponto de vista de quem mira o que desconhece, e que pouco pode aferir a seu respeito. A palavra traz o lugar social e político de quem o descreveu, de quem o procurou, de quem o registrou” (LEVORIN, 2020, p. 40).

transforma em uma outra, mais parecida com a que conhecemos atualmente, cujo modo de produção, mecanizado, é sobretudo voltado para o abastecimento do mercado externo (a indústria da soja e da pecuária, como exemplos) e os grandes centros urbanos que dispõem de fácil conexão com o restante do país. Desse modo, dadas as características da sua infância e mocidade em Pirenópolis-GO e Corumbá de Goiás-GO, Veiga vivenciou a transformação do espaço que lhe era mais familiar e posteriormente a incorporou em sua produção literária⁴⁸.

E, à maneira como o autor, em sua infância, presenciou a chegada dessas tecnologias ao interior de Goiás, no conto "A Ilha dos Gatos Pingados", constatamos as crianças (com sua inventividade própria e utilizando-se de recursos domésticos ou da paisagem local) desenvolverem, em uma brincadeira, adventos característicos da vida moderna: “fizemos monjolinho de gameleira [...]. Fizemos usina de luz com represa, casa de turbina, poste subindo e descendo do morro, copinho de isolador, fio e tudo, gastamos acho que dois carretéis de linha” (VEIGA, 2017, p. 33).

Contudo, faz-se importante, em razão das enormes diferenças entre ambos os contextos materiais apontados e da sucessão de fatos históricos que levaram a Goiás provinciana a se transformar no estado industrial e de monoculturas contemporâneo, ao investigarmos nas histórias de Veiga o arruinamento do modo de vida camponês frente à modernização, à industrialização e à urbanização (formas sociais que se antagonizam), compreendermos as contradições presentes nesses processos. Ou seja, devemos analisar as súbitas transformações das circunstâncias materiais até então vigentes na região e a perspectiva crítica mobilizada pelo autor goiano para significar a invasora presença desses componentes externos — ponto de vista elaborado, em sua obra, a partir do entendimento das populações locais que ofereciam resistência ao “progresso”.

Tema plurívoco, a usina [em Veiga] é símbolo da tecnologia, do progresso, vistos por uma população ainda rudimentar, de relações curtas e plenas. Transportados para outro tempo, o das máquinas, não o toleram, ruem-se seus valores, tornam-se incapazes de enfrentar os donos da tecnologia. Resta a fuga ou a morte (SOUZA, 1987, p. 111).

Nas obras de Veiga criticadas neste trabalho, o escritor goiano apresenta uma visão da vida cotidiana em cidadezinhas, fazendas e chácaras: espaços rurais de topônimos inventados, como Platiplanto, Manarairama, Jurupensém e Taitara, que nos remetem a lugares do

⁴⁸ Durante a primeira década de vida de José J. Veiga, o interior goiano viu chegar o primeiro automóvel no Estado (1918), [...] as estações pontas-de-linha da Estrada de Ferro Goyaz [...] e as primeiras pequenas usinas hidrelétricas — marcas do progresso que invadia o sertão goiano, tão bem retratadas em sua obra (AMARAL, 2019, p. 99).

interior do Brasil. Essas denominações também se estendem aos nomes de ruas das cidades sertanejas, pois nos “lembram os de cidades antigas, talvez encontráveis em Goiás, Ouro-Preto ou Cuiabá: Rua da Palha, Rua da Pedra, Beco da Pedreira Grande, Beco do Rosário” (SOUZA, 1987, p. 80), e até os nomes de pessoas e cavalos, em diferentes livros de Veiga, identificam o que é regional e o que é alóctone ao sertão. Além disso, o autor se utiliza dos espaços do interior do país como matéria de inspiração para o desenvolvimento do cenário de suas narrativas e menciona, por exemplo, diferentes árvores (como a gameleira, em “A Ilha dos Gatos Pingados”; a lobeira, em “A Usina Atrás do Morro”; e a jabuticabeira, em *Sombras de Reis Barbudos*) cujas distribuições geográficas abrangem o bioma do cerrado.

E, mesmo que algumas narrativas do autor goiano tenham como ambiente o contexto de cidadezinhas — que, por serem cidades, alguns críticos podem assumir como um contexto urbano e não como o sertão (porque esse foi convencionalmente figurado na literatura nacional como um lugar distante, de lavouras mortas, pobreza, sequeidão e carestia) —, deve-se pontuar que os espaços criados por José J. Veiga se inserem em áreas pautadas pelos pequenos comércios, pelo semi-isolamento em relação às grandes cidades e pelos costumes sertanejos. Santiago (2017, p. 12) destaca que, nos contos de Veiga, a visão interiorana do narrador, aparentemente nostálgica, serve de palco para a dramatização do universo provinciano brasileiro e, na entrevista oferecida a Souza (1987, p. 65), o próprio autor diz preferir cidades do interior em suas obras porque “amansa melhor os lugares pequenos”: “nesses lugares os costumes são de convivência, de vizinhança, de relações de gente que se conhece, se ajuda, se informa pelas conversas. Todo fato é público e não tem o direito a esquivar-se do vasculhamento da curiosidade de todos”, diz ele (*Ibidem*).

Pensa-se assim a presença de elementos rurais em diferentes obras do autor, que, mesmo em cidadezinhas, indicam sua proximidade com o espaço camponês, como a menção à égua de um tropeiro em “A Ilha dos Gatos Pingados”, os cavaleiros e seus cavalos em *Sombras de Reis Barbudos*, a passagem da boiada e a figura da charrete em *A Hora dos Ruminantes*, e, sobretudo, a relação de alteridade entre os personagens locais, interioranos, e tudo que é estrangeiro à sua cultura — o industrial, o moderno, o capitalista, o urbano. Esses povoados encontram-se, portanto, na derrocada da exclusividade do modo de vida tradicional do Brasil Central dada a expansão das fronteiras do capitalismo, situando-se assim em uma fase de inflexão material do interior em que se percebe o surgimento de comércios, vendas, lojas de secos e molhados, armazéns e ferragens (CANDIDO, 2003, p. 224) — espaços onde se ambientam cenas de muitas obras de Veiga, como no conto “A Usina Atrás do Morro” ou nos romances *A Hora dos Ruminantes* e *Sombras de Reis Barbudos*.

Nesta última, o protagonista e seu pai planejam instalar uma venda na cidadezinha de Taitara e, malfadada a empresa, o menino trabalhará no comércio de Seu Chamun, personagem de nome sírio-libanês. Nota-se que os imigrantes de ambos países estiveram bastante presentes nessa etapa de transformação econômica do interior brasileiro: “foram mascates a princípio; vendeiros de bairro em seguida; lojistas da vila depois e, finalmente, comerciantes nalguma cidade maior da zona, espelhando na sua vida a revolução ecológica e cultural” (*Ibidem*). Então, mesmo as narrativas encenadas em cidadezinhas, como *Sombras de Reis Barbudos*, *A Hora dos Ruminantes* ou “A Usina Atrás do Morro”, incorporam o espaço e diferentes expressões das culturas sertanejas e interioranas do Brasil Central em um contexto de mudanças dos modos produtivos — em que a expansão do capitalismo encampava os sertões por meio de uma tendência modernizante que se dirigia dos grandes centros urbanos em direção aos pequenos vilarejos do interior.

Uma vez que observamos as contradições entre dois espaços distintos (o sertão e o mundo ocidental, capitalista), devemos também compreender como a mediação artística os concebeu ao longo dos tempos e nos anos de José J. Veiga, uma vez que a representação estética dos espaços da cidade e do campo, na literatura (incluindo suas expressões alegóricas), forma parte do modo como os seres humanos imaginam seu lugar no planeta.

Sobre esse tema, em *O campo e a cidade*, Raymond Williams (1990, p. 11) produziu reflexões importantes sobre a forma como, na retórica literária, ambos os espaços são associados a diferentes sentimentos e ideias. Por um lado, a cidade é tida como centro de realizações, de saber, comunicações e luz, e o campo pode configurar uma forma natural de vida, de paz, inocência e virtudes simples. “Esto ha generado, desde la Antigüedad clásica, motivos como el del *beatus ille* y la Arcadia, opuestos a un espacio citadino donde la corrupción, el poder y el dinero han pervertido la ‘natural’ bondad de las personas” (PEREZ-CANO, 2003, p. 69)⁴⁹. Entretanto, como anteriormente observado, ao iniciar suas narrativas *in hora mortis* (no momento de chegada da usina, da companhia e dos estrangeiros), José J. Veiga não trabalha sob a perspectiva dessas tradições. Tal como escapa dos lugares comuns do regionalismo modernista (da estética realista e determinista da fome, da seca, da tipificação do sertanejo), o autor goiano não sugere o idealismo pastoril da vida campestre, bucólica, quando se refere à sua região em um momento anterior à modernidade. Tampouco, após o aporte desta, suscita as virtudes da vida urbana.

⁴⁹ N.T.: “Isso gerou, desde a antiguidade clássica, motivos como o *beatus ille* e a Arcádia, em oposição a um espaço de cidade onde a corrupção, o poder e o dinheiro perverteram a bondade ‘natural’ das pessoas”.

José J. Veiga constrói em suas histórias um espaço de contradições atuais, próprias ao século XX⁵⁰, e apenas é possível ao crítico sugerir a relação entre campo e cidade em suas obras quando também observadas as questões materiais em curso na realidade objetiva durante o tempo de vida e escrita do autor. Então poderá ser construída uma filiação de J. J. Veiga a outras perspectivas levantadas por Williams (*Ibidem*), como a associação do campo a um espaço de atraso, ignorância e limitação (o que justificaria, sob a ótica do que era tido como ordem e progresso no Brasil do século XX, a sua destruição) e a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição (perspectiva, nas obras do autor goiano, atribuída ao imaginário de parte da população sertaneja que se percebeu atravessada pela impositiva urbanização e industrialização do seu meio)⁵¹. Desse modo, na produção literária de José J. Veiga, a passagem do espaço de tranquilidade para o da violência configura a passagem da era das comunidades interioranas para a era das cidades tecnológicas (SOUZA, 1987, p. 111-112), processo histórico da cultura humana no século XX, em que, “com reações de susto, impotência e rejeição, numa atitude positiva e frágil contra a perda de valores; ou numa aceitação entusiasmada; o homem inicia suas relações com o progresso tecnológico” (*Ibidem*).

Para compreendermos como esse período de exarcebadas contradições influenciou o modo de produção e vida das populações interioranas, tentaremos a princípio delinear a sua estruturação. Candido (2003, p. 107) elenca sete características constituintes da forma social da cultura caipira⁵², a saber: 1) isolamento; 2) posse de terras⁵³; 3) trabalho doméstico; 4) auxílio vicinal; 5) disponibilidade de terras; 6) margem de lazer. Compreendidos os elementos citados dentro de seu contexto histórico-espacial, a transformação vivida pelos sujeitos tematizados na literatura veigueana torna-se mais evidente, uma vez que o modo de ser descrito (em sua natureza, antagônico ao da modernidade capitalista) não poderá mais existir.

⁵⁰ Por essa razão, o aprofundamento nos debates sobre o estilo de época do regionalismo não constitui o objetivo desta dissertação. Até porque o autor “não é adepto de enfoques regionalistas para a arte nem da evocação de pessoas, lugares e tempos precisos [e] [...] condena a limitação da história regionalista dizendo que ‘quando lemos um livro regionalista de que havíamos gostado, parece uma coisa que ficou para trás’” (RESENDE, 1988, p. 53-54). Devemos, como proposto por Amâncio (2019, p. 34), debater o que há de regional, de sertanejo, em Veiga, mas não como tipificação de um gênero bairrista, e sim com o objetivo de compreender em suas obras a relevância da incorporação da modernização que se antagoniza à vida na província, expressa no conflito centro-periferia, urbano-rural, arcaico-moderno.

⁵¹ Posteriormente, Williams afirma (*Ibidem*, p. 19) que a relação entre campo e cidade não é construída apenas mediante ideias e experiências, mas também por um sistema amplo de disputas por aluguéis, juros, situação e poder; ou seja, não apenas por convenções literárias, mas sob o entendimento de que estas são determinadas por contradições materiais entre ambos os espaços e seus sistemas econômico-sociais.

⁵² A cultura caipira do interior paulista investigada por Candido (2003), em muitos e diferentes aspectos, pode se estender ao cotidiano sertanejo do Brasil Central, dadas as semelhanças em relação ao semi-isolamento e aos modos culturais e produtivos de ambos.

⁵³ Não confundir a posse com a propriedade. Mesmo em um contexto em que se concebe a propriedade privada, quem ocupa uma terra não é, necessariamente, o seu proprietário.

Isso porque, construídas as estradas de rodagem e de ferro, instaladas as torres de rádio e os aparelhos de telefone, a característica do semi-isolamento (fator determinante para uma economia semifechada) desfaz-se. A posse de terras, por sua vez, será subtraída dos locais à força, seja pelo fogo ou pelo capital — como observaremos com maior detalhamento no subcapítulo seguinte, por exemplo, no episódio de "A Usina Atrás do Morro" em que os incêndios destroem as casas dos locais forçando-os a fugir ou no momento quando um dos personagens da narrativa é forçado a vender sua chácara para a fábrica.

Já o auxílio vicinal e suas diferentes formas de organização solidária (como os mutirões e as rifas, por exemplo), colaboração indispensável para a garantia do modo de ser do sertanejo/caipira, são desmantelados, tendo em consideração que os homens realizarão, agora, um trabalho alheio (servindo as fábricas, as companhias, com sua mão de obra). Enquanto isso, o trabalho doméstico, geralmente conferido às mulheres, é, na modernidade capitalista, um serviço a que se dispõe a superestrutura dominante, uma vez que, de forma não remunerada e socialmente desvalorizada dentro da organização laboral, elas devem trabalhar (cozinhando, lavando, passando) para que os maridos possam operar na fábrica — como observamos no episódio de *Sombras de Reis Barbudos* em que a mãe do protagonista está exausta de tanto lavar e passar o uniforme de trabalho do marido.

Quanto ao lazer, cujas expressões no interior do país podem ser sintetizadas nas festas e no cumprimento da vida religiosa (aspectos entendidos por Candido (2003, p. 212) como a solidariedade vicinal e a vida mágico-religiosa), também se transformam ou se perdem. Em *Sombras de Reis Barbudos*, vemos ambos os fatores golpeados, ao mesmo tempo, pelo aporte do capitalismo, quando os muros são erguidos e tanto separam os vizinhos quanto impedem a mãe do protagonista de ir à missa (VEIGA, 1976, p. 32-33). A situação de câmbio se caracteriza, pois, “pelo desligamento relativo em face do meio natural imediato, a aceleração do ritmo de trabalho, a maior dependência em relação aos centros urbanos” (CANDIDO, 2003, p. 225).

Assim concluímos o modo de ser e a organização social do sujeito interiorano do Brasil (baseados na solidariedade e no trabalho com a terra onde vive) como antagônicos à cultura produtivista da modernidade capitalista, cuja máxima é o alienamento das forças de trabalho e a produção da mais-valia (não socializada, mas revertida às classes dominantes).

Claro, essas contradições não despontaram subitamente no período de vida do autor, mas produziram transformações no espaço sertanejo desde o período colonial, quando os paulistas bandeirantes expandiram as fronteiras do país e fundaram núcleos urbanos para a exploração aurífera no interior, quando esses homens capturaram, escravizaram e se

miscigenaram (o mais das vezes por meio do estupro) às populações originárias, quando se praticou também a escravidão do sujeito africano nas pequenas propriedades rurais etc.. Desse modo, a exploração do trabalho no interior do país e as transformações nos modos de vida não são características apenas do capitalismo que invadiu os sertões no século XX, mas derivam de relações colonizadoras, escravagistas e patriarcais de diferentes fases do capitalismo praticado nestas terras desde a invasão portuguesa (cujas contradições determinaram a formação do país). Mas, em virtude do aprimoramento da técnica, da melhor comunicação entre os sertões e os portos litorâneos, houve nos tempos mais recentes uma maior inserção do espaço interiorano nas dinâmicas do capitalismo global e da divisão internacional do trabalho, o que tencionou ainda mais e em um curto período de tempo tais contradições, e é nesse sentido que transparece no recorte proposto por esta dissertação as mudanças nas relações familiares e das comunidades no que se refere aos modos de produção da vida material e suas expressões culturais.

As consequências da imposição da modernidade capitalista no século XX, assim, conforme tematizado nas obras de Veiga, transformaram o meio geográfico onde vivem as populações interioranas, seus modos de produzir e ser e levaram o sujeito local, quando este não sofreu como destino a morte, a um estado de derrotada melancolia e de resignação.

A partir da crítica de Amâncio (2019) e Souza (1987), interpretamos no capítulo anterior as diferentes maneiras como, tanto no plano do real objetivo quanto em sua tematização no plano diegético (nas alegorias e figuras insólitas de Veiga), as populações interioranas elaboraram a experiência da invasão da modernidade ora como horror e estranheza, ora como esperança e progresso. Ao contemplar essas duas perspectivas e suas contradições, podemos sintetizar a visão do moderno e o sentimento de nostalgia tanto enquanto progresso necessário, civilizatório — sob o ponto de vista daqueles que atuaram para promover a modernização dos sertões —, como enquanto mecanização, destruição — segundo as vítimas de sua expansão (AMÂNCIO, 2019, p. 28). Assim, dialetizamos ambas as perspectivas a partir da ideia de que

é rodovia que traz o progresso mas que passa por cima das casas, é usina que emprega mas mecaniza o homem em funções repetitivas, é automóvel que traz dinamismo e velocidade mas atropela os anciãos, é trabalho e dinheiro que muda os homens e dissolve os laços comunitários (*Ibidem*).

Nesse *trazer* e, em consequência, *dissolver*, as narrativas de Veiga encontram-se impregnadas de invasões destrutivas. Estas implicam, sempre mediante o autoritarismo, as

radicais transformações do espaço e das maneiras de existir e produzir; processos que, segundo a crítica literária privilegiada, justificam a inusitada figuração do insólito (para configurar o novo, o desconhecido) em narrativas que enfocam a vida sertaneja, assim como pela escolha do autor pelas formas alegóricas para tematizar e estetizar essas mudanças.

Em *Sombras de Reis Barbudos*, o menino Lucas narra a chegada do tio Baltazar e a construção da Companhia de Melhoramentos Taitara. Em um momento posterior, quando esta emprega o despotismo sobre os cidadãos, sua presença na cidadezinha promoverá o surgimento de figuras insólitas que provocam a sensação do *Unheimlich*: surgem-se muros labirínticos, os personagens desenvolvem o estranho hábito de observar urubus, a cor de suas peles muda, alguns voam, outros sofrem de esquecimento etc.. Em "A Usina Atrás do Morro", a vinda de estrangeiros misteriosos e a instalação de uma usina também será a motivação para o florescimento do estranho do ponto de vista do menino que narra: o fogo espontâneo que consome as casas, as motocicletas que atropelam os idosos, o trabalho de espíões que tudo escutam, o crescente medo que leva à reclusão e ao silêncio. Poderíamos dizer o mesmo da perspectiva do menino que narra em *A Hora dos Ruminantes*, em cujo enredo há a invasão de animais na cidadezinha de Manarairrema após a chegada de estrangeiros; ou de "O Galo Impertinente" e "A Estranha Máquina Extraviada", em que o aporte de novas tecnologias causa tanta admiração quanto medo, e promove tantas expectativas quanto as desfaz.

Embora o conto "Os Cavalinhos de Platiplanto", ambientado em uma fazenda, não ofereça os elementos da modernização, o ponto de vista do narrador menino também trata da invasão (a chegada do tio) e da transformação do seu modo de viver. Além disso, poderíamos pensar as histórias narradas do ponto de vista de protagonistas no momento final da infância como uma expressão da transigência daquela sociedade: esses meninos estão em um momento de amadurecimento, de transformações e devires. Eles têm o mesmo destino do mundo onde habitam: logo deixarão de ser o que eram e se tornarão outros — mas não outros completos, e sim criaturas mal situadas, postas em um entrelugar melancólico, desnordeado⁵⁴.

Essa posição dupla — nem lá nem cá, uma "dialética rarefeita" (SANTIAGO, 2019a, p. 43) — dos personagens de Veiga é aquela em que se encontra o sujeito latino-americano, dividido na prática entre o saber ocidental, cuja assimilação o colonizador impôs, e o conhecimento originário, que o do colonizador busca apagar (*Idem*, 2019b, p. 28)⁵⁵. Em um

⁵⁴ Os problemas relativos à infância em Veiga receberão maior atenção no terceiro capítulo deste trabalho.

⁵⁵ "A América transforma-se em *cópia*, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original mas em sua *origem*, apagada completamente pelos conquistadores. Pelo extermínio constante dos traços originais, pelo esquecimento da origem, o fenômeno da duplicação se estabelece como a única regra válida de civilização" (SANTIAGO, 2019b, p. 28).

exemplo de Santiago (*Idem*, 2019a, p. 39), a catequese do padre José de Anchieta coloca o indígena (sem que este saiba a razão) entre as distantes civilizações portuguesas e francesas, entre os episódios da Reforma e da Contrarreforma e, ao exigir que ele introjete uma situação sociopolítica e econômica que não é a dele, incita-o a brigar por uma questão alheia (a unidade da Igreja e a constituição dos Estados nacionais europeus). A colonização, assim, opera duas ações de “despejo” (*Ibidem*, p. 40) cultural contra o sujeito indígena:

convertendo-o, desaloja-o da sua cultura [...] [e] fá-lo entrar nos conflitos maiores do mundo ocidental sem que tenha tomado parte nos acontecimentos, mero ator, mero recitador que é. Duplamente despojado: a história europeia é a estória do indígena. Resta-lhe memorizar e viver com entusiasmo uma “ficção” europeia (portuguesa, em particular) que transcorre num grande palco que é a sua própria terra. E já no século XX nem mais a terra é sua (*Ibidem*).

O indígena, desse modo, posiciona-se em um entrelugar identitário pautado pela classe: enquanto perde sua originalidade, não assume o lugar do europeu branco que o conquista, mas forma-se enquanto pessoa pobre, ou seja, forma-se à periferia do sistema capitalista que lhe foi imposto enquanto mão-de-obra (barata) a ser explorada na divisão internacional do trabalho. Nas obras de Veiga que incorporam temas dos pequenos povoados do interior brasileiro no século XX, a questão étnica (embora às vezes pautada) não é prioritária⁵⁶, mesmo assim, quando confrontado por um sistema produtivo invasor, o personagem do autor goiano é despejado do seu lugar *familiar* e o *infamiliar* é posto é tanto o entrelugar cultural (que o aparta da vida tradicional e o insere no mundo moderno⁵⁷) quanto o entrelugar material, que faz dele proletário à periferia do capitalismo.

Por agora, todavia, neste segundo momento da dissertação, prosseguiremos com o aprofundamento de algumas questões já discutidas no primeiro capítulo. Trabalharemos, nas obras selecionadas de Veiga, algumas constantes temáticas que caracterizam, por vias da estetização alegórica, o progresso, e as questionaremos em uma interpretação materialista dialética em relação ao contexto histórico do Brasil do século XX. Esse esforço tem como

⁵⁶ Uma vez que, evidentemente, o autor não se refere às populações indígenas, mas à civilização sertaneja de pequenas cidades e do campo. Contudo, nesta dissertação, não nos cabe delinear a composição étnica do caipira/sertanejo do Brasil Central para além do que já foi previamente elucidado quando abordamos a formação dos vilarejos goianos por bandeirantes paulistas, que se miscigenaram a população originária. Até porque esse fato se refere a um período anterior ao do recorte proposto nesta investigação.

⁵⁷ Essa transposição é motivo para a nostalgia melancólica sentida pelos personagens de Veiga, assim como pela população sertaneja que viveu os processos, por exemplo, do êxodo rural. Em função disso, encontramos na música caipira das décadas de 1930 em diante uma forte presença do sentimento de nostalgia. Na toada “Luar do Sertão” canta-se: “Ó, que saudade do luar da minha terra / lá na serra branquejando, folhas secas pelo chão. / Este luar cá da cidade, tão escuro, / não tem aquela saudade, do luar lá do sertão! / Se a lua nasce por detrás da verde mata, / mais parece um sol de prata, prateando a solidão”. No terceiro capítulo desta dissertação, investigaremos minuciosamente a razão para o despertar da nostalgia e da melancolia no sujeito interiorano.

objetivo melhor compreendermos a partir de qual tempo e lugar José J. Veiga enuncia, dissertarmos sobre a formulação do seu estilo e o uso da literatura por parte do autor enquanto ferramenta crítica às transformações econômicas e sociais do país.

Antes disso, todavia, deve-se abrir um parêntesis importante para a revisão da metodologia empregada nesta dissertação: se constituímos esta pesquisa sob uma perspectiva materialista dialética, podemos, também, dialeticamente, fazer o elenco das contribuições e vantagens do progresso técnico. Faz-se mais importante do que isso, contudo, enfatizarmos a qual produção técnica nos referimos neste contexto: dizemos respeito à técnica tautológica (o progresso-pelo-progresso), às noções do progresso segundo a lógica da modernidade capitalista, do positivismo, à técnica que se esvazia em seus próprios propósitos desenvolvimentistas e tenciona não o incremento do bem-estar das populações, mas o acréscimo da produtividade e do lucro da classe dominante. Assim poderíamos também, ao interpretar na história do Brasil a construção de estradas e os processos civilizatórios trazidos com a urbanização, mobilizar valores para suscitar melhorias, desenvolvimentos etc..

Acreditamos, todavia, também não ser um esforço necessário uma vez que esse ponto de vista pertence ao rol das narrativas hegemônicas, à grande história. É a narrativa propagandeada e de conhecimento geral, inscrita nos valores e nos interesses das classes dominantes. Interessa-nos, portanto, sem abandonar a metodologia privilegiada, no exercício de investigação da literatura de José J. Veiga, a perspectiva do espoliado, das crianças, dos sujeitos de cidadezinhas do Brasil interiorano — o ponto de vista caro ao autor pesquisado — e, mais do que enumerar as múltiplas leituras das contradições, promover uma leitura das obras literárias e da história *por meio* delas, como chave de leitura.

Abordar tal perspectiva (consonante às já sabidas perspectivas hegemônicas propagandeadas pela superestrutura ideológica acerca das noções de progresso, de desenvolvimento e de técnica) é, assim, desde já, um exercício dialético.

2.1. A cultura invasora

No filme *Bacurau* (2019), encenado em uma cidadezinha dos sertões nordestinos, o conflito vivenciado pela população local emerge após a aparição de dois motoqueiros sulistas na pequena cidade, que desdenham dos seus modos de vida, das suas tradições e dos seus valores. Em seguida, em alegoria às tensões culturais entre o Nordeste e o Sul/Sudeste brasileiros, bem como ao imperialismo dos países ocidentais sobre o Brasil, surgirão em

Bacurau estrangeiros (falantes da língua inglesa) que caçarão os sertanejos com rifles, revólveres e *drones*, enquanto os munícipes se associam para contra-atacar o massacre.

Semelhantemente ao absurdo da matança promovida pelos estrangeiros em *Bacurau*, partilhando temas comuns à retórica alegórica produzida pelo filme, o primeiro tema presente nas narrativas de Veiga é identificado nas figuras que caracterizam o aliciamento de estrangeiros para a compra de propriedades dos locais, a instalação das fábricas nas cidadezinhas interioranas, as frequentes visitas e o vai e vem de investidores e cientistas que perscrutam o espaço em busca de riquezas. É o tema da chegada do elemento externo ao espaço sertanejo — lugar afastado dos grandes centros urbanos brasileiros e de suas dinâmicas políticas e econômicas, que desenvolveu uma cultura à parte daquela vigente nas capitais e cuja população percebe a vinda do ente alóctone como invasão.

O tema da invasão é marcante na obra de J. Veiga. É por ele que se vê a inquietude pessoal e coletiva, perante um tipo de peste que assola o espaço da gente de bem, que vivia sossegada, e, de repente, se vê às voltas com um novo sistema, ao qual seu conhecimento não tem acesso. Esse invasor ora é representado simbolicamente por cachorros e bois, ora são estrangeiros que vêm construir uma usina, ora recebe o nome de Companhia de Melhoramentos. O intruso chega com promessas de emprego, ordenados e melhorias, porém torna a vida dos cidadãos insuportável, fechada, ‘hora mortis’ (*Ibidem*, p. 14).

Em sua análise do conto "A Usina Atrás do Morro", Santiago (2017, p. 15) escreve que, desde a colonização europeia, “as nações latino-americanas padecem dessas situações desequilibradas de mando, deploráveis do ponto de vista humanitário, que podem se tornar trágicas devido a massacres”, e também mobiliza como exemplo dessa imposição os episódios históricos de Canudos e da construção planejada de Brasília, que dialogam com os elementos de modernização (sempre propulsionada por elementos externos) presentes nos textos de José J. Veiga. Sobre o conto citado, de acordo com o crítico (*Ibidem*, p. 16), ao lermos Veiga refletimos de modo indireto sobre as reações de indignação que muitas vezes tomam conta dos moradores em povoações pobres quando rechaçam os processos de modernização exógenos, “em especial se surgem de repente e se afirmam pela intolerância dos poderosos *vis-à-vis* às populações carentes, ditas atrasadas” (*Ibidem*).

Nas obras do autor goiano, percebemos o forasteiro moderno, burguês e ocidental, aportar no espaço sertanejo, como exemplos, em *Sombras de Reis Barbudos*, com a chegada do tio Baltazar e dos empresários; em "A Usina Atrás do Morro", na vinda dos estrangeiros e dos funcionários da fábrica; em "O Galo Impertinente", a partir dos engenheiros e técnicos que constroem a rodovia no sertão; em "A Estranha Máquina Extraviada", quando a invenção

tecnológica misteriosamente se instala no lugarejo interiorano. Seja na realidade objetiva ou na incorporação literária elaborada pelo autor goiano, o invasor é o sujeito que ocupa terras com finalidades produtivistas ancoradas no mercado global; ou seja, o investidor capitalista, o homem de negócios — aquele que organiza suas ações (adquire terras, engendra companhias, contrata homens como força de trabalho) em relação ao capital que detém.

As passagens mais fortes na obra de José J. Veiga são as de invasão de algum elemento estranho (grupo de pessoas, companhias, animais, muros), num mundo pacato⁵⁸, normalizado. O estranho perturba a calma reinante, cria uma atmosfera inabitual, surgem reações de rejeição e de imobilismo (quase um paradoxo), e o passar do tempo, aos poucos, vai tornando tudo como se nada tivesse acontecido. Até que novos embates são gerados pelo invasor, levantando novas perturbações (SOUZA, 1987, p. 110-111).

Embora essas práticas pareçam convencionais, em Veiga, provocarão sentimentos *infamiliars*, dado o contexto autoritário em que são impostas. Isso porque, nas narrativas, o ambiente interiorano — um lugar ideal, ainda não corrompido pela modernidade — é invadido e subjugado por um poder que instaura uma relação de dependência sem sentido (DANTAS, 2003, p. 100). No romance *Sombras de Reis Barbudos*, por exemplo, algumas regras exageradas — “bobocas, só pelo prazer de proibir” (VEIGA, 1976, p. 46) — são instituídas pela Companhia de Melhoramentos Taitara, como não poder mais portar binóculos, cuspir para cima, tapar o sol com a peneira ou rir em público. Além dessas proibições, ficou também desautorizado informar as horas a desconhecidos, queixar-se do calor ou dizer que não fazia tanto calor, responder ou não responder cumprimentos, abaixar-se para apanhar objetos na rua ou não se abaixar para apanhá-los⁵⁹.

No conto "A Usina Atrás do Morro", por sua vez, um casal identificado pelos locais como mineralogistas — “que tinham vindo fazer estudos para montar uma fábrica e dar trabalho para muita gente [...]” (VEIGA, 2017, p. 37-38) — chega à cidadezinha trazendo consigo caixotes, malas, instrumentos, fogareiros e lampiões, e se instalam na pensão de D.

⁵⁸ Diversos autores que contribuíram para a edificação da fortuna crítica de Veiga utilizaram-se do termo "pacato" para caracterizar o lugarejo semi-isolado, pré-capitalista e de cultura tradicional tematizado nas obras do escritor goiano. Embora na obra de Veiga, sim, as cidades sejam apresentadas como pacatas em um momento anterior à chegada dos estrangeiros, à instalação das fábricas etc., é preciso reconhecê-las, também, que, no plano real objetivo, os sertões apresentavam contradições internas e não eram, exatamente, espaços ideais. Afinal, foram constituídos a partir do bandeirantismo, do genocídio indígena, da escravidão, do servilismo promovido pelos fazendeiros, coronéis, etc..

⁵⁹ “[...] as proibições não servem a nada, senão para perpetuar o terror. Talvez o tema mais caro de sua obra, os interditos sociais destas pequenas comunidades totalitárias encontram eco em outras narrativas de Veiga, como reflexos das inevitáveis relações de poder de que ninguém está isento” (DANTAS, 2002, p. 100).

Elisa. Eles passam o dia fora e, à noite, trancados no quarto e bebendo cerveja, discutem em uma língua desconhecida (*Ibidem*, p. 37).

Do outro lado do rio e atrás do morro, o carpinteiro Estêvão, o primeiro a “passar para o lado” dos invasores, tinha uma chácara. Conforme o protagonista infantil narra, há uns tempos ele foi morar na cidade e alugou a propriedade para um escrivão aposentado, Seu Marcos Vieira, que insistia em comprá-la. Contudo, Estêvão se recusava a fazer negócio, uma vez que, quando os filhos estivessem mais crescidos, deixaria o ofício de carpinteiro e voltaria à lavoura (*Ibidem*, p. 42). Mas, para o estranhamento de todos, ele vendeu a chácara para o casal de estrangeiros que viera instalar a usina, em um negócio feito na surdina. “Meu pai disse que o procedimento dele não tinha explicação, nem pela lógica nem pela moral” (*Ibidem*), e assim emerge, sem qualquer traço de fantástico, a partir de uma venda suspeita, uma atmosfera *infamiliar* na narrativa de "A Usina Atrás do Morro". O pai do narrador, pensando haver mistério ali, vai atrás de Estêvão cobrar satisfações: “Vendi porque não tive outro caminho, Maneco. Não tive outro caminho” (*Ibidem*).

Seu Marcos, o escrivão aposentado que alugava a chácara, seria despejado. Pediu um mês de prazo para colher o milho, o feijão e procurar um novo lugar para viver, mas Estêvão disse que teria uma semana para fazê-lo. “Todo mundo reprovou o procedimento dos compradores, e mais ainda o de Estêvão, que na qualidade de antigo proprietário e amigo poderia ter dito uma palavra em favor do velho Marcos; mas Estêvão era agora todo do outro lado, e nada mais se poderia esperar dele” (*Ibidem*, p. 43).

Ao redor da chácara, os invasores levantam uma cerca de arame, “mais alta do que as cercas comuns, e de fios mais unidos, e vimos sentinelas armados rondando” (*Ibidem*, p. 44). Em seu interior será construída a usina e esta trará como consequência, por exemplo, os incêndios que consomem as casas, assim como os seus funcionários se converterão nos motociclistas que atropelam os locais (os moradores que não se submetem à fábrica, mas passam a viver em condição de resistência, alertas por sofrerem um constante medo). Além disso, os que “passam para o outro lado” podem servir como espões para a usina:

Não sei com que astúcia a Companhia conseguiu contratar gente do nosso meio para informá-los de nossos passos e nossas conversas. O número de espões cresceu tanto que não podíamos mais saber com quem estávamos falando, e o resultado foi que ficamos vivendo numa cidade de mudos, só falávamos de noites em nossas casas, com as portas e janelas bem fechadas, e assim mesmo em voz baixa (*Ibidem*, p. 51).

A partir do que foi acima exposto, entendemos que o espaço da chácara, do outro lado do rio e atrás do morro, quando pertencente a Estêvão, era um espaço convencional (familiar)

na narrativa, e que os elementos topográficos citados são puramente descritivos. Contudo, após a venda e a instalação da fábrica, o rio e o morro atuam como símbolos de uma separação, barreira que demarca o lado de cá (o familiar “natural”, vítima da invasão) e o de lá (estrangeiro, que opera as transformações e faz brotar, a partir do local, o *infamiliar* — que causa estranhamentos nos personagens do conto e em quem o lê). Assim, o narrador autodiegético lamenta a perda da esperança e o esquecimento da cordialidade como eram tratados os semelhantes: “quando eu pensava no passado, que afinal não estava assim tão distante, tinha a impressão de haver avançado anos e anos, sentia-me velho e deslocado. Para onde nos estariam levando? Qual seria o nosso fim? Morreríamos todos queimados, como tantos parentes e conhecidos?” (*Ibidem*). Há um desânimo generalizado, apatia que resulta na indolência dos homens em relação à decadência do espaço: o mato invade os quintais, ultrapassa as janelas, as paredes enchem-se de goteiras, desmoronam, e as ruas tornam-se enlameadas — “não valia a pena consertar nada, tudo já estava no fim” (*Ibidem*).

Após a morte do pai do narrador, atropelado por motociclistas da Companhia, a mãe vende tudo: “todas as galinhas, pelo preço de duas passagens de caminhão, e no mesmo dia embarcamos sem dizer adeus a ninguém, levando só a roupa do corpo [...], como dois mendigos” (*Ibidem*, p. 53). Essa imagem, tanto da pobreza quanto do caminhão, sugere o tema do êxodo dos retirantes sertanejos no pau de arara — abordado, por exemplo, por Rachel de Queiroz, em *O Quinze*, e por Graciliano Ramos, em *Vidas Secas* —, partindo para outras terras após perder a condição de viver e produzir em sua própria. Constatamos, assim, os personagens de “A Usina Atrás do Morro” assumirem a condição de exilados, embora, mesmo antes da partida no caminhão, percebessem-se já como deslocados em sua própria terra por estarem, “como formigueiro que brota num caminho onde alguém tem que passar e não pode se desviar” (*Ibidem*, p. 49-50), diante do caminho da modernidade.

Por já não viverem no espaço familiar mas em um entrelugar localizado no limiar da vida antiga e da nova, o narrador dessa história poderia se perceber como um exilado em sua própria cidadezinha por poder cultivá-la como a conhecia (como fazem aqueles que deixam suas terras de origem), antes das transformações/destruições, apenas no espaço da memória⁶⁰. Em razão disso, também, pode-se explicar o efeito de *Unheimlich* na obra de J. J. Veiga: os

⁶⁰ Citado anteriormente, o poema “Le Cygne”, de Baudelaire, aborda as transformações de caráter modernizantes na Paris do século XIX. Este é também um poema do exílio e dos exilados: “o lugar, o instante presente suscitam bruscamente uma superposição de lugares e momentos anteriores, todo um pretérito marcado pela destruição, o luto, a perda: esse espaço anterior só encontra apoio e corroboração na memória do poeta” (STAROBINSKI, 2014, p. 55). Em Veiga, como na voz de Baudelaire, os meninos são como exilados em sua própria terra, em suas próprias cidadezinhas, uma vez que buscam se lembrar destas, uma vez transformadas, a partir do luto da perda.

personagens meninos, por estarem perdidos em um espaço que se tornou *infamiliar*, em busca de conforto e segurança, desejam voltar ao espaço familiar, original, mas não conseguem, uma vez que esse lugar já não existe mais. Em última instância, o protagonista autodiegético e outros personagens estão em condição de exilados não por deixarem seu espaço geográfico⁶¹, a cidadezinha interiorana, mas em razão da acentuada transformação desta impedir o reconhecimento e a familiaridade que atribuiríamos à nossa terra natal.

Percebemos essa mesma condição em *Sombras de Reis Barbudos*. Neste romance, o narrador autodiegético, Lucas, prenuncia no primeiro capítulo, com algum arrependimento, as transformações vividas após o seu tio inaugurar a Companhia de Melhoramentos Taitara: “e se ele não tivesse fundado a Companhia, será que teríamos passado por tudo o que passamos?” (*Idem*, 1976, p. 3). O tio Baltazar (um homem de negócios que vinha de outras partes, dirigia um carro italiano caro e se vestia como os artistas de cinema) tem boas intenções: quer instalar uma companhia na cidadezinha de Taitara, o que entusiasma os moradores. “A fábrica progredia muito na frente dos planos, todo mundo estava contente e endeusava o fundador. Dar uma volta com o tio Baltazar pela cidade era como andar na companhia de um deus ou de um santo, as pessoas só faltavam ajoelhar quando passávamos” (*Ibidem*, p. 15-16). Embora traga investidores, cujas maneiras e posses sejam estranhas aos locais, e seja ele mesmo um forasteiro, Baltazar é adorado em Taitara.

A Companhia de Melhoramentos, por ora, não aparenta ser um elemento invasor (segundo uma conotação negativa) e mesmo o menino Lucas, que narra em retrospectiva a história, a princípio não pontua críticas à empresa (ele prefere destacar a afeição que sentia pelo tio e a alegria das festas que deram nos dias de inauguração da empresa). Em seguida, contudo, quando Baltazar se ausenta de Taitara, os novos donos da fábrica organizam um golpe que o expulsa da cidadezinha e da empresa que ele mesmo fundou. Neste momento, há a intensificação das operações de controle da Companhia de Melhoramentos sobre a vida dos moradores: abusos, coerções, modificações no espaço — decisões tão absurdas que serão significadas pela voz narrativa por meio das figuras estranhas. Assim, sob a sombra dos capitalistas que jogam com o destino dos locais, há um contexto de violência e medo, repressão e fuga, um evidente contraste entre o autoritarismo da fábrica e o momento da infância. Assim, não apenas a fábrica torna-se um elemento invasor e estranho quando mudam os seus donos, como, após a partida de Baltazar (que era “familiar”), maquina um contexto que torna o ambiente e as pessoas estranhas umas para as outras.

⁶¹ Embora, ao final, o protagonista o deixe.

Como na invasão massiva de bois em *A Hora dos Ruminantes*, quando realizar as tarefas mais ordinárias é dificultoso ou impossível, em *Sombras de Reis Barbudos*, os hábitos, o espaço, a atmosfera e as pessoas parecem impregnados pela ocupação modorrenta que a fábrica exerce. E, ao fim da narrativa, similarmente ao desânimo do conto “A Usina Atrás do Morro”, há a apatia. Lucas narra que a Companhia de Melhoramentos organiza desfiles de funcionários com banda de música, foguetes e carros com alto-falantes, mas os trabalhadores sopram os instrumentos “com aquela moleza de quem trabalha a contragosto, pensando em outra coisa” (*Ibidem*, p. 134). Além disso, passado o desfile, o silêncio volta com mais peso. Dessa maneira, em vez de animar, as festas da fábrica entristecem, o espaço da cidadezinha está decadente e os personagens perderam os laços de coletividade que antes os unia: “às vezes largo este trabalho e vou dar umas voltas, caminho muito tempo sem encontrar ninguém, de repente esbarro numa pessoa que não vi e que não me vê” (*Ibidem*).

Podemos então pensar que a seguinte organização estrutura a invasão nas duas narrativas de Veiga⁶²: 1) há a chegada de forasteiros; 2) a compra de terras e o despejo dos locais; 3) a construção da fábrica; 4) a conversão dos locais à lógica dos estrangeiros (esses se tornam estranhos aos antigos moradores, a ponto de espioná-los e matá-los); 5) e a deturpação da ordem prévia em favor da instauração de um contexto de autoritarismo e terror, que os locais absorvem na forma de desinteresse e derrota. Conclui-se, a partir desses eventos, emergir uma primeira infamiliaridade nos personagens locais em ambas as narrativas a partir da vinda de estrangeiros, da compra das suas propriedades, do despejo, da construção e operação da usina — situações que nada têm de extraordinário em nosso mundo, caso olhemos à distância ou pela perspectiva das forças hegemônicas. Os espoliados, contudo, explicitarão a atuação dos invasores mediante a estranheza dos incêndios e a decadência do lugar, a morte, a indolência ou o êxodo enquanto retirantes.

Assim, quando os personagens veigueanos experimentam o terror da invasão e o significam mediante o insólito (em que o “absurdo” literário não é relativo apenas às figuras estranhas, mas à crítica ao absurdo enquanto insensatez, injustiça), o autor nos afirma que, embora em nosso mundo essas práticas sejam convencionais, rotineiras, não quer dizer que não sejam cruéis, violentas e destrutivas. O estranho, para os sujeitos à periferia do sistema capitalista, pode caracterizar o fim de um mundo como até então fora conhecido: uma destruição das formas de produzir, socializar, pensar e existir. Dessa forma, o estado anímico, desesperançoso, dos protagonistas de “A Usina Atrás do Morro” e *Sombras de Reis Barbudos*,

⁶² Bem como em muitas outras.

como exemplos, parece evocar a antecipação do luto: eles reconhecem na face do invasor, aquele que não fala suas línguas ou compartilha de seus costumes, a morte de uma cultura.

Ao discutir a desaparecimento de sociedades humanas e mesmo do mundo, Danowski e Viveiros de Castro (2017, p. 57) nos lembram do filme *Melancholia* (2011), de Lars Von Trier, em cuja narrativa um planeta vaga desde a imensidão cósmica em direção certa ao planeta Terra — impacto que ocasionará o fim da humanidade. Assim como esse planeta estranho chamado Melancholia ou como a alegoria dos motociclistas sudestinos em *Bacurau*, a modernidade capitalista, em José J. Veiga, parece orbitar o pequeno mundo sertanejo de seus personagens, até o momento quando o narrador percebe que sua rota é de colisão: o encontro com esse novo modo de viver será uma narrativa cataclísmica, tão cruel e potente que somente poderá ser apreendida mediante a invenção de figuras insólitas que anunciem o fim do antigo mundo. Depois dele, emergirá um novo estado de coisas, mais individualista, mais apático, mais violento. Poderíamos, portanto, sugerir a presença de figuras insólitas em Veiga (quando relacionadas à vinda dos invasores e à destruição dos locais) como manifestações escatológicas, ou seja, como enunciações do fim dos tempos. Elas promovem o arruinamento, a morte, criam a desesperança e o sofrimento naquela sociedade em meio às transformações e, assim, em vias do desaparecimento.

Na perspectiva historicista privilegiada, como observamos ao fim do capítulo anterior a partir do olhar constelar para a história, essa invasão apocalíptica (geralmente apresentada como o “progresso” e a “civilização”, e não como a hecatombe ou o cataclisma) é fato recorrente na história do país e do continente e está presente, por exemplo, no primeiro contato dos colonizadores com os povos originários, nos massacres protagonizado pelos paulistas bandeirantes em Palmares ou pelos militares da República no Contestado e em Belo Monte⁶³. Este último fato histórico, em que tropas legalistas foram enviadas aos sertões da Bahia para destruir um arraial e exterminar sua população, foi trabalhado por José J. Veiga na linguagem ficcional. No livro *A Casca da Serpente*, publicado em 1989, o autor goiano propõe uma narrativa ucrônica⁶⁴ em que Antônio Conselheiro não morreu na guerra⁶⁵, mas vaga pelo sertão para construir uma nova Canudos, agora, “retificada” (VEIGA, 2003, p. 55).

⁶³ Belo Monte foi o topônimo eleito pelos conselheiristas para designar o arraial também conhecido como Canudos. Privilegiamos, portanto, a opção destes.

⁶⁴ “[...] gênero ou subgênero literário, comumente associado [...] à literatura fantástica, no qual o enredo se desenvolve em determinada época histórica que teve o seu desenvolvimento, tal como o conhecemos, parcial ou alterado graças a uma hipotética variação em um ou mais pontos decisivos” (CHAVES, 2018, p. 16).

⁶⁵ O não falecimento do Conselheiro, talvez, indique a continuidade dos conflitos que este e seus seguidores vivenciaram ao início da República. Dizer que Conselheiro sobreviveu é dizer que Canudos vive, como um fantasma, nas contradições mais atuais (que são, também, as mais antigas) do interior do país.

E o que há de novo e retificado, diferente em relação ao povoado original, é o abandono dos próprios traços culturais e psicológicos que caracterizavam a primeira comunidade. Em uma nova cidade “passada a limpo, melhorada com as lições aprendidas com a derrota” (*Ibidem*, p. 49), há a reinterpretação do evangelho, deixa-se de lado o que era tido como religiosidade fervorosa em Belo Monte e os seguidores do Conselheiro julgam mais correto normalizarem-se segundo os parâmetros modernos, seculares, defendidos pelos seus antigos inimigos. Foram derrotados e aceitam não poder existir, outra vez, como antes.

Assim como José J. Veiga ficcionalizou o episódio histórico da guerra de Canudos em *A Casca da Serpente*, também o fez Mário Vargas Llosa em *A Guerra do Fim do Mundo* (publicado em 1981), livro em que o escritor peruano imagina a presença de um anarquista escocês no sertão brasileiro, que veio fugido do Império Britânico por causa dos seus ideais políticos. A obra do autor goiano, por sua vez, curiosamente figura uma dupla de homens irlandeses em meio aos sertanejos de Canudos. Na tradução irônica que José J. Veiga faz do poema “The Lake Isle of Innisfree”, de W. B. Yeats, a partir da voz de um personagem irlandês, o sujeito lírico deseja morar em um rancho de pau a pique (no poema original, “small cabin”), como se desejasse habitar o semiárido nordestino.

Veiga também escreve que os personagens irlandeses eram “insatisfeitos com a situação de seu país, sempre envolvido em contendas aparentemente insolúveis de religião com política, complicadas com a presença dos ingleses, que se imiscuíam em tudo para manter a Irlanda escravizada a seus interesses [...]” (*Ibidem*, p. 115), motivações que sugerem uma analogia entre esses personagens em conflito com os invasores britânicos (já que ambas as narrativas são produzidas durante a ocupação da Irlanda e a resistência armada promovida pelo Exército Republicano Irlandês) e o escandaloso massacre executado pelo Exército Brasileiro no arraial de Belo Monte, pois este era, de acordo com a superestrutura ideológica das classes dominantes, uma presença invasora, ocupante, no sertão.

Isso porque a guerra de Canudos, tomada por José J. Veiga e Mário Vargas Llosa sob as licenças da imaginatividade literária, na historiografia, trata-se de um projeto da mentalidade positivista (que acreditava na imposição do progresso e da ordem) para encampar os territórios e as populações que, dadas as configurações geográficas, políticas, culturais e econômicas, por muito tempo, permaneceram distantes das estruturas capitalistas e da cultura urbana, burguesa, letrada do litoral brasileiro.

Em *Os Sertões*, obra seminal para a publicização do episódio histórico e do desenvolvimento crítico em torno da barbárie perpetrada pelo Estado brasileiro contra a população de Belo Monte, o jornalista Euclides Cunha (2010, p. 147) afirma haver, para os

moradores do povoado sertanejo, o receio e a incompreensão do significado, da distância ou das dimensões das capitais brasileiras, de outras localidades e populações exteriores ao sertão — espaços desconhecidos e longínquos aos quais os sertanejos se referem como “terras grandes”. Diz o jornalista (*Ibidem*) que, por meio deste termo, os conselheiristas designam o litoral que não conhecem: essas terras grandes “abrange o Rio de Janeiro, a Bahia, Roma e Jerusalém — que idealizam próximas umas das outras e muito afastadas do sertão. É o resto do mundo, a civilização inteira, que temem e evitam” (*Ibidem*). Como dito por João Guimarães Rosa (2008, p. 20), em *Primeiras Estórias*: “Para os pobres, os lugares são mais longes”. Então, como explicar o intento por parte da República de mobilizar forças militares para invadir e exterminar, em reiteradas investidas, este povoado sertanejo tão afastado do “mundo”, construído à margem do rio Vaza-Barris?

Prieto (2019, p. 40) oferece uma estruturação materialista para as perseguições e o massacre dos sertanejos: “à época, Canudos tornara-se, demograficamente, a segunda cidade da Bahia, o que provocou uma escassez de força de trabalho nas fazendas — para descontentamento de muitos coronéis da região”. Segundo essa hipótese, pressionado pela oligarquia constituída pelos latifundiários locais, o governo combateu Belo Monte porque o povoado (que produzia em regime comunal, de subsistência) atraía a população que serviria como mão de obra nas terras cuja lógica era a da produção em grandes propriedades, voltada para o mercado externo — modo produtivo díspar da economia comunal e solidária instaurada no arraial pelos seguidores de Antônio Conselheiro.

A figura de Antônio Conselheiro, líder dos canudenses, então, é vista como um elemento perturbador da ordem e do trabalho na região uma vez que a organização econômica da sociedade que liderava não reproduzia a estrutura econômica do sertão (a grande propriedade e o trabalho semi-servil), “pois se tal ocorresse não se explicaria a atração e a fixação de milhares de sertanejos em Canudos, por cerca de seis anos” (VILLA, 1992, p. 36). A organização econômica do arraial, portanto, foi combatida em função do seu contraste com os latifúndios da região, já que Belo Monte aplicava formas de cooperação comunitária com base num igualitarismo de viés religioso (*Ibidem*). Por outro lado, a constituição de latifúndios⁶⁶, cuja origem está nas primeiras divisões de terras exercidas pelos portugueses no

⁶⁶ No caso de Belo Monte, Euclides da Cunha (1992, p. 101) percebe contradições no que abrange a posse de terras e a alienação do trabalho dos sertanejos, cujo esforço rende lucros aos terratenentes: “[...] o fazendeiro dos sertões vive no litoral, longe dos dilatados domínios que nunca viu, às vezes. [...] Como os opulentos sesmeiros da colônia, usufruem, parasitariamente, as rendas das suas terras, sem divisas fixas. Os vaqueiros são-lhes servos submissos. Graças a um contrato pelo qual percebem certa porcentagem dos produtos, ali ficam, anônimos — nascendo, vivendo e morrendo na mesma quadra de terra — [...] e cuidando, a vida inteira, fielmente dos rebanhos que não lhes pertencem”.

exercício da colonização, ao longo dos séculos, foi tradicionalmente enunciada pelos discursos hegemônicos como fator determinante para o desenvolvimento do país⁶⁷.

Segundo a leitura de Barros (2019, p. 29) a respeito do episódio do massacre de Belo Monte, a concentração fundiária por parte de uma oligarquia passa pela afirmação de um único modo de vida, o que justificaria a destruição daqueles sujeitos ou formas de produzir que não operam conforme os paradigmas do capital. Sugere-se, portanto, no episódio do massacre de Belo Monte, a partir das investigações de Villa (*Ibidem*), Prieto (2019) e Barros (2009), a ambição de exterminar ou homogeneizar, de acordo com os interesses da superestrutura, os processos produtivos que interfeririam na lógica de produção capitalista, assim como da cultura cuja forma de ser e pensar diferisse do modelo hegemônico.

Sob essa mesma lógica, de acordo com Rama (2015, p. 33), o confronto entre as forças legalistas da República e os sertanejos conselheiristas tratou-se de uma contradição entre o sentimento de urbanidade (na América Latina, as cidades litorais, portuárias, eram o receptáculo das fontes culturais europeias, ou seja, do que era entendido por “civilização” na mentalidade ocidental) e os demais espaços do país que não exerciam essa articulação com a Europa. Os sertões, por essa razão, eram tidos como um vasto território sobre o qual as normas civilizatórias (culturais e econômicas) deveriam ser duramente impostas⁶⁸.

Faz-se importante, então, caracterizar a noção de “civilização”, conceito fundamentado em um projeto comercial de expansão capitalista, como “la bandera de Occidente que será la justificación de la propia barbarie, asentada en los principios de la razón”⁶⁹ (PIZARRO, 2006). Por esse motivo, podemos encontrar nas histórias mobilizadas como instrumentos de denúncia por José J. Veiga uma atmosfera bélica — expressão simbólica na literatura da contradição dialética entre o invasor (a modernidade capitalista, o desenvolvimento e o progresso segundo a lógica ocidental) e o espoliado (o homem local, seu

⁶⁷ Embora o Brasil tenha experienciado um processo de *des-ruralização*, atualmente, os latifúndios do agronegócio ainda constituem verdadeiras *plantations* onde se emprega mão-de-obra barata e, algumas vezes, escravizada, se concentra terras ao invadir o território de pequenos produtores, indígenas e massacrar sua população, onde se esgota recursos hídricos e se desbasta floresta nativa, cuja produção alimentícia (geralmente em regime de monoculturas) é voltada à exportação e não à soberania alimentar nacional.

⁶⁸ Segundo a visão linear e positivista dos republicanos, os sertões eram lugares que teriam perdido o curso inexorável do progresso da história. Tal percepção nos remete à investigação de Cardim (2020) abordada no primeiro capítulo, em que se destacam anúncios governamentais veiculados em revistas da época da ditadura de 1964. Nessas propagandas promovia-se o entendimento da Amazônia como um “inferno verde” a ser combatido e civilizado pela população brasileira. Para além do aspecto espacial, essa mesma mentalidade justifica a ação de políticas públicas contra populações indígenas, que deveriam ser incorporadas ao progresso, esbranquiçadas, catequizadas, postas para trabalhar, para produzir. Ou seja, estas deveriam civilizar-se para participar do mundo moderno. Já no caso de Belo Monte, utilizou-se o discurso eugenista para justificar a barbárie contra os sertanejos mestiços.

⁶⁹ N.T.: “a bandeira do Ocidente que será a justificativa da própria barbárie, baseada nos princípios da razão”

povoado e o modo de vida interiorano, sertanejo) —, cujo desfecho é a apática derrota destes, que agora vivem ou vagam em meio aos escombros da antiga comunidade pré-industrial.

Assim como nas narrativas de "A Usina Atrás do Morro" e *Sombras de Reis Barbudos*, na historiografia da República, seja no exemplo do conflito de Canudos ou no nacional desenvolvimentismo do século XX, a mentalidade hegemônica ensejou absorver ou destruir os sertões e os sertanejos, tidos como jagunços, mestiços, atrasados, à cultura da modernidade capitalista (a inevitável “marcha do progresso”). E, na mira dessas mesmas imposições (sujeitar-se às mudanças ou morrer em consequência delas⁷⁰), estão as cidadezinhas e os personagens veigueanos, cuja voz narrativa, ao experimentar a destruição do seu modo de vida, assume uma postura crítica à modernização e um sentimento nostálgico em relação ao mundo anterior à invasão.

No caso de Veiga, a nostalgia de um passado conhecido frente a transformações incompreensíveis para um povoado isolado produz a sensação de que o tempo passou rapidamente e envelheceu uma população desajustada ao progresso. O narrador sente-se “velho e deslocado”. [...] O sentimento de nostalgia para com o passado, bem como todas as dores enfrentadas pelas transformações do presente, converte o momento atual em destruição e ruína aos olhos do narrador (AMÂNCIO, 2019, p. 67).

Em face das ruínas que restam em Taitara, Lucas, o narrador infantil de *Sombras de Reis Barbudos*, promete à mãe escrever os acontecimentos desde a chegada da usina até o seu triunfo, ou seja, a derrota da cultura antes manifestada ali. Como quem ajunta os resquícios das memórias e dos afetos, a narrativa desenvolvida é o angustiante esforço do menino para reconstituir um modo de vida já inapreensível, dado o seu esfacelamento frente ao inevitável destino de transformação/destruição. Logo, Lucas começa pelo início do fim:

Está bem, mãe. Vou fazer a sua vontade. Vou escrever a história do que aconteceu aqui desde a chegada do tio Baltazar. [...] 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 [...]. 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, 1976, p. 1-2).

O menino, nessa *recherche* embargada, também se pergunta: “quem podia imaginar naquele tempo de alegria e festa que um sonho tão bonito ia degenerar nessa calamitosa

⁷⁰ “Estamos condenados à civilização. Ou progredimos, ou desaparecemos. A afirmativa é segura” (CUNHA, 2010, p. 62), escreve o autor de *Os Sertões*. Importante notar a ambivalência no emprego do verbo “condenar”. Condenar-se à civilização é triunfar, ou seja, não desaparecer; contudo, condenando-se, *não desaparecer* (progredir) possui o mesmo sentido de *desaparecer*. Assim, pensa-se na constituição do entrelugar.

Companhia de Melhoramentos Taitara?” (*Ibidem*, p. 2). Com um arrependimento similar, Euclides da Cunha escreve o terceiro e último capítulo do massacre de Canudos, “A Luta”. Após experienciar as condições da guerra e o extermínio dos conselheiristas, em um tom abatido, o jornalista carioca põe-se crítico à execução prática do que era então tido como civilização, progresso e ordem segundo a mentalidade positivista em que se doutrinou: “e a quem devemos preciosos esclarecimentos sobre esta fase obscura da nossa história?” (CUNHA, 2010, p. 473).

Embora *A Casca da Serpente*, uchronia veigueana do episódio de Canudos, seja constituída de uma imaginatividade baseada sobretudo em traços humorísticos, o autor goiano também se demonstra sensibilizado pelas críticas expostas por Euclides da Cunha na terceira parte de *Os Sertões*, quando condena o massacre dos sertanejos. Escreve Veiga (2003, p. 88):

[...] os doentes e as crianças que haviam se rendido aos federais no dia 2 de outubro foram quase todos fuzilados ou degolados, inclusive o Beatinho, que foi tratado com muita maldade e finalmente estripado; que nenhum dos combatentes que ficaram no arraial para lutar até o fim se entregou; que as mulheres que tinham decidido ficar, vendo suas casas incendiadas se atiravam nas labaredas com os filhos pequenos nos braços, dando vivas ao bom Jesus Conselheiro; que as casas que escaparam dos bombardeios e dos incêndios foram desmanchadas pelos soldados, como se quisessem descarregar nelas o ódio que sentiam pelos moradores [...].

Essa última oração, em que se confunde a vontade de assassinar os moradores com a transformação do espaço (os bombardeios, incêndios e desmanches das casas), é um aspecto revelador não apenas do objetivo da modernidade de exterminar o povoado enquanto resistia, mas também de apagar os traços materiais de sua existência ao término do conflito, relegando a luta dos espoliados ao esquecimento. Tanto é que, em 1951, meio século após a guerra de Canudos, alagou-se a região do rio Vaza-Barris com a represa do Cocorobó. Ao compor sobre a construção deste açude, por meio da insólita transformação do sertão em mar, a dupla Sá e Guarabyra canta que “o homem chega, já desfaz a natureza, / tira gente, põe represa, diz que tudo vai mudar. / [...] Debaixo d’água lá se vai a vida inteira / [...] e o povo vai-se embora com medo de se afogar” (*Sobradinho*, 1977). Em referência a essa represa, Felício e Ferreira (2020, n.p) escrevem que “o exemplo de Canudos é poderoso: a maior chacina do país com 35 mil mortos e todas as construções destruídas. Tanto era preciso apagar a memória desta orgulhosa insurgência dos povos que o encobriram pelas águas [...]”.

Ao término de *A Casca da Serpente*, a nova comunidade fundada por Conselheiro encontra destino semelhante ao da segunda Canudos — essa, todavia, é tomada não por água, mas pelos rejeitos do capitalismo global: “e a terra, o chão onde foi a Concorrência de

Itatimundé, é agora depósito de lixo atômico administrado por uma indústria química com sede fictícia no Principado de Mônaco” (VEIGA, 2003, p. 159). Assim como Llosa também se interessou pelo episódio histórico de Canudos a partir da leitura cataclísmica de Euclides da Cunha, essas são outras significações para um tema caro a Veiga: a modernização como força invasora/destruidora do espaço sertanejo, da sua população, cultura e memória.

2.2. A urbanização e a expansão do sistema viário

Até o momento, em diferentes obras de José J. Veiga, ao privilegiar as análises de Amâncio (2019), abordamos o tema das transformações espaciais — sendo o espaço entendido como espaço social, ou seja, o terreno onde a sociedade organiza seus modos produtivos e manifesta seus modos de vida. O espaço, portanto, enquanto conjunto de relações produtivas, como entendido por Lefebvre (2000, p. 24), pode ser concebido como algo que intervém sobre a produção ela mesma e, desse modo, como algo que muda com as sociedades; assim sendo possível a sugestão, por parte do filósofo, de uma história do espaço.

Conclui-se, então, que o modo de produção organiza (produz) seu espaço e projeta ali suas relações — que, por sua vez, reagem sobre ele (*Ibidem*, p. 25). Em um exemplo oferecido por Lefebvre (*Ibidem*), não se pode dizer que o modo de produção capitalista ordenou desde o início, por inspiração ou inteligência, sua extensão espacial, que se estenderia a todo o planeta (capitalismo aquele que, no século XX, avançou sobre o interior do Brasil e modificou seu espaço — modificações tematizadas nas obras de José J. Veiga). Assim, primeiro, houve o uso do espaço existente, como hidrovias, depois estradas; e, em seguida, houve construção de ferrovias e, posteriormente, rodovias e aeroportos:

Pourtant c'est un espace nouveau qui s'est constitué, au XX^e siècle, à l'échelle mondiale; sa production, non terminée, continue. Le nouveau mode de production (la société nouvelle) s'approprie, c'est-à-dire aménage à ses fins, l'espace pré-existant, modelé antérieurement (*Ibidem*)⁷¹.

Sob esta perspectiva, devemos questionar as maneiras como a introdução de um novo modo produtivo sobre as cidadezinhas do interior da América do Sul, ao longo do século XX, exerceram mudanças sobre o espaço e determinaram as expressões de um novo modo de vida — sendo este tematizado nas narrativas veigueanas no vertiginoso momento das

⁷¹ N. T.: “No entanto, é um novo espaço que surgiu, no século XX, em escala global; sua produção inacabada continua. O novo modo de produção (a nova sociedade) se apropria, ou seja, arranja para seus fins, o espaço pré-existente, previamente modelado”.

transformações materiais. Isso porque são diversas as referências, na obra do autor goiano, à temática das transformações espaciais e à descaracterização acelerada do espaço urbano, como em Taitara, Manarairema ou na cidadezinha anônima de "A Usina Atrás do Morro", topônimos construídos no plano das diegeses, que nos remetem a lugares no interior do país (SANTIAGO, 2017, p. 12). No último conto citado, há a queda do muro do pombal, a venda forçada da propriedade de um dos personagens, os despejos e os incêndios repentinos que destroem as casas. Em *Sombras de Reis Barbudos*, ocorre a conversão do palacete de tio Baltazar em um hotel por uma família de espanhóis (que estraga os jardins e muda as cores da parede para um vermelho horrível, na opinião do narrador), a confusa construção de muros, o incêndio do teatro, a construção de um presídio do outro lado do rio etc..

Lucas, o narrador autodiegético do romance, enuncia logo ao princípio do primeiro capítulo:

[...] 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 nos fundos dos quintais (VEIGA, 1976, p. 1-2).

Ao término da narrativa, quando muitos habitantes de Taitara abandonaram a cidadezinha voando, Lucas ainda permanece por ali, e presencia a decadência e a morte: “é triste ver as ruas vazias, as casas abandonadas com janelas e portas batendo ao vento, e de noite ouvir o uivo de cachorros que não puderam acompanhar os donos [...]. Felizmente esses pobres bichos estão morrendo de fome e de tristeza, e logo ficaremos livres dos uivos” (*Ibidem*, p. 134). Atmosfera semelhante é encontrada ao final de "A Usina Atrás do Morro":

As casas andavam cheias de goteiras, o mato invadia os quintais, entrava pelas janelas das cozinhas. Nos vãos do calçamento, que cada qual antigamente fazia questão de manter sempre limpo em frente à sua casa, arrancando a grama com um toco de faca e despejando cal nas fendas, agora cresciam tufo de capim. O muro do pombal desmoronou numa noite de chuva, ficaram os adobes na rua fazendo lama, quem queria passar rodeava ou pisava por cima, arregaçando as calças. Não valia a pena consertar nada, tudo já estava no fim (*Ibidem*, 2017, p. 51).

Pode-se ressaltar no extrato acima o emprego de verbos no pretérito imperfeito (“passávamos”, as casas “andavam” cheias de goteiras, quem quiser “rodeava ou pisava por cima”, não “valia” à pena, tudo já “estava” no fim”) com a intenção de criar na ambientação psicológica um sentimento de perda (AMÂNCIO, 2019, p. 39). “A chuva, o lamaçal e o muro em pedaços no chão criam uma sensação viva da destruição, materializam o abandono em que

se encontra a cidade, e reforçam a tristeza do narrador para com a presente situação de sua comunidade” (*Ibidem*). Desse modo, em ambas as narrativas, o *fim* da cidadezinha contrasta com o pleno funcionamento das usinas, ou seja, diz-se de uma destruição do meio interiorano e de seus modos de vida que não se desfazem em um nada, mas que cedem espaço para as ruínas e para os modelos de urbanidade característicos dos grandes centros industriais.

As ruas, agora, são espaços dos automóveis e das motocicletas, não dos pedestres, há uma incômoda poluição sonora, o fluxo de chegada e partida de novos trabalhadores e a constante transformação do espaço para atender às novas demandas da fábrica. Diante disso, mesmo sem nada fazer, o protagonista narrador de "A Usina Atrás do Morro" sente-se culpado por inevitavelmente dificultar as mudanças propostas pela companhia que opera em sua cidadezinha, como se o seu modo de vida fosse naturalmente antagônico à modernidade urbanizadora e industrial, tão bem aceita por alguns:

[...] também podia ser que os responsáveis por nossas aflições nem estivessem pensando em nós, mas apenas cuidando de seu trabalho; nós é que estávamos atrapalhando, como formigueiro que brota num caminho onde alguém tem que passar e não pode se desviar (VEIGA, 2017, p. 49-50).

Os espoliados que *atrapalham* (mas, em outras passagens, *resistem*) ao permanecerem em seus lugares de origem — e, agora, estão diante do caminho invasivo do progresso — têm o pensamento direcionado ao passado, aos momentos anteriores à usina, à acentuada urbanização e às abruptas transformações de caráter civilizatório, que influem na prática do antigo modo de vida. Para caracterizar esse período primevo, são recorrentes no léxico do autor goiano as expressões “como antigamente”, “primeiros tempos”, “vida antiga”, uma clara bipartição da existência humana em relação aos paradigmas dos tempos anteriores e póstumos à chegada das fábricas, como se os personagens que presenciaram os câmbios e viveram no meio interiorano original, em algum momento, tivessem que ter morrido para abandonar a “vida antiga” e dar lugar à vida nova. As cidades dos “primeiros tempos” nas histórias de José J. Veiga, uma vez arruinadas, mortas, podem ser acessadas somente por meio da memória, que é o esforço de Lucas, para escrever as suas recordações, cujo início são os planos do tio Baltazar para a instalação da Companhia de Melhoramentos — sendo assim uma escritura situada no limiar entre “a vida antiga” e a “vida nova”, um relato *in hora mortis*: divisão e mediação (morte e memória, respectivamente) dos tempos marcados pelo surgimento da fábrica e pela conseguinte ruína do espaço e da vida, uma vez que a transformação/morte do antigo modo de viver, para os locais, é substituído por um estado de anomia social.

É assim paradoxal, na literatura de José J. Veiga, o contraste entre os momentos anteriores e posteriores à fábrica — como podemos pensar a bipartição do poema “Le Cygne”, de Charles Baudelaire, cuja voz, ao presenciar a transformação da cidade, enuncia a separação entre o “outrora” (*jadis*), marcada pela figura de Andrômaca e o pequeno rio, e o tempo posterior, da Paris moderna, melancólica, transformada. Dessa forma, a partir das reminiscências dos primeiros tempos, do povoado pacato, presentes apenas na memória, o narrador de Veiga, carregado de dor, tenta se lembrar de algo perdido.

Em vista dos processos de industrialização e urbanização do Brasil Central no século XX, como previamente trabalhado nesta dissertação, diferentes pesquisadores das obras de José J. Veiga postulam que o autor goiano utilizaria em suas narrativas as figuras de usinas autoritárias, as imagens das ruínas, os incêndios e a decadência como alegorias das impositivas transformações materiais ocorridas sobre o espaço das cidades sertanejas, no plano do real objetivo, durante os seus anos de escrita. Tal discurso crítico, que mobiliza o módulo alegórico para denunciar os crescentes movimentos de urbanização e de industrialização do lugar interiorano brasileiro, também encontra paralelo nas obras de um escritor mineiro, cujo universo central, em suas narrativas, é também o sertão.

No conto “As Margens da Alegria” (publicado em 1962, dois anos após a inauguração de Brasília), João Guimarães Rosa narra a viagem de um menino e seu tio a uma cidade grande, ainda em processo de construção, sendo o trajeto e o destino sugeridos a partir da atmosfera onírica, um sentimento em torno da cidade que ainda se faz e que somente pode ser concebido mediante a fantasia. Rosa descreve as nuvens, o céu, a imaginação do menino. O voo, em um avião da companhia responsável pelas obras, os almoços com os engenheiros e os comentários sobre a “grande cidade [...] ser a mais levantada no mundo” (ROSA, 2008, p. 10) corroboram a capacidade infantil de idealizar o novo mundo em construção.

Onde se hospeda, em uma casa pequena, há um quintal que comporta as árvores que não podem entrar no ambiente interno (uma demarcação entre um espaço supostamente “original” e outro, em acelerada modernização), onde o menino avista a figura de um peru, descrito como imperial, grandioso e colorido. O espaço verde, onde habita o animal, é também o lugar onde o menino depositará suas memórias e afetos, algo primitivo, selvagem, natural. Enquanto passeia de *jeep* com o tio pelos lugares onde a cidade ainda será construída, num “semi-ermo”, ele observa a paisagem (os animais, a poeira, as plantas) e evita pensar muito no peru. “Só um pouco, para não gastar fora de hora o quente daquela lembrança, do mais importante, que estava guardado para ele, no terreirinho das árvores bravas” (*Ibidem*).

Contudo, na paisagem, o menino enxerga no horizonte os “homens no trabalho de terraplanagem, os caminhões de cascalho, as vagas árvores, um ribeirão de águas cinzentas, o velame-do-campo apenas uma planta desbotada, o encantamento morto e sem pássaros, o ar cheio de poeira” (*Ibidem*, p. 11). O mundo é, então, para ele, espaço hostil, maquinal, onde transitam as compressoras, caçambas, cilindros, as betumadeiras, onde o carneiro soca com seus dentes de pilões. Há também a derrubadora, com uma lâmina espessa, que funciona como um machado e arranca as árvores e o matagal. Dessa forma, com a construção da cidade, “tudo perdia a eternidade e a certeza; num lufo, num átimo, da gente as mais belas as mais belas coisas se roubavam. Como podiam? Por que tão de repente?” (*Ibidem*). E o peru também desaparece. Morre, servido como almoço para os homens. O menino, em consequência disso, renega o pensamento, renuncia à curiosidade e à imaginação.

Ele, então, voltará ao terreiro da casinha, à intimidade e à memória, e lá cultivará “uma saudade abandonada, um incerto remorso” (*Ibidem*, p. 12). Entre os resquícios do verde, descobrirá refúgio e certa compensação para as transformações e o crescimento da grande cidade. Por fim, encontrará algo inesperado no espaço das memórias e dos afetos: um outro peru. “Não era o mesmo. Menor, menos muito. Tinha o coral, a arrecada, a escova o grugruhar grufu, mas faltava em sua penosa elegância o recacho, o englobo, a beleza esticada do primeiro. Sua chegada, em todo caso, um pouco consolava” (*Ibidem*).

Justificamos a inserção dessa breve análise do conto de João Guimarães Rosa em nossa dissertação dado o objetivo de se evidenciar a relação entre as produções literárias de José J. Veiga e outras ficções contemporâneas ao seu período de escrita, tendo em vista a partilha dos contextos histórico-espaciais e os comentários a respeito dos problemas citados e, sobretudo, o uso do módulo retórico da alegoria para trabalhar o tema da destruição/transformação, do sentimento da perda e do luto. Compreendemos, então, tais questões enquanto problemas presentes não apenas nas diegeses do autor goiano, mas enquanto problemas epocais que surgiram em outros autores contemporâneos a ele.

Como no conto de João Guimarães Rosa, a alegoria crítica de José J. Veiga⁷², construída no plano literário, é direcionada ao discurso eufórico de incentivo à modernização nos sertões (AMÂNCIO, 2019, p. 41-42). No governo do presidente Juscelino Kubitschek

⁷² Devemos ressaltar que a alegoria de João Guimarães Rosa no conto analisado não se presta apenas a comentar os temas das transformações materiais no sertão, bem como aborda temas que a crítica se habituou a tratar como universais, ou seja, relativos ao espírito humano independentes dos meios onde floresçam. Diz Resende (1988, p. 33) que, em “As Margens da Alegria”, “encontramos a constante da obra de Guimarães Rosa: a viagem, que corresponde a um círculo, obedecendo a um movimento, que se identifica com a própria progressão da existência humana” (*Ibidem*). No terceiro capítulo desta dissertação, também trabalharemos essa perspectiva a partir das obras de José J. Veiga.

(1956-61) e no período da ditadura civil-militar (1964-85), houve uma continuidade dos esforços de modernização, urbanização e industrialização, cuja origem reside na ditadura varguista (1937-45), que buscou “associar-se a um discurso de desmantelamento do ‘agrarismo’ dominante no Brasil, na tentativa de levá-lo à condição de país industrializado e, assim, capaz de concorrer com as economias centrais” (*Ibidem*).

Nesse ponto, pode-se voltar aos anos 1930: na revolução dessa década, acreditava-se que o ‘agrarismo’ associado aos barões do café poderia ser substituído pela industrialização do país, e um grande projeto nacionalista começou a ser concebido por vários setores sociais. Classes diversas se juntaram em uma aliança liberal na crença de que, finalmente, depois das esperanças frustradas da República, com eleições de farsa, o país poderia diversificar sua economia e superar seu papel agroexportador na divisão internacional da produção. Militares, comunistas, setores da classe média urbana, e mesmo setores da igreja, em uma formação que carregava, claro, contradições e dissidências, levantaram a bandeira da modernização do país, numa grande aliança liberal (*Ibidem*, p. 43-44).

Além disso, o desenvolvimentismo autoritário dos militares de 1964 tem origem no movimento nacionalista dos tenentes da República Velha, cuja revolução em 1930 conduziu o país ao Estado Novo getulista, uma vez que “do velho e ainda ativo movimento dos anos 1930 saem algumas figuras salientes do golpe militar de 1964⁷³, aquelas que são favoráveis ao desenvolvimentismo social e econômico através da forte presença do Estado” (SANTIAGO, 2017, p. 56). No movimento tenentista, a formação do quadro revolucionário caracterizava-se pela tônica profissionalizante e, por isso, a cultura humanística da oficialidade jovem dos anos de 1920 era muito limitada (PRESTES, 1995, p. 24). Também por isso, os tenentes foram incapazes de compreender as contradições de classe que estruturam as relações materiais do país e, em muitas ocasiões, associaram-se às oligarquias, aos latifundiários etc..

Nenhum dos líderes do movimento tenentista possuía uma formação sólida no terreno das ciências sociais. Nenhuma corrente do pensamento social da época havia deitado raízes no meio dos ‘tenentes’ ou exercido influência decisiva na sua formação. Eles não tinham uma teoria, nem estavam preocupados em tê-la (*Ibidem*).

Nos anos 1930, nesse contexto de nacionalismo, desenvolvimentismo despreocupado com o bem-estar humano e autoritarismo político, é concebida a Marcha para o Oeste, política do Estado Novo para a integração, por meio da colonização, urbanização e industrialização, do Brasil Central (entendido como grande vazio demográfico) às áreas litorâneas, mais populosas e economicamente mais desenvolvidas. Dentre os esforços dessa nova política

⁷³ Os militares Marechal Castelo Branco, o General Garrastazu Médici e o General Ernesto Geisel, como exemplos, tornaram-se ditadores na segunda metade do século XX.

territorial, evidencia-se a construção de Goiânia (cidade planejada como nova capital de Goiás em substituição ao município homônimo ao estado, que passou a ser popularmente conhecido como Goiás *Velho*), oficialmente inaugurada em 1942. Embora Goiânia e os projetos de modernização e urbanização do Estado Novo tenham levado aos sertões goianos novas tecnologias e deslumbrado as populações locais, o projeto foi marcado por políticas autoritárias que reforçaram a atuação das oligarquias (*Ibidem*, p. 47). Nessa perspectiva, a industrialização e a urbanização acompanharam o coronelismo e os desmandos das famílias tradicionais da região, em vez de erradicá-los.

[...] Pedro Ludovico Teixeira, oponente político dos Caiado, família historicamente dona de terras e de poder político na região, assume o governo do estado como interventor na Revolução de 1930. A proposta da revolução, a nível local, era desarticular o poder político das famílias que se beneficiavam da agroindústria, e trazer industrialização e modernidade à região. Pedro Ludovico Teixeira transfere a capital da cidade de Goiás para Goiânia, em 1935. Contudo, seu governo, assim como o de seu mentor político, Vargas, é marcado por duras perseguições à oposição, e por uma troca de famílias que se estabeleceriam no poder político, ao invés de uma liquidação do sistema patriarcal e coronelista de poder centrado em famílias enriquecidas. A chegada do automóvel, a construção de estradas, a construção de indústrias no local, é ainda restrita, mas já é fator de deslumbramento da rala população local (*Ibidem*).

Caso interpretemos as obras citadas enquanto literatura que elabora os temas da Marcha para o Oeste, da urbanização e do assentamento (por parte de companhias de melhoramentos) de contingentes de moradores no sertão, fatos históricos da juventude do autor, constatamos a crítica deste ao novo meio erigido no sertão: o da metrópole planejada como um espaço de substituição da antiga cidadezinha interiorana. Essa não apenas constrói, como também destrói, e é pautada pela brutalidade na maneira como os antigos moradores são desalojados e forçados à expulsão, por uma insipidez estética, pela veloz transformação arquitetônica e das funções dos edifícios e espaços da cidade, ou pelas imagens de muros, que remetem à insegurança, à impossibilidade de trânsito e convívio cívico.

Em visita à cidade de Goiânia, no ano de 1937, Claude Lévi-Strauss (2016, p. 132) apresentou duras críticas à composição urbanística da futura capital estadual. Segundo ele, a monótona e insípida cidade planejada lembrava um terreno baldio, um campo de batalha espetado por postes de eletricidade, fixas de agrimensura e uma centena de casas. Goiânia, bárbara, desumana, casamata implementada no deserto (*Ibidem*), tem também valor antagônico em relação às antigas cidadezinhas do estado sertanejo: “essa construção sem graça era o contrário de Goiás; nenhuma história, nenhuma duração, nenhum hábito lhe

saturara o vazio ou lhe suavizara a rigidez; ali nos sentíamos como numa estação de trem ou num hospital, sempre passageiros, e nunca residentes” (*Ibidem*).

Antes disso, o autor relata (2016, p, 131) que “do dia para a noite os jornais se cobriram de anúncios de página inteira. Comunicavam a fundação da cidade de Goiânia em torno de um mapa detalhado como se a cidade fosse centenária [...]”. Essa consideração — “como se a cidade fosse centenária” — nos remete a outras passagens do autor, como quando este observa a América como “uma terra que passou da barbárie à decadência sem conhecer a civilização” (*Ibidem*, p. 102) ou quando afirma que “nos últimos cem anos, o [interior do] Brasil se transformara mais do que se desenvolvera” (*Ibidem*, p. 119). Desse modo, a transformação que não visa o desenvolvimento e a rápida passagem da “barbárie” à “decadência”, sem meio-termos, pode ser interpretada como uma construção que é, desde o seu princípio e em seu fim, um arruinamento do espaço.

Naturalmente, ao abordar essas questões, não nos referimos *apenas* à composição estética do espaço. Diz-se, na verdade, de um modo de produção (em sua relação colonial e pós-colonial) pautado pela rápida e intensa extração de recursos naturais, o que transforma a paisagem original no sentido da sua destruição — e, então, a questão estética surge como um problema consequential às formas produtivas praticadas na América.

Deve-se considerar, todavia, que a estima pela decadência não é uma característica própria da mentalidade americana, mas parte da forma como o Ocidente percebe suas tradições. O classicismo, movimento cultural responsável por delinear os padrões estéticos da modernidade renascentista, tem como inspiração as produções artísticas da Idade Antiga, que chegaram já deterioradas à Idade Moderna (BENJAMIN, 1984, p. 200) — como nos escombros de templos, nas estátuas e vasos partidos, por exemplo. O ideal do novo na modernidade e no capitalismo que a engendra é, assim, o destroço, a destruição (*Ibidem*). O objeto arruinado permanecerá, portanto, como ideal do belo no Ocidente em movimentos futuros: a matéria mais nobre da criação barroca, segundo Benjamin (*Ibidem*), é o estilhaço; já no modernismo futurista, Marinetti compara a beleza do automóvel com a Vitória de Samotrácia, escultura helenística que chegou aos nossos dias já arruinada, sem rosto nem braços. Dessa forma, não devemos pensar nas cidades mencionadas um devir-ruína, mas um ser-ruína, pois foram construídas desde já para se parecerem com escombros. O novo nesses espaços é, então, sempre (em relação ao passado e ao futuro), velho, uma vez que as cidades “não são apenas construídas recentemente; são construídas para se renovarem com a mesma rapidez com que foram erguidas, quer dizer, mal” (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 103).

A percepção de Lévi-Strauss, no que abrange a passagem do arcaico ao moderno nos sertões, assim como as comparações entre as cidadezinhas antigas de Goiás e a moderna capital planejada, Goiânia, poderia ser pensada visualmente a partir do mural *Civilização Mineira* (1959), de Candido Portinari. Esta tela tem como motivo a mudança da capital do estado de Minas Gerais (desde a colonial Ouro Preto à moderna Belo Horizonte) e pode ser lida como uma linha do tempo: na extremidade esquerda, clérigos de batina e sujeitos de sobrecasaca, em meio a sobrados e igrejas coloniais coloridos (cortados por múltiplos e confusos fachos de luz, que nos lembram os emaranhados de becos da cidadezinha mineradora), olham com expressão de assombro a extremidade direita. Mas, conforme se aproximam do centro da tela, onde surgem arranha-céus acinzentados de janelas vazias (sobrepostos por poucos fachos de luz rígidos e paralelos, como são os bulevares do centro da capital mineira), essas figuras humanas desvanecem, como em um *fade* cinematográfico, até restarem no canto direito alguns passarinhos sobre o fio elétrico e nenhum sujeito.

Quadro: *Civilização Mineira*



Fonte: PORTINARI, Candido (1959).

É o fim de uma era. Deixamos os tempos das cidadezinhas coloniais e entramos nos tempos das metrópoles, dos carros, arranha-céus, da energia elétrica. A modernidade se consolidou. Contudo, para Lévi-Strauss (2016, p. 132), a expressão “bastião da civilização”, quando aplicada aos espaços da cidade planejada de Goiânia, adquire valor singularmente irônico, e o lugar, embora oferecesse inúmeras vantagens àqueles que até ali fossem atraídos pela Marcha para o Oeste, como as estações da ferroviárias, a água encanada e os cinemas, é figurado como uma desgraça, à maneira das histórias de José J. Veiga: “numa terra esfolada e queimada pelo sopro do monstro, esperava-se para ver os homens crescerem” (*Ibidem*).

Como afirmado anteriormente, há em Veiga uma atmosfera bélica (percebida nas explosões, nos incêndios, nos muros, cercas, no arame farpado, no emprego da tecnologia

para promover destruição, na presença de militares e fiscais, que exercem controle sobre as populações, nas mortes e encarceramentos etc.⁷⁴) como expressão simbólica da contradição entre o espaço original, sua população e seus modos de vida, em relação aos invasores e à imposição de novas formas de organização social por parte destes. No testemunho de Lévi-Strauss, percebemos a sugestão do vocabulário militar nas descrições da cidade moderna cravada nos sertões: ele se refere às construções como “casamatas”, ao terreno como “campo de batalha”. A nova capital surge, assim, desde sua construção, a partir dos escombros da sociedade sertaneja contra a qual essa “guerreou”. E os sujeitos, a população original daquele território, na cognoscibilidade veigueana, assim, habitarão as ruínas da guerra.

Em meio a essa atmosfera de destruição, no romance *Sombras de Reis Barbudos* (VEIGA, 1976, p. 51), a vida é pautada pela “triste rotina de fitar muro, contornar muro, praguejar contra muro”. Sobre estes muros, cobertos por cacos de vidro, pousam os urubus aos montes, cujas penas lembram o narrador da cor do luto (*Ibidem*, p. 45)⁷⁵:

desde o amanhecer ao entardecer eles nos olhavam, ou se catavam, ou cochilavam, aqueles milhares de pontos pretos em cima dos muros; quando eram enxotados voavam preguiçosos, davam uma voltinha e pousavam de novo, mostrando que não tinham intenção de arredar (*Ibidem*).

Já no poema “Os Bens e o Sangue” (1951), Carlos Drummond de Andrade⁷⁶ também mobiliza a figura da ave necrófaga e sua relação com o apodrecimento, com a carniça, isto é, com a morte, como símbolo das inflexões econômicas advindas da modernização (em seu caso, da atuação da economia mineradora na cidade de Itabira-MG).

Os urubus no telhado:
E virá a companhia inglesa e por sua vez comprará tudo
e por sua vez perderá tudo e tudo volverá a nada

⁷⁴ Nos dias de hoje, por exemplo, também percebemos esse cenário de guerra em cidadezinhas do interior de Minas Gerais, onde as mineradoras detêm grande controle sobre o território. Em Itabira-MG, as operações da mineradora Vale S.A. ocorrem por detrás de longos muros protegidos por arames farpados, que margeiam bairros residenciais e limitam o trânsito de seus moradores. Esses muros são vigiados por câmeras e seguranças contratados pela empresa. Além disso, ao longo do dia, ocorrem nas minas explosões de dinamites, que provocam estrondos e levantam grandes nuvens de fumaça. Para transportar equipamentos de uma parte a outra, helicópteros sobrevoam esses bairros. Como em uma cidade que sofre bombardeios, diversas sirenes foram instaladas em Itabira para avisar as pessoas da necessidade de buscar abrigo caso uma barragem rompa, o que poderia, em segundos, exterminar toda forma de vida humana nos bairros atingidos. Ocasionalmente, no contexto de testes de evacuação por meio de rotas de fuga, essas sirenes também disparam. Os mesmos aspectos da rotina bélica poderiam ser ditos sobre a já extinta Companhia Ferro Brasileiro, em Caeté-MG, citada no subcapítulo introdutório desta dissertação.

⁷⁵ “Urubu de vigília, luto na família; urubu no telhado, choro dobrado” (*Ibidem*, p. 36), o narrador infantil remenda este ditado popular.

⁷⁶ A comparação entre a obra de José J. Veiga e a de Carlos Drummond de Andrade foi originalmente desenvolvida por Silvano Santiago em “A realização do desejo” (2017).

e secado o ouro escorrerá ferro, e secos morros de ferro
 taparão o vale sinistro onde não mais haverá privilégios,
 e se irão os últimos escravos, e virão os primeiros camaradas; [...] e o menino crescerá sombrio, e os antepassados no cemitério se rirão se rirão porque os mortos não choram (ANDRADE, 1999, p. 65).

A vinda da companhia inglesa ao interior mineiro, na poesia de Drummond, é tema similar ao tão recorrente aporte de fábricas e homens estrangeiros nas ficções de José J. Veiga:

A obra de Carlos Drummond de Andrade convive surdamente com a trama das maquinações minerais que se desenrolam no país ao longo do século XX. A *compra das minas* em Itabira, o *braço de ferro* que se segue no âmbito nacional, o *batismo de fogo* da Segunda Guerra Mundial, a *visão* da máquina mineradora instalada no seio da paisagem de Minas Gerais, a implantação do *Projeto Cauê* pela Companhia Vale do Rio Doce, estão entranhados em seus escritos, mesmo que às vezes de maneira latente e quase invisível (WISNIK, 2018, p. 77).

O urubu no telhado, portanto, para o poeta mineiro, serve como símbolo para o melancólico arruinamento do homem em um espaço também arruinado. Já no conto “Gallinazos Sin Plumas” (“Urubus Sem Penas”), publicado em 1955, similarmente ao estilo de Veiga em *Sombras de Reis Barbudos* e Drummond no poema “Os Bens e o Sangue”, o escritor peruano Julio Ramón Ribeyro emprega as imagens vulturinas de modo a promover uma incorporação do social em torno do tema dos problemas urbanos na América Latina, utilizando-se tanto de códigos realistas quanto alegóricos (PÉREZ-CANO, 2013, p. 108).

Nessa narrativa, por ordem do avô, um senhor intolerante que quer engordar um leitão, dois irmãos devem recolher restos de comidas nos lixões de Lima e lá se veem cercados pelas figuras dos urubus. A identificação dos meninos com as aves não se dá apenas por metonímia, uma vez que compartilham o espaço do lixão com esses bichos carniceiros, mas também em uma relação alegórica a respeito da condição dessas crianças, manifestando sua animalização por parte de uma sociedade excludente que propicia a perda da humanidade (*Ibidem*, p. 109). Os meninos nos lixões são, portanto, não apenas “como”, mas também urubus sem penas.

Em J. R. Ribeyro, as aves aparecem ao início da manhã, quando os humanos despertam. Gente e urubu confundem-se e emergem alegoricamente, muitas vezes, como figuras únicas diante da animalização do sujeito pobre nas cidades. Recorre-se, portanto, ao módulo alegórico para configurar as ruínas e o luto de uma sociedade em transformação: na Lima que se moderniza e se urbaniza no século XX, estratificando sua população, os urubus evocam o abjeto, o perturbador e o incompreensível (*Ibidem*, p. 110).

Já em Veiga, os personagens criam o sinistro hábito de observá-los em voo, de trazê-los para dentro do lar e domesticá-los. Em casa, os bichos dormem em cima dos móveis e nas passagens. Furtam carne das cozinhas e, empanturrados, permanecem por perto. Os anciãos, apenas, mais experientes e supersticiosos, resguardam-se do hábito de conviver com os animais: “só a gente mais antiga ainda pensava que urubu era ave maléfica, anunciadora de mortes e desastres, e evitava intimidade com eles; quando uma pessoa idosa via uma pena preta no chão, se benzia e dava volta para não passar por cima” (VEIGA, 1976, p. 44-45).

Diferentemente de Ribeyro, em Veiga, poderíamos pensar os urubus que rondam a população de Taitara aproximando-se dos homens como o fazem ao redor dos cadáveres, quando em busca de carniça. As aves agourentas, assim, não animalizam os humanos, mas os aproxima da condição de mortos: ou seja, após a industrialização e a transformação do espaço, a imposição do controle sobre a rotina dos cidadãos e a sujeição dos locais a elas, os personagens não perdem os aspectos humanos por criarem urubus, mas estes se aproximam por identificarem os sujeitos em um momento de proximidade com a morte. O urubu, portanto, meramente significa o estado de desfalecimento moral; e os humanos, no romance de Veiga, são comparados a um frango, ave de abate: “a Companhia não podia admitir nenhuma brecha em suas ordens; [...] se alguém conseguisse pular um muro [...] era apanhado pela proibição, nhoc — e fez o gesto de quem torce o pescoço de um frango” (*Ibidem*, p. 46).

Em retorno ao tema das capitais planejadas, no século de vida de Veiga, a invenção da cidade de Goiânia não foi fato isolado na região sertaneja figurada em suas narrativas. Duas décadas mais tarde, no ano de publicação dos contos de *Os Cavalinhos de Platiplanto*, no espaço cedido pelo estado de Goiás, a moderna Brasília (a nova capital federal, atualmente, terceiro maior centro urbano do país) subitamente desponta no horizonte sertanejo. Como escreve Clarice Lispector (2020, n.p) — ao notar a nova capital como “uma simplificação final de ruínas”, figurar o voo dos urubus no céu candango e caracterizar o cenário como uma cidade sem espaço para chorar —, Brasília desponta como um lugar de silêncios, onde a experiência se manifesta pobremente: “essa beleza assustadora, essa cidade traçada no ar. Por enquanto não pode nascer samba em Brasília” (*Ibidem*, p. 195).

Já no romance *Cidade Livre*, João Almino (2010) mobiliza o momento da infância para narrar o cotidiano no acampamento homônimo ao título do livro, um vilarejo provisório construído para abrigar os construtores de Brasília. Na Cidade Livre, o protagonista menino frequenta a escola, a igreja, o cinema, conhece bem os hotéis, armazéns, restaurantes e se relaciona com alguns dos seus habitantes, como o padre, operários candangos, amigos da turma da escola ou familiares. Contudo, embora o menino desenvolva no espaço do

acampamento seus afetos, a vida por ali é pautada pelo sentimento da transitoriedade: a Cidade Livre será destruída quando a capital federal for inaugurada; portanto, para facilitar a demolição, as casas e os barracos, as instalações de edifícios públicos e comerciais eram construídos de madeira e cobertos com telhas de amianto, zinco, chapas de alumínio ou com palha — materiais mais frágeis e menos duradouros⁷⁷.

Assim, no romance de Almino, a formação do menino acompanha a transformação do espaço onde cresceu: a princípio, Brasília é um lote ocupado por barracos temporários e máquinas pesadas, mas cercado por matas virgens e animais silvestres, e ali se faz uma metrópole moderna. Quando o protagonista de *Cidade Livre* cresce, a formação que acompanha a destruição o angustia, porque o passado, o tempo de sua infância, é percebido como um membro amputado (*Ibidem*, n.p), já que ele busca a memória na paisagem da cidade e não a encontra, porque o espaço transformado não serve como referência para esse resgate:

nosso passado se esconde atrás de muros às vezes impenetráveis e se revela ao acaso, aqui e ali, quando o evocamos por meio de um indício, de uma palavra, de um cheiro, de um gosto, de um detalhe qualquer, como quem olha uma paisagem através de furos na parede. De frente para a piscina de minha casa e para o Lago Paranoá, chorei, chorei copiosamente. A paisagem de Brasília se enchia de paineiras, buganvílias, ixoras, espatódias, beijos e manacás. O que eu via agora era um arremedo do que já fora ou era seu aperfeiçoamento, o passado era apenas uma lembrança possível, um conjunto de migalhas que me eram jogadas por quem estava à minha volta (*Ibidem*, n.p).

Desse modo, o romance de Almino fabula como as aspirações individuais e coletivas que impulsionaram a construção da nova capital federal afetaram a memória subjetiva das pessoas que participaram desse processo histórico. Efeito semelhante é presente em *Doorway to Brasilia* (MAGALHÃES, FELDMAN, 1959), projeto experimental de artes visuais em que se documentou por meio de fotografias o espaço anterior à construção da capital federal (ou seja, as matas do cerrado, os trechos de rio), assim como os projetos-piloto elaborados pelos arquitetos e urbanistas, os esqueletos da cidade enquanto era erguida, os operários que ali trabalhavam e os edifícios, uma vez concluídos. No prefácio, John dos Passos (1959, p. 16) escreve estar no “centro do continente americano. Região montanhosa a milhas e milhas de não sei onde”. Há por ali muitas formigas e emas, caminhando entre os arbustos. O único carro à vista é um *jeep*, o veículo que os transportou àquele planalto ermo, e Passos se questiona de onde aquele *jeep*, uma figura moderna, tão estranha naquela paisagem do cerrado surgiu. Contudo, diz o autor (*Ibidem*), “se prestarmos atenção, ouviremos o ranger de

⁷⁷ O que nos remete às considerações sobre as cidades serem construídas já como ruínas.

engrenagens, rolos compressores, plainas: toda espécie de removedor de terra funciona, nivelando o local da nova capital do Brasil”. Um engenheiro aponta algumas construções e diz que, atrás delas, em breve se verá o edifício do Congresso, um centro comercial e as luzes *neon* se acenderão e refletirão no lago. Há, ao lado do engenheiro, um homem moreno vestido em farrapos e lambuzado de carvão, um operário candango, vindo do Mato Grosso, que mostrará a Passos onde está sua casa. “Mas não é este o lugar planejado para o fundo do lago?” (*Ibidem*, p. 17), pergunta o engenheiro, e o operário estranhamente sorri.

Essa cidade, tombada pela Unesco por sua arquitetura arrojada em meio ao cerrado, naquele período, espelhava a forma que queria se dar ao Brasil como um todo: “o deslocamento para o interior, ocupando o centro inexplorado de um país ainda jovem, incorporava o pioneirismo aberto ao risco de uma identidade para o país, ainda inconclusa, embora promissora” (CURY, 2017, n.p). De acordo com Amâncio (2019, p. 44),

nos anos 1950 [...] JK desenvolveu o Plano de Metas, que exigia um enorme montante de investimentos estrangeiros. O presidente defendia a superação da condição semicolonial do país, mas mantendo-se aliado ao imperialismo. Em clima de euforia, de otimismo de que o Brasil se aproximava de uma nova era, de que venceria as últimas barreiras do atraso com a industrialização, JK ressaltava que era necessário reconhecer o interesse das grandes potências no Brasil como motivo de exultação.

Os discursos de “50 anos em 5” transmitidos pelos meios de comunicação, a chegada de carros, estradas e hidrelétricas exerceram sobre a população o sentimento de confiança de que o país finalmente se desenvolveria, de que a nação finalmente se formaria — retórica acompanhada pela omissão da contínua dependência do país em relação às potências estrangeiras (*Ibidem*, p. 45). Em *Sombras de Reis Barbudos* e “A Usina Atrás do Morro”, por exemplo, muitos são os personagens contagiados pela expectativa de melhora na qualidade de vida por meio dessa perspectiva de “progresso”, como o pai do menino Lucas, no romance, ou o caminhoneiro Magela, que, no conto, “passa para o outro lado”. Isso porque, sobretudo para grande parte da população que sofria com a condição da pobreza e da superexploração do trabalho e que via nas promessas de modernização do país uma chance de superar sua condição, o deslumbramento dos anos 1950 adquire um tom de milagre (*Ibidem*, p. 45).

Ao fabular a partir desse tema, nas narrativas de José J. Veiga, as transformações urbanas e as tecnologias industriais fascinam os sertanejos e ambos os personagens citados tiram pequenas vantagens ao se renderem às imposições da fábrica. Assim como o operário de *Doorway to Brasilia* sorri mesmo sabendo que sua casa será submersa pelo lago Paranoá, eles se satisfazem com isso. Para a voz narrativa, entretanto, esses elementos da modernidade não

surgem como signos do progresso, mas como força retrógrada que concede mais poder para o exercício da repressão, sobretudo no contexto em que uma parcela da população está anestesiada pelas pequenas vantagens do novo modo de vida e outra, excluída desses processos. Assim, as transformações/modernizações do espaço no universo criado pelo autor goiano são expressões não do progresso, não do desenvolvimento, mas da destruição e da morte — como os incêndios, os muros, a ruína ou a instalação das fábricas despóticas.

O deslumbramento ante o progresso, portanto, como o experienciado pelos personagens de José J. Veiga maravilhados pelos salários e pelas mercadorias⁷⁸, pode ser entendido, a princípio, como uma busca por melhorias na qualidade de vida. Entretanto, esse esforço ocorre no interior de um sistema que as explora e, logo, as pequenas satisfações se afirmam como um elemento de alienação de classe:

a práxis do progresso enquanto força ideológica, já a conhecemos. Ela dá subemprego às minorias (veja o período áureo juscelinista ou os anos recentes do “Milagre”); não dá conscientização sociopolítica; não dá cultura, deixa que as novelas da tevê dramatizem para o grosso a mobilidade social fácil nestas terras tão preconceituosas e tão autoritárias. O progresso incorpora as minorias a um avanço histórico, que é simulacro, contínua ficção, e que, por isso, não pode atingir o modo de ser social de quem busca a sua “explicação” (SANTIAGO, 2019a, p. 43).

Por isso, as políticas econômicas em nome do progresso, tanto no governo de Juscelino Kubitschek quanto na ditadura civil-militar de 1964, ao sacar essas populações de um antigo sistema e a inserir na periferia de um novo, aumentaram as desigualdades do país (o que não é dizer que essa parcela ficou mais pobre, mas que sua mão-de-obra foi explorada para enriquecer determinada classe e retroalimentar esse sistema injusto):

entre 1955 y 1960, había comenzado la transformación definitiva del espacio brasileño, que tendría uno de sus más importantes íconos en la inauguración de Brasília en 1961. A partir de 1969, esta transformación se profundiza con el mencionado “Milagro”, que supone un crecimiento impresionante de la industrialización y la urbanización del país. Este cambio trae consigo el aumento de la exclusión social, de la corrupción y del crimen, como parte supuestamente inevitable del “Orden y el Progreso” que todavía constituye el lema de la nación sudamericana, inscrito en su bandera (PEREZ-CANO, 2013, p. 68-69).

A exemplo de José J. Veiga, João Guimarães Rosa escreve concomitantemente à construção da nova capital federal: *Grande Sertão: Veredas*, publicado no ano de início das obras da cidade, imprime na literatura um sertão mineiro, goiano e baiano de guerras épicas entre jagunços, como se buscasse resgatar nesse meio um território primitivo, anterior à

⁷⁸ No plano do real objetivo, conforme observado no subcapítulo 1.2. a partir de Candido (2003, p. 228), a posse dessas mercadorias (como relógios ou canivetes) passa a denotar o prestígio do sujeito que as detém.

modernização, enquanto (como já observado) em “As Margens da Alegria”, publicado em 1962, Rosa critica o mecanicismo nas transformações de caráter civilizatório do espaço do Planalto Central, críticas interpretadas como relativas à construção de Brasília⁷⁹.

Até o triunfo desta cidade sobre o cerrado, todavia, ao longo da história do país, a empresa de colonização dos sertões encontrou diversos empecilhos: a vegetação selvagem, a dificuldade em transladar a Serra do Mar, as guerras contra os indígenas e, sobretudo, as distâncias entre as regiões interioranas da América do Sul e seus litorais serem, muitas vezes, extremas. Brasília, por exemplo, a nova capital do país, dista 1200 quilômetros da cidade do Rio de Janeiro, antiga capital federal. No passado, essas lonjuras foram superadas por populações indígenas através de peabirus; já em um período posterior à colonização, percorridas por bandeirantes e monçoeiros; e, após a configuração de um mercado interno no país, pelo fluxo logístico dos tropeiros e seus animais de carga, que transportavam víveres sertões afora. Hoje podemos dizer que, para suprir as demandas do mercado, essas distâncias são percorridas por caminhoneiros. Entre estes e o grupo citado anteriormente, o dos tropeiros, há um grande salto no uso da tecnologia, como o advento do automóvel e a construção de rodovias. Grandes mudanças na forma de se produzir, comercializar e consumir no Brasil foram proporcionadas por esses elementos, que abreviaram as lonjuras existentes entre os sertões e a costa, assim como serviram para diluir as noções que apartavam o modo de vida no campo, tradicional, do modo de vida urbano, moderno e capitalista.

Desse modo, na década de 1950 e de 60, com a intenção a conectar as demais regiões do país ao “semi-ermo” do Planalto Central, onde as novas cidades foram construídas, houve um esforço para a abertura de estradas de rodagens no governo de Juscelino Kubitschek, dentre as quais destaca-se a rodovia Belém-Brasília, um conjunto de onze estradas federais que, através de cinco estados da República, conecta ambas as capitais. A Belém-Brasília, ainda, estende-se ao Rio Grande do Sul, no que se conhece como a Transbrasiliana, instalada e propagandeada como uma rodovia em nome da “integração nacional”. Esse trecho da estrada foi inaugurado em 1959, mesmo ano de publicação de *Os Cavalinhos de Platiplanto*, livro que compreende o conto "A Usina Atrás do Morro", em cuja narrativa figuram elementos como caminhões, motocicletas, paus de arara e a estrada, ela mesma.

Nesse conto de José J. Veiga, a estranha figura dos incêndios que subitamente consomem a casa dos locais pode referenciar a destruição de suas moradias para a abertura

⁷⁹ “A voz de Guimarães Rosa, erguida a partir das Minas em 1956, percorre, com seu *Grande Sertão: Veredas*, o caminho deslizante do sertão à cidade, da releitura do urbano a partir da tradição rural, ou melhor, estabelecendo a negociação entre tradicional e o moderno, misturando os dois mundos, o da tradição localista e o do impulso modernizador urbano” (CURY, 2017, n.p).

das rodovias (AMÂNCIO, 2019, p. 13), assim como os estrangeiros que instalarão a estranha fábrica chegam em um caminhão, seus funcionários são transportados na boleia, o antagonista da história trabalha como motorista e, em determinado momento, aqueles que “passaram para o outro lado” se deslocam em motocicletas vermelhas que esmagam os corpos de cachorros no asfalto e atropelam os antigos moradores.

E quanta gente morreu embaixo de roda de motocicleta! O caso que mais me impressionou foi o de d. Aurora. Um dia eu ia atravessando o largo com ela, carregando um cesto de ovos que ela havia comprado lá em casa para a festa do aniversário do padre, quando vimos dois motociclistas que vinham descendo emparelhados. Já sabendo como eles eram, d. Aurora atrapalhou-se, correu para a frente, depois quis recuar, e um deles separou-se do outro e veio direto em cima dela, jogando-a no chão, e trilhando-a pelo meio. [...] Dona Aurora morreu ali mesmo, e eu tive de voltar com o cesto de ovos para casa (VEIGA, 2017, p. 49).

Nesse fragmento, nota-se a escolha do verbo “trilhar” para se referir ao atropelamento ou ao assassinato, como se a trilha fosse a razão de morte de d. Aurora. Ao final da narrativa, a estrada, que trouxe o horror tão profundo, passível de ser enunciado apenas mediante o insólito, será o inevitável caminho para o protagonista e sua mãe abandonarem a cidade em um caminhão, derrotados, “como dois mendigos” (*Ibidem*, p. 53). Outro aspecto da figuração da rodovia no conto "A Usina Atrás do Morro" é o barulho dos caminhões. O rumor “assustava pela novidade”, indicativo de que o ruído tremido como o “ronronar de muitos gatos” aparece como estranho/insólito ao protagonista por ser, até então, desconhecido.

[...] um belo dia chegaram os caminhões. Chegaram de madrugada, e eram tantos que nem pudemos contá-los. A nossa lavadeira, que morava no alto do cemitério, disse que desde às três da madrugada eles começaram a descer um atrás do outro de faróis acesos. Atravessaram a cidade sem parar, descendo cautelosamente as ladeiras, sacudindo as paredes das casas nas ruas estreitas, passaram a ponte e tomaram o caminho da chácara como uma enorme procissão de vaga-lumes. Daí por diante não tivemos mais sossego. Desde que amanhecia até que anoitecia eram aqueles estrondos atrás do morro, tão fortes que chegavam a chacoalhar as panelas nas cozinhas apesar da distância, nas paredes não ficou um espelho inteiro (*Ibidem*, p. 46-47).

As descrições do autor assemelham-se bastante aos testemunhos de Davi Kopenawa (2020), liderança indígena yanomami que publicizou críticas ao “progresso” nos anos de escrita de Veiga, engajando artistas e jornalistas a denunciarem a abertura de rodovias em suas terras no norte do país. Quanto ao barulho da estrada, Kopenawa escreve que os seus parentes

[...] começaram a ouvir de sua casa a voz dos grandes tratores que remexiam a terra. Jamais tinham escutado um ruído assim na floresta. No começo, parece estar longe. Mas foi se aproximando e tornou-se mais distinto dia após dia. [...] Seu zumbido surdo, que não parava, soava para eles como o de seres maléficis devastando tudo em sua passagem. Agora podiam ouvi-lo noite e dia, sem descanso [...] (*Ibidem*, p. 307).

Como d. Aurora (uma mulher idosa que expõe a situação dos sujeitos em posição de maior fragilidade naquela sociedade) morre “trilhada” em razão da rodovia, no relato de Davi Kopenawa (*Ibidem*, p. 306), a população originária será vítima capital dos projetos de “integração nacional” promovidos pelo Estado na abertura de estradas: “muitos foram, porém, as mulheres, crianças e velhos que morreram entre nós por causa da estrada”. E, à maneira como os incêndios consomem a moradia dos personagens espoliados no conto "A Usina Atrás do Morro", no plano do real objetivo, a liderança yanomami denuncia a destruição de suas casas em razão das rodovias: “terão aberto a estrada para silenciar a floresta de nossa presença? Para aqui construir suas casas, sobre os rastros das nossas? Serão eles realmente seres maléficis, já que continuam nos maltratando assim?” (*Ibidem*).

As estradas construídas em direção ao Norte, atravessando territórios indígenas, são incorporadas por José J. Veiga em "A Ilha dos Gatos Pingados", quando o personagem Cedil planeja fugir da sua cidadezinha em um caminhão: “não sabia pra onde, mas ia fugir de qualquer jeito, estava esperando um caminhão pra pular em cima. Eu disse que então ele ia passar apertado com os índios. — Ques índios? — perguntou ele. Eu disse que todo caminhão que passava ali ia para o norte, e que meu pai tinha falado que no norte dava muito índio feroz” (VEIGA, 2017, p. 31).

O tema da estrada é outra vez presente na literatura de José J. Veiga no conto "O Galo Impertinente", em que se narra a construção, que não parece ter fim, de uma rodovia. Nesse processo, em que a abertura da estrada é caracterizada por uma aplicação inútil da técnica, os engenheiros parecem não ter outro propósito senão seguir executando o projeto, ao infinito, e não em concluí-lo — uma imanente produção que se utiliza da figura da rodovia inacabada como alegoria para o progresso segundo a perspectiva capitalista, em que os valores encontram-se na constante atualização, no desenvolvimento e na transformação dos meios, alheios à própria finalidade ou aos sujeitos impactados por esses planos austeros.

Com o passar do tempo os engenheiros foram ficando nervosos e mal-humorados, dizia-se que eles desmanchavam e refaziam trechos enormes da estrada por não considerá-los à altura de sua reputação. Não estavam ali construindo uma simples estrada; estavam mostrando a que ponto havia chegado a técnica rodoviária (VEIGA, 2000, p. 65).

A estrada, no conto “O Galo Impertinente”, ao buscar o infinito da técnica, assume as características simbólicas da Torre de Babel, episódio bíblico em que os homens almejavam construir um edifício cujo cume tocaria os céus. Contudo, não é na sua queda, mas na contínua construção, que os personagens de José J. Veiga se confundem e percebem-se incapazes de compreender os discursos que norteiam o entendimento para dar prosseguimento à obra. Por causa disso, a aplicação da técnica sem propósitos é, enfim, o desabamento dos alicerces de acordo entre os sujeitos da narrativa⁸⁰. Constata-se, então, não apenas uma diferenciação entre o saber do sujeito camponês e o do sujeito urbano, o do sertanejo e o do homem da cidade (as já apontadas fissuras entre as questões campo/cidade, arcaico/moderno), mas um saber enunciado pelos detentores da técnica que se modifica com enorme velocidade, a ponto de nem mesmo os sujeitos que o conhecem, a princípio, e o praticam até, o compreenderem. Assim, em “O Galo Impertinente”, já não se pensa mais nas dificuldades de assimilação entre o outro, entre o diferente, mas na confusão entre o mesmo, entre o próprio — que, no episódio de Babel, na mixórdia linguística, transforma o comum em desigual.

Por fim, no conto de José J. Veiga, em dado momento, a estrada é finalizada e entregue, mas surge no asfalto a figura insólita de um galo gigante, que destrói a bicadas os carros que passam por ali. As expedições para capturá-lo ou matá-lo sempre falham. O galo, figura que anuncia o nascimento do amanhã, desponta alegoricamente na narrativa enquanto símbolo para o tempo, sobre o qual a técnica não possui domínio — o tempo impertinente, indiferente, alheio e superior. Em última instância, após sucessivos fracassos, os automóveis já não passam pela estrada e, abandonada, ela é reduzida a uma trilhazinha esquecida em meio à brenha. Conclui-se, enfim, que a beleza, a complexidade e a magnitude da técnica contemporânea, no futuro, não será mais que a ruína. A história, compreendida como declínio da natureza e enunciada pela alegoria, que compreende a efemeridade e a morte, afigura-se não como a força que produz positivamente no sentido futuro, mas que acumula ruínas no tempo passado. O seu fazer é destruir e o seu existir é já não mais ser; assim, como no mural de Portinari, as forças que empreendem o amanhã serão aniquiladas antes de o verem.

Ninguém quis mais usar a estrada, ela foi ficando esquecida e hoje é como se nunca tivesse existido. Se um dia uma raça de homens novos derrubar a mata que lá existir, certamente notará aquela trilha larga coberta de capim e plantas rasteiras; e, investigando mais para baixo, descobrirá a capa de asfalto, os túneis, as pontes, os trevos e tudo o mais, e não deixará de admirar a perfeição com que se construíam estradas neste nosso tempo. Naturalmente tomarão fotografias, escreverão relatórios,

⁸⁰ “[...] como as autoridades não sabiam mais de que estrada se tratava, nenhuma resposta era dada; e mesmo que respondessem seria em linguagem tão técnica que ninguém entenderia, nem os mais afamados professores, todos por essa altura já desatualizados com a linguagem nova” (*Ibidem*).

armarão teorias para explicar o abandono de uma estrada tão bem acabada. O monte de metal fundido será um enigma, mas algum sábio o explicará como pedaço de planeta caído do alto espaço; talvez o levem para um museu e incrustem uma placa nele para informação aos visitantes (*Ibidem*, p. 66).

No momento de conclusão da narrativa, enfim, José J. Veiga utiliza-se do tempo verbal futuro (“tomarão”, “escreverão”, “armarão”) para contingenciar, do ponto de vista retrospectivo do narrador de "O Galo Impertinente", os problemas contemporâneos ao autor e suas possíveis consequências; o que caracteriza, no conto, os processos históricos do tempo de sua escrita, já enquanto aconteciam, como nostálgicos, porque anunciariam um contínuo arruinamento daquilo que se cria como progresso. Desse tempo, futuramente, sobrarão os vestígios da técnica, que serão lidos à maneira como os historiadores, os arqueólogos ou os antropólogos investigam as civilizações anteriores à nossa.

A menção à figura do arqueólogo (uma nova raça de homens que escava o passado), ao mirar o passado, o presente e contingenciar o futuro, é preciosa para pensarmos sua literatura alegórica como uma visão constelar da história, que soma como constantes temáticas, na escrita de ficção, fatos básicos da história que aparentam se repetir e que permitem servir como meios (na leitura, mesmo anacrônica, mas a partir de sincronicidades) de significação de outros fatos que emergem no presente. Para Walter Benjamin, como registra Didi-Huberman (2017), a arqueologia é capaz de esclarecer, para além de sua técnica material, alguma coisa de essencial em nossa memória, uma vez que quem tenta se aproximar do próprio passado soterrado deve fazer como quem escava e não temer voltar incessantemente a um único e mesmo estado de coisas (*Ibidem*, p. 66). Assim, “a arqueologia não é apenas uma técnica para explorar o passado, mas também, e principalmente, uma anamnese para compreender o presente” (*Ibidem*, p. 67).

Concluimos, enfim, a nossa leitura histórico-sociológica das inflexões materiais no contexto sertanejo, no século XX, ao constatar (debruçando-nos sobre a insistente e repetitiva violência na história nacional, dirigida verticalmente contra os pobres, contra os camponeses, os indígenas, negros, mestiços e os demais grupos fragilizados e à periferia do capitalismo) que José J. Veiga não pretende construir na sua literatura cidadezinhas sertanejas à imagem de como são os vilarejos históricos que podemos, hoje, visitar no interior de Goiás, Minas ou da Bahia. O autor goiano, na verdade, configura narrativas em que estes lugares são destruídos a partir dos processos históricos que consumiram outras cidadezinhas que já existiram no sertão e em cujas ruas não mais podemos caminhar.

Estas desapareceram quando suas populações foram expulsas ou mortas e as paredes derrubadas por bombas, balas, retroescavadeiras e submersas pelas águas. O adobe do cenário de José J. Veiga é, portanto, desde sua concepção, moldado para voltar ao pó — é destroçado, incendiado, desmoronado, soterrado — e o alicerce que ilusoriamente o ergue para, em seguida, deixar-se desfazer é o acúmulo de violências no imaginário histórico nacional que retorna às barbáries da colonização, aos massacres em Palmares, em Canudos, no Contestado, em Pau de Colher, Haximu e nas recentes chacinas promovidas por forças policiais e latifundiários contra camponeses sem terra no Carajás e no massacre de Pau d'Arco.

Assim podemos imaginar Manarairema, Taitara, os lugares de "A Usina Atrás do Morro" ou "O Galo Impertinente" e, a partir da alegoria destas narrativas, como o arqueólogo fulgura no presente o passado⁸¹, trazer sentidos críticos à destruição de cidadezinhas nos dias de hoje: lugares aterrorizados pelos modelos econômicos neoliberais que privam parcela da população (aquela já mais fragilizada) dos recursos necessários à vida, as tentativas de criminalização e o despejo de acampamentos dos trabalhadores sem terra, o etnocídio de populações de favelas, a presença de milícias e de grupos de extermínio no campo e na cidade, o soterramento de comunidades inteiras por rejeitos tóxicos provindos da mineração — episódios factuais que, quando trabalhados na literatura (como propôs Veiga ao, por exemplo, narrar as consequências da guerra de Canudos enquanto ficção), dado o absurdo como se manifestam, investigamos como parte dos gêneros do estranho ou do fantástico.

A utilização da alegoria por parte do autor goiano, afinal, visto que sua literatura é construída a partir dos temas da ruína e da dificuldade de se efetuar o luto, justifica-se quando consideramos tal módulo retórico enquanto recurso apropriado para cumprir a tarefa de enunciação da morte enquanto destino da história — tendo em mente, como trabalhado no subcapítulo 1.3., que “a morte não é apenas o conteúdo da alegoria, e constitui também o seu princípio estruturador” (ROUANET, 1984, p. 40). Dessa forma, para que um objeto seja alegorizado, ele deve ser privado de sua vida (*Ibidem*); portanto, para construir a alegoria, o mundo deve ser esquarterado, deve sofrer destruição, pois as ruínas e os fragmentos são elementos que servem para desenvolver sentidos alegóricos (*Ibidem*).

Por fim, como a alegoria destrói para ser, José J. Veiga trabalha com o tema da destruição, da ruína e da morte para alegorizar — e, dessa forma, constrói sua forma autoral

⁸¹ Ao exemplo do curta-metragem *A Matadeira*, de Jorge Furtado, que se utiliza da guerra de Canudos para comentar as chacinas contra as populações periféricas no Brasil contemporâneo; ou ao exemplo de *A Casca da Serpente*, de José J. Veiga, que se utiliza do episódio de Canudos para comentar a questão do imperialismo inglês na Irlanda (ou se utiliza da questão do imperialismo inglês na Irlanda para comentar o episódio de Canudos).

de literatura. Em suas narrativas, é por meio da presença de agentes produtores de ruínas (as fábricas, as companhias, os estrangeiros misteriosos, os homens violentos e os espíões) que florescerá o estranho alegorizado; bem como é por meio da alegoria, que se refere aos problemas sócio-históricos citados, que Veiga os denunciará. Desse modo, o liame entre a alegoria de Veiga (apresentada mediante as figuras insólitas) e o que é por ele tomado como material de alegorização (a incorporação do social, que interpretamos como os traumas e as violências constituintes da história nacional, no caso, provenientes da invasão da modernidade capitalista nos sertões) é a impossibilidade de significar e enunciar o luto advindo da morte e do arruinamento — matérias constituintes, também, da forma alegórica do discurso.

A morte é, assim, o que é representado na alegoria, e o que permite construí-la. Para poder construir a alegoria da morte, o alegorista usa a morte [...]. Como conteúdo e como meio, a morte está no cerne da alegoria e no cerne da história. Ela pode assim mediatizar entre os dois planos, como termo que lhes é comum [...] (*Ibidem*).

3. A FORMAÇÃO EXTRAVIADA DOS MENINOS DE VEIGA

Na literatura nacional, diversos autores utilizaram personagens crianças e o momento da infância em suas construções narrativas, como Machado de Assis, em *Dom Casmurro*; José Lins do Rego, em *Menino de Engenho*; Graciliano Ramos, em *Infância*; ou João Guimarães Rosa, em *Primeiras Estórias* ou *Manuelzão e Miguilim*. Em José J. Veiga também são presentes os meninos e o universo infantil nos enredos dos romances *A Hora dos Ruminantes* e *Sombras de Reis Barbudos* e de seis contos do livro *Os Cavalinhos de Platiplanto* (como "A Usina Atrás do Morro" e "A Ilha dos Gatos Pingados"). Neste recorte das obras do autor goiano, as crianças não apenas figuram como personagens, como é também sob os seus pontos de vista, às vezes um pouco ingênuo, quase sempre solitário e melancólico, que o mundo, em processo de transformação, é apreendido e narrado.

Como constatado nos capítulos anteriores, no momento da chegada de elementos alóctones às cidadezinhas do interior, como fábricas, automóveis e rodovias, artigos de consumo e uma nova maneira de produzir e se socializar, estes são percebidos por parte da população local como insólitos por converterem o que era familiar em *infamiliar*.

Percebe-se, então, uma infância atípica nos romances e contos de Veiga: no universo desses meninos interioranos, são raras as brincadeiras e os jogos e predomina a violência, a reclusão e o medo. As narrativas são construídas em uma atmosfera de angústia em que se nota o desencanto em relação ao espaço e às estruturas sociais que se arruinam, dadas as

impossibilidades de significar o que veloz e brutalmente se transforma, bem como por causa da impossibilidade do desenvolvimento de experiências em um mundo despersonalizado, em que os sujeitos e suas tradicionais formas de coletividade são sufocados por uma nova organização laboral, produtivista, pelo novo modo de vida pautado pelo consumo, pelo individualismo e pelo rígido controle das fábricas sobre a vida das pessoas, de modo a mantê-las produtivas e submissas às suas hierarquias.

As crianças de José J. Veiga, na dinâmica de suas relações com a família e com o espaço público, encontram-se em posição de fragilidade em um sistema que não as inteiramente compreende (elas não trabalham nas fábricas, por exemplo), mas que, ainda assim, as ameaça porque se inserem na vida cotidiana das cidadezinhas do interior. A Companhia de Melhoramentos Taitara, no romance *Sombras de Reis Barbudos*, penetra o espaço domiciliar quando o pai do protagonista infantil aporta a hierarquia do seu trabalho para as relações da sua família, subjugando esposa e filho; e, no conto "A Usina Atrás do Morro", a fábrica torna-se parte importante da vida do menino, uma vez que a casa corre risco de incêndio ou porque ali devem conversar baixinho, temendo espiões, ou porque devem se atentar aos motociclistas, que atropelam e matam os vizinhos mais velhos.

Desse modo, o elemento invasor presente nas narrativas de Veiga não é terrível, estranho, apenas por ser sumariamente desconhecido, como também, quando se familiariza e abrange a rotina da família, dos vizinhos, comércios e transforma os espaços e as relações sociais, permanece terrível por forçar os personagens meninos a conhecê-lo, aceitá-lo, e obriga-os a se adequarem às suas dinâmicas. Contudo, embora sejam normalizados os motociclistas assassinos, os muros que fecham a cidadezinha, os homens que voam, os incêndios repentinos, as invasões de animais, as imposições absurdas, a violência e o medo, em *A Hora dos Ruminantes*, *Sombras de Reis Barbudos*, "Cavalinhos de Platiplanto" e a "A Usina Atrás do Morro", os meninos resistem ao controle imposto por parte dos invasores sobre aquele universo e desejam, ainda que melancolicamente, experienciar o que conhecem como familiar (ou seja, anterior aos invasores) no momento da infância.

Poderíamos pensar que os elementos invasores — as fábricas, as companhias de melhoramentos, os investidores estrangeiros, os parentes forasteiros e os novos bens de consumo — transformam os homens adultos⁸² ao submetê-los à lógica individualista da

⁸² Aqui excluimos as mulheres, os idosos e as crianças, que não são empregados pelas fábricas. Nas narrativas de José J. Veiga analisadas nesta dissertação, aqueles que "passam para o outro lado", que já não cultivam as práticas sociais vigentes em um momento anterior ao aporte dos elementos invasores, são sempre homens, em idade de trabalho — como o pai de *Sombras de Reis Barbudos* ou o caminhoneiro Magela, de "A Usina Atrás do Morro" —, que foram contratados pelas usina ou pela Companhia de Melhoramentos.

modernidade e do capitalismo, que requer uma certa rigidez para ser implementada e cumprida. Esses homens que “passaram para o outro lado” tornam-se fiscais dos costumes, capangas, espiões, criaturas violentas e imprevisíveis. As crianças das histórias de José J. Veiga, por sua vez (no caso, os narradores meninos), concebem os invasores diferentemente dos homens (que estão fascinados pelos salários, pela hierarquia e fetichizam as mercadorias), ou seja, percebem-nos como forças destrutivas, geradoras de um estado de anomia social em que os antigos padrões normativos de conduta tendem ao desaparecimento.

Por isso, os meninos desejam não se submeter às companhias e à sua disciplina — como Lucas, em *Sombras de Reis Barbudos* (VEIGA, 1976, p. 55), que reza à noite para não assumir um trabalho como aprendiz na Companhia de Melhoramentos Taitara e se alegra quando não há mais essa possibilidade. Também nesse romance, quando o personagem do pai se arrepende de ter apoiado a fábrica e decide abandonar o emprego, enfim, no momento em que não mais está sujeito às dinâmicas do trabalho que antes exercia, ele declara se sentir “feliz como criança” (*Ibidem*, p. 92). Dessa maneira, ser um adulto em idade laboral no sistema capitalista significa estar submetido à exploração por esse mesmo sistema e, em *Sombras de Reis Barbudos*, quando o personagem do pai não é mais explorado, sente-se como se retornasse ao momento da infância.

Sob essa perspectiva, os meninos querem permanecer crianças (ou seja, querem permanecer em um momento da vida em que não servirão como materiais produtivos para as companhias e não viverão como aqueles que cultivam os valores gananciosos próprios do modelo capitalista invasor, assim não se submetendo diretamente ao seu controle), e buscam refúgio na infância, ou melhor, no mundo mágico que permeia o imaginário infantil. Em *Sombras de Reis Barbudos*, por exemplo, o protagonista sonha com a vinda de um mágico — o Grande Uzk, que traria alento, uma forma de distração e esquecimento, para o controle da Companhia. Já em “Os Cavalinhos de Platiplanto”, a criança transporta-se da fazenda governada por um tio ganancioso e autoritário a um universo onírico povoado por cavalinhos festivos; enquanto em “A Ilha dos Gatos Pingados”, os meninos escapam da violência para construir uma nova comunidade de faz de conta, em uma ilha fluvial.

Em decorrência dos desejos frustrados, as personagens infantis de José J. Veiga escapam para a sua realidade interior, “imaginando um mundo maravilhoso que significa a superação daquele em que está realmente inserida, vivendo insatisfatoriamente” (RESENDE, 1988, p. 57). Nas criações literárias do autor goiano, portanto, o elemento insólito não apenas significa o estranho, o *infamiliar*, como também é maneira de se perceber o mundo sob o olhar que quer permanecer infantil, ou seja, que não discrimina as possibilidades do real

porque a curta experiência da realidade não o permite fazê-lo e porque as prospecções de um futuro triste forçam um desejo de permanência no estado presente. Por esse motivo, “a criança de José J. Veiga ou escapa para uma realidade fantástica, ou sonha com um mundo maravilhoso, porque vive em um real concreto que a reprime e a angustia, bloqueando os seus canais de contato livre e belo com a vida” (*Ibidem*, p. 54).

Dessa forma, o menino de Veiga transfere-se do contexto de controle imposto pela fábrica ou pelos familiares à projeção de um refúgio onírico, o universo mágico infantil, onde há a expectativa de se cultivar uma interioridade intransigente. Essas crianças, em certa medida à parte do mundo do qual se afastaram, são aqueles capazes de perceber externamente os câmbios materiais e culturais e narrá-los. Assim se constitui a literatura estranha de José J. Veiga, quando os protagonistas meninos manifestam a visão infantil e a-transformista em suas narrativas e em suas literaturas (como Lucas, que escreve suas memórias em um diário, ou os demais, que depõem um testemunho da infância no contexto, ou no momento histórico, de inflexão do seu espaço social). É, enfim, no ato de contar mobilizando o recurso do insólito que os meninos das narrativas buscam refúgio e redenção, mas é também na fantasmagoria do insólito, uma alegorização da morte, como evidenciado anteriormente, que encontram as durezas do real, ou seja, encontram o luto da vida antiga, transformada.

No filme *Die Blechtrommel (O Tambor)*, dirigido por Volker Schlöndorff e lançado em 1979, uma criança de três anos de idade, em Danzigue, poucos anos antes da invasão nazista na Polônia, horroriza-se com os comportamentos do mundo adulto e toma uma estranha decisão: “naquele dia, refletindo sobre o mundo adulto e o meu próprio futuro, decidi parar de crescer e continuar com três anos, um gnomo, de uma vez por todas!”. O menino, então, insolitamente para sempre menino, apega-se a um brinquedo, um tamborzinho de lata, símbolo da infância a qual deseja preservar. Desse modo, em um contexto em que se vê cercada por membros da juventude hitlerista e, inclusive, o homem que pressupõe ser seu pai torna-se simpatizante do nazismo, a criança (que já estaria na adolescência, caso continuasse crescendo), como um *flâneur*, vivencia o cotidiano como mera observadora das transformações políticas. Ela frequenta, por exemplo, comícios e desfiles nazistas sem a necessidade de tomar parte, justamente por ser menino. Assim, permanecer criança — como no ofício do escritor, do crítico — é ser o observador distanciado do objeto.

Há, por exemplo, uma cena nesse filme em que se destaca o olho do protagonista infantil através de um furo na madeira de um palanque, sobre o qual acontece uma cerimônia nazista. Ele está à parte do evento, todavia, observando-o escondido ali embaixo. Quando é chegado o momento do desfile, então, o menino toca seu tamborzinho em um ritmo

dissonante daquele da fanfarra e a faz errar a execução do dobrado (a banda se confunde e performa uma valsa de Johann Strauss), assim como a cadência dos passos dos militares, para o constrangimento dos oficiais nazistas. Ao promover essa confusão, justamente por estar distanciada, entendemos a permanência na infância como uma afirmação que demarca os limites entre o eu que não quer ser o outro, entre o eu que quer se distanciar do mundo.

Em *Sombras de Reis Barbudos*, também por meio da observação distanciada que ganha forma na escrita (deve-se notar, uma escrita marcada pela presença de figuras insólitas), Lucas busca se afastar do trauma (*Ibidem*, p. 60). Contudo, também na escrita, encontra-o:

adentrando melhor a história que Lu vai contando, entendemos que a mãe lhe pede para escrever, a fim de que ele se distraísse e se concentrasse numa atividade que o retirasse da terrível situação ameaçadora, reinante em Taitara, desencadeada pela companhia “Melhoramentos de Taitara” que aí se instalou. A escritura, então, não aliena Lu, mas o integra perfeitamente na realidade que ele começa a trazer à tona no momento da criação (*Ibidem*).

Percebemos, sob essa perspectiva, uma analogia entre a prática do menino na literatura de Veiga (que encontra, na narração insólita, a razão de sua angústia) e a prática do próprio autor das ficções, que se utiliza do estranho nas narrativas como alegoria, e então tematiza o real objetivo que é motivo de sua denúncia:

A fantasia trabalhada por José J. Veiga [...] não tem função alienante, mas crítica, envolvendo metaforicamente a realidade estatuída. Quanto mais absurdos a realidade ficcional contém, mais acentuada se torna a crítica à realidade imediata. Quanto mais se sonha com uma realidade absurda (porque impossível naquele momento), mais absurda é a realidade que se vive como possível. É nessa inversão de valores que a visão de José J. Veiga é fantástica, fazendo crescer a ambiguidade na percepção do real (*Ibidem*, p. 66).

De modo a melhor compreender os protagonistas meninos de José J. Veiga e seus percursos no enredo, bem como suas relações com os fatos históricos trabalhados nos capítulos anteriores, analisaremos tais personagens a partir do gênero do *Bildungsroman* (também conhecido como Romance de Formação ou Romance de Educação), entendido como a narrativa que aborda o amadurecimento moral e psicológico de uma personagem em meio aos processos históricos de um determinado tempo. As características do Romance de Formação estão presentes em narrativas do período romântico ou posteriores como, por exemplo, em *Tom Jones*, de Henry Fielding; *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*, de J. W. von Goethe; *A Educação Sentimental*, de G. Flaubert; ou *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Segundo Bakhtin (1977, p. 238), nesse gênero, a imagem do herói já não é

uma unidade estática mas, pelo contrário, uma unidade dinâmica, portanto, “o tempo se introduz no interior do homem, impregna-lhe toda a imagem, modificando a importância substancial de seu destino e de sua vida”.

Tal perspectiva nos leva a indagar como, no Romance de Formação⁸³, se manifestaria a transformação do personagem no trabalho de caracterização de um tempo em que os modos de produção e, por conseguinte, suas manifestações culturais também se transformam. Em outras palavras, questionamos como se daria o desenvolvimento dos meninos de José J. Veiga em um contexto que rapidamente se deteriora, como interpretamos, na alegórica tematização da invasão da modernidade capitalista nas cidadezinhas interioranas.

De modo a buscar respostas, uma vez que neste momento analisamos os personagens infantis que figuram em diversas narrativas do autor goiano, em cujos contos e novelas é privilegiado o ponto de vista destes mesmos meninos, devemos antes questionar os problemas relativos ao conceito de *infância*, e o fazemos a partir da perspectiva da sociologia. O primeiro ponto ao qual devemos nos atentar é a concepção da infância, para além de um conceito biológico, como uma construção histórico-cultural, definida e percebida de diferentes maneiras em diferentes sociedades e ao longo do tempo. Na cultura ocidental, o conceito de infância, como esta é entendida hoje, era inexistente em um período anterior ao século XVI (NASCIMENTO; BRANCHER; OLIVEIRA, 2008, p. 50), quando a vida era relativamente igual para todas as idades e seus estágios não eram claramente demarcados. Desse modo, durante a Idade Média europeia, as crianças e os adultos compartilhavam os mesmos lugares e situações, fossem eles domésticos, de trabalho ou de festa⁸⁴.

Na Idade Moderna, a partir do dualismo cartesiano, é desenvolvida uma concepção de infância diferenciada do momento de maturidade da vida, já que se presume que as crianças não possuíam a racionalidade dos adultos. Em consideração à preocupação destes, as crianças são então percebidas como seres dependentes e fracos, “fato este que ligou esta etapa da vida à ideia de proteção” (*Ibidem*, p. 52). Assim, a infância foi definida como o momento em que a criança (tida como ser irracional, meramente biológico) necessitava de amparo e proteção e, em consequência disso, carecia de instrução para desenvolver-se e não mais depender (tanto) dos mais velhos. Tal fato permitiria uma inclusão social da criança e, assim, o seu amadurecimento (a finalidade das suas formações) relacionou-se, a partir do século XVII, aos momentos quando estas dependiam em menor grau dos adultos (*Ibidem*).

⁸³ No caso, ao questionarmos a possibilidade de se enquadrar a literatura veigueana como parte deste gênero.

⁸⁴ “Na sociedade medieval não havia a divisão territorial e de atividades em função da idade dos indivíduos, não havia o sentimento de infância ou uma representação elaborada dessa fase da vida” (NASCIMENTO; BRANCHER; OLIVEIRA, 2008, p. 51).

Em *Wilhelm Meister* (1796-1797), de J. W. von Goethe, identifica-se a aprendizagem do personagem infantil no sentido do amadurecimento (ou seja, da constituição de um reconhecimento deste enquanto adulto) não mais como um lento e previsível caminho em direção ao trabalho do pai, como era até então percebida a formação do jovem, mas pautada pela exploração incerta do espaço social (MORETTI, 2020, p. 28):

e será em seguida viagem e aventura, boemia, vagabundagem, desalento e *parvenir*. Exploração necessária: porque os novos desequilíbrios e as novas leis do mundo capitalista tornam aleatória a continuidade entre as gerações e impõem uma *mobilidade* antes desconhecida (*Ibidem*).

Contudo, a juventude moderna, no plano real objetivo, não se resume a essa mobilidade (*Ibidem*, p. 29). Ocorre nesse momento histórico a crescente influência da escola, a consolidação dos laços internos das gerações, uma relação inteiramente nova com a natureza etc.. O Romance de Formação, no entanto, descarta essas características como irrelevantes e, da juventude “real”, extrai apenas a juventude “simbólica”, caracterizada pela mobilidade e interioridade expostas no exemplo de *Wilhelm Meister*. Por qual motivo? Moretti (*Ibidem*) considera que, entre os anos de 1700 e 1800, no Ocidente, está em jogo algo maior que o rearranjo do conceito de juventude: para ele (*Ibidem*), a Europa precipita-se na modernidade, contudo, sem possuir uma cultura da modernidade. Desse modo, se a juventude adquire então sua centralidade simbólica, tão evidente no Romance de Formação, é porque, antes e mais do que um sentido de juventude, é desenvolvido sobre esta juventude um sentido de modernidade. “A juventude é, digamos, a modernidade em estado puro, sinal de um mundo que busca o seu sentido no futuro em vez de buscá-lo no passado” (*Ibidem*, p. 30).

Finalmente, na contemporaneidade, deve-se ressaltar a escola e o trabalho como transformadores do conceito de infância, uma vez que esses dividem os sujeitos por faixas etárias e, desse modo, “crianças, adolescentes, adultos jovens e adultos velhos ocupam áreas reservadas, como creches, escolas, oficinas, escritórios, asilos, locais de lazer [...]” (NASCIMENTO; BRANCHER; OLIVEIRA, 2008, p. 7). Contudo, tais análises acerca da infância na Idade Média, na Modernidade e na contemporaneidade relacionam-se à percepção das crianças na cultura ocidental, e não abarcam definições mais precisas sobre a vida destas nas cidadezinhas do interior da América do Sul. Precisaríamos, assim, aprofundar nossos estudos sobre os papéis sociais, o lazer e os processos formativos de meninos de pequenas cidades do interior do país (como aqueles de Veiga, cujas culturas, ao longo do século XX, vertiginosamente se transformam do tradicional ao moderno, do campo à *urbe* etc.).

Em *Os Parceiros do Rio Bonito*, no contexto de uma cultura tradicional, caipira, do interior paulista, Antonio Candido (2003, p. 314) considera “menino” o indivíduo cujo mundo é a própria família, responsável por oferecer-lhe educação, como as técnicas agrícolas e artesanais, o trato dos animais, o ensinamento de conhecimentos empíricos e das tradições, dos contos e do código moral. Os meninos, desde cedo, ajudam os pais no eito, mas quando apresentam certo vigor físico, aos treze ou quatorze anos, recebem o peso total do serviço do roçado. “Neste momento, estão ‘homens formados’, podendo já embriagar-se, ir sós à vila, fazer compras por conta própria e, daí a pouco, considerar a perspectiva de casamento — solução inevitável do ponto de vista sexual” (*Ibidem*, p. 315).

Em José J. Veiga, entretanto, os meninos não trabalham no eito (até porque, em narrativas como *Sombras de Reis Barbudos* e “A Usina Atrás do Morro”, vivem no contexto das pequenas cidades, e não em roças) e tampouco participam apenas — embora sobretudo — da vida doméstica, uma vez que possuem liberdade para frequentar espaços públicos, como os armazéns. Constatamos, então, que a infância trabalhada por José J. Veiga não é a mesma descrita por Candido, dado que o universo caracterizado pelo autor goiano não é o das sociedades tradicionais em um período anterior à modernização do interior do país, mas durante o processo — conforme observado no capítulo anterior — em que essas se percebem em acentuada transformação, no sentido do abandono das formas tradicionais de se produzir (e, logo, de suas manifestações culturais, ideológicas) à configuração de uma sociedade moderna, industrializada, urbanizada.

Desse modo, como também previamente constatado, compreendemos nas temáticas de algumas narrativas de José J. Veiga a incorporação das transformações nos espaços (ocasionadas pela introdução de novos modos de produzir), que, por sua vez atuam, transformativamente sobre as manifestações culturais daquela determinada população. Pretendemos, agora, identificar a relevância desses processos históricos (ou seja, os câmbios do meio material) no gênero literário do Romance de Formação, de maneira geral.

Em *O Romance de Formação*, Franco Moretti (2020, p. 13) defende que “o traço predominante do Romance de Formação [...] consiste em ‘abaixar’ a história ao nível da experiência ordinária, e não ao contrário”. A partir da crítica às produções europeias, o autor relaciona a vida cotidiana e as pequenas experiências que são temas do *Bildungsroman* aos determinantes histórico-sociológicos circunscritos ao modo de vida de suas personagens. De Honoré de Balzac em diante, em autores como Gustave Flaubert, por exemplo, o romance se torna realista (ou seja, também com um viés sociológico), uma vez que a relação entre o primeiro plano e o plano de fundo da narrativa se inverte. Desse modo, os autores de literatura

já não se contentam em contar uma história mais ou menos emocionante, mas pretendem oferecer informações credíveis sobre as condições sociais de seu tempo⁸⁵ (*Ibidem*, p. 244).

Acerca desse romance realista e das transformações do espaço social e dos sujeitos, podemos diferenciar entre os subgêneros do *Bildungsroman* aqueles em que o meio, um dado preestabelecido, não sofre mutações — apenas o personagem, em seu processo de aprendizagem e amadurecimento (como no “romance cíclico do tipo puro”) — e aquele em que o meio se transforma e, com ele, também o jovem personagem (BAKHTIN, 1977, p. 238). Nos primeiros tipos, a formação do sujeito se opera contra o plano de fundo imóvel de um mundo já concluído e totalmente estável⁸⁶; enquanto no último a evolução do sujeito é indissolúvel da evolução histórica (*Ibidem*, p. 239). Neste tipo, o romance realista,

o homem se forma *ao mesmo tempo que* o mundo, [e] reflete em si mesmo a formação histórica do mundo. O homem já não se situa no interior de uma época, mas na fronteira de duas épocas, no ponto de passagem de uma época para outra. Essa passagem efetua-se nele e através dele. [...] São justamente os fundamentos da vida que estão mudando e compete ao homem mudar junto com eles (*Ibidem*, p. 40).

A ideia de um sujeito na fronteira de duas épocas, “no ponto de passagem de uma época para outra” (*Ibidem*), nos parece muito pertinente para analisar os personagens jovens de José J. Veiga, em vista das tematizações da modernização do interior brasileiro cumpridas em diferentes narrativas suas. No entanto, diante das considerações que os protagonistas infantis do autor goiano projetam uma interioridade insólita e ali escapam das transformações históricas, devemos questionar se essa passagem de épocas realmente se efetua sobre os personagens infantis, influenciando seus processos formativos. Isso porque, como observamos, o menino veigueano se coloca à parte do mundo em transformação, em razão da sua violência, e, à parte dele (por exemplo, ao idealizar a vinda de Uzk, um mágico redentor, ou escapar para as terras mágicas de Platiplanto ou para a ilha dos Gatos Pingados), desenvolve por meio do insólito um universo particular que não exige sua conformação ao

⁸⁵ Antonio Candido (1971, p. 16) escreve que a sociedade dos romances românticos é diversificada ao extremo, estratificando-se com minúcia e comunicando de segmento a segmento. Os romances sociais, logo, ganham importância por promover estudos dos tipos sociais e dos seus papéis no interior daquele mundo complexo. A literatura, assim, “nívela a alta sociedade ao *bas-fond*, revolvendo na sua marcha, como um arado espectral, as consciências e os níveis sociais” (*Ibidem*, p. 17).

⁸⁶ “O homem se formava, se desenvolvia, mudava, no interior de uma época. O que esse mundo concreto e estável esperava do homem em sua atualidade era que este se adaptasse, conhecesse as leis da vida e se submetesse a elas. Era o homem que se formava e não o mundo: o mundo, pelo contrário, servia de ponto de referência para o homem em desenvolvimento. A evolução do homem era por assim dizer assunto pessoal seu, e os frutos dessa evolução pertenciam à sua biografia privada; no mundo, nada mudava” (BAKHTIN, 1997, p. 238).

novo modo de vida imposto. Ou seja, o menino configura um universo insólito no qual não será exigida sua formação *com* o novo modo de vida, aquele da modernidade invasora⁸⁷.

Podemos observar esse desejo de fuga em produções literárias e cinematográficas da União Soviética, nos anos 1970 e 1980 (período em que havia um forte sentimento de descrença e falta de sentido diante de um declínio da economia), em que, como nas narrativas de José J. Veiga, a arte, por meio de criações insólitas, promoveu uma certa compensação (G. WISNIK, 2018, p. 117). Os irmãos Arkádi e Bóris Strugátski, por exemplo, escreveram a novela de ficção científica *Piquenique na Estrada* (1978), na qual forças alienígenas visitam nosso planeta e aqui criam um lugar estranho chamado “zona”, onde coisas desaparecem e mudam de lugar insolitamente pela ação de forças ocultas. Já na adaptação dessa novela para o cinema, em *Stalker* (1979), de Andrei Tarkóvski, a “zona” é um lugar que guarda a promessa de oferecer uma experiência através da qual os desejos mais profundos da pessoa que ali chega podem se tornar reais. Este espaço estranho é, portanto, “a metáfora de um lugar de evasão em meio a um real imobilizado, hipernormalizado”⁸⁸ (*Ibidem*).

Fundada em *hora mortis*, as narrativas de José J. Veiga (em “A Usina Atrás do Morro” e *Sombras de Reis Barbudos*, sobretudo) iniciam-se quando o fluxo da história das cidadezinhas interioranas, uma vez abrangidas pela modernização, é desviado de rota e os protagonistas buscam o processo de escape, de interrupção do seu próprio desenvolvimento. Eles se transportam a uma zona de interioridade que quer permanecer infantil e é, por esse motivo, insólita, surreal. Sob essa perspectiva, os personagens infantis negligenciam o processo de transformação da cultura praticado após a chegada dos elementos da modernidade, assumindo-os como estranhos, estrangeiros, assim como negligenciam o processo de transformação formativa, da infância à vida adulta.

Concluimos, assim, que a modernização, nos contos e romances de Veiga, não influencia positivamente o processo formativo dos meninos, mas o embarga. E, embora seja evidente a transformação no espaço social tematizado pelo autor, não observamos, ao longo das narrativas, uma aprendizagem ou uma formação dos seus protagonistas meninos. Pelo contrário: estes, a princípio, mantêm-se estacionários diante dos câmbios históricos — a não ser internamente, ao idealizarem universos particulares e mágicos. Em outras palavras, em algumas das narrativas analisadas nesta dissertação, o pano de fundo (que se torna primário)

⁸⁷ Como o menino no filme *Die Blechtrommel* (*O Tambor*), no contexto da invasão nazista na Polônia, insolitamente e por uma escolha própria, para sempre, escolhe permanecer com três anos de idade.

⁸⁸ “Entidade ambígua, a *zona* pode encarnar simbolicamente tanto o papel redentor da arte, como meio de salvação através dos desejos, quanto a imagem assustadora de uma força impalpável que nos desorienta e, por isso mesmo, nos domina, envolve e controla” (WISNIK, 2018, p. 117).

transforma-se e o personagem menino segue inalterado. Ele inclusive projeta um novo mundo onde pode permanecer o mesmo (permanecer criança, à parte do universo do trabalho, na Companhia, na usina, que forçaria sua submissão às novas dinâmicas sociais).

Essa é uma particularidade da literatura ao mesmo tempo realista e estranha de José J. Veiga. Nela, a imaginação insólita supre o trauma histórico e o menino não acompanha, no seu desenvolvimento psicológico, as transformações sofridas pela cultura que constitui a sua identidade. Ele constata outros “passarem para o outro lado”, mas não precisa qual lado é esse (um espaço-instituição sempre misterioso e alheio, posto do outro lado do morro, do rio ou atrás de muros). Ele tampouco conhece por qual razão os demais conterrâneos cometem esse ato de traição. O menino de Veiga não concebe a transformação que a modernidade exige dele e não a assimila: permanece estagnado em um universo que, desde a invasão das fábricas, dos estrangeiros e de outros elementos autoritários, já não existe e que, por isso, não lhe oferecerá recursos para exercer seu eu-no-mundo e formar-se como parte do novo universo que o cerca. Em razão disso, situado entre e entrementes duas épocas (nem lá nem cá, em um entrelugar), o protagonista infantil de Veiga situa-se em época alguma.

Melhor dito, o menino de Veiga, que se percebe exilado em seu próprio território, mal-situado entre a infância extraviada e o desejo de escapar de uma realidade violenta, na fronteira de expansão da modernidade capitalista sobre o universo pacato do sertão, pode ser entendido como quem está em um espaço ou em um estado de *liminaridade*, conceito que define algo que não está nem aqui nem ali; ou seja, uma situação interestrutural que, se aplicada a um lugar físico, pode ser entendida como um espaço que ninguém pode chamar de seu porque é uma transição entre lugares (LARSON, 2009, p. 58). Como exemplos de situações ou lugares de liminaridade, citamos o preciso momento entre o amanhecer e o pôr do sol, quando não é nem noite nem dia, “but everything is infused with a strange soft light/darkness that is unsettling, uncertain, and ambiguous”⁸⁹ (*Ibidem*). Como outro exemplo, há o momento anterior ao despertar, quando a pessoa percebe ainda dormir⁹⁰ (*Ibidem*).

Espaços liminares podem ser, então, entendidos como lugares de passagem, como corredores, aeroportos, salas de espera, assim como espaços que geram estranheza por estarem em um momento entre o uso e o não uso, como uma escola vazia, no período noturno (cenário explorado por Julio Cortázar no conto “A Escola à Noite” para criar o sentimento de *Unheimlich* e oferecer uma alegoria política da ditadura argentina). Além disso, o espaço de

⁸⁹ N.T.: “mas tudo é infundido com uma estranha luz suave/escurecimento que é inquietante, incerta e ambígua”.

⁹⁰ Instante descrito por Larson (2009, p. 58) como “a creepy place in which the mind flounders, disoriented and confused” (N.T.: “um lugar assustador em que a mente se debate, desorientada e confusa”).

liminaridade, situado na transição entre dois momentos, pode se relacionar com o momento da morte, dada a incerteza entre o que acontece no instante em que deixamos a vida e o que se sucederá após ela (*Ibidem*, p. 60). Assim, como mais um exemplo para esse conceito, citamos o purgatório ou o rio Estige, sobre o qual o barqueiro Caronte conduz as almas dos que morreram em direção ao submundo dos mortos (*Ibidem*).

Nas histórias de Veiga, por se transformarem em razão da chegada das fábricas, das tecnologias, em razão das ações realizadas por personagens humanos ou por animais, os espaços liminares das narrativas, bem como as percepções e o sentimento de alguns personagens, parecem estranhos ao leitor. Tal percepção nos remete ao conceito do *Unheimlich*, a partir do qual S. Freud atesta (2020, p. 93) que o efeito do estranho ou do *infamiliar* emerge quando as fronteiras entre a fantasia e a realidade são apagadas. Esse estranho, ao se manifestar no espaço liminar, como no exemplo do rio Estige, nos remete a uma ocasião⁹¹ de transitoriedade (criadora de entrelugares) que, na literatura veigueana, pode ser motivada pelos processos históricos apresentados ao longo do capítulo anterior.

Podemos constatar, portanto, que o momento inicial da narrativa de José J. Veiga, anterior à invasão (os “primeiros tempos”, a “vida antiga”, o “anteriormente”), estabelece a infância dos meninos como análoga à cultura original das pequenas cidades do interior, que seguiam seu próprio fluxo histórico, semi-isoladas do litoral e de suas dinâmicas econômicas. Já em um segundo momento, em função da invasão das fábricas, dos estrangeiros e das demais figuras que produzem violência e são percebidas com estranheza, o cotidiano infantil é insólito e assim também é o espaço (percebido como liminar) onde vivem os meninos. A vida destes, por sua vez, aparece-nos como análoga ao espaço em crise, que é desconfigurado em relação à maneira como era, até então, conhecido. Por essa razão os personagens exilados já não podem mais se situar em tempo nem lugar (salvo de maneira estranha em uma onírica ocasião de liminaridade), e a aprendizagem dos meninos de Veiga, uma vez interrompida, encontra paralelos com o destino da população do interior do país, no plano do real objetivo, que percebe sua cultura também interrompida em um súbito e desconhecido processo de transformação nos seus modos de produção e vida.

Tais comunidades, em suas infâncias (ou seja, em um momento anterior às fábricas, às rodovias e às grandes cidades), como nas narrativas de Veiga, não encontrarão na modernização um amadurecimento, mas uma transformação que também quer dizer extravio ou morte. Dados os insólitos câmbios no espaço físico e social, a população espoliada não se

⁹¹ “Ocasião” compartilha sentido etimológico com “ocaso”, ou seja, diz-se de um momento que expressa o declínio, a queda, a morte.

ancora mais em um lugar ou em um tempo conhecido, mas deriva no limiar entre o mundo arruinado, já inexistente, e o mundo desconhecido, que a consome (no caso de Veiga, que às vezes força os meninos à fuga a uma interioridade mágica). Desse modo, diz-se da construção de um ambiente cujo aspecto estranho não forma a realidade, mas a deforma; portanto, não poderíamos encontrar um Romance de Formação, mas um de de-formação.

Assim, os processos de modernização autoritária (seja em diferentes episódios da história nacional, como em Canudos, seja nas narrativas veigueanas que a tematizam, como em Taitara), aparecem-nos como deliberado extermínio de forças hegemônicas contra os sujeitos espoliados. Enfim concluímos, que, nos textos do autor goiano, a distinção entre a vida antiga, pacata, e a infância permeada pelo insólito funcionam como diferenciação temporal entre o interior do Brasil anterior à modernização (a primeira manifestação da infância, natural) e essa mesma região após a invasão que trouxe consigo novos modos de produzir, consumir e relacionar-se (a infância insólita, tolhida do amadurecimento).

A formação interrompida dos personagens infantis de José J. Veiga, desse modo, é alegoricamente análoga à sociedade constituída por sujeitos espoliados, fragilizados, em um espaço social que rápida e violentamente se transforma. A aprendizagem inconclusa das crianças em *Sombras de Reis Barbudos*, em “Os Cavalinhos de Platiplanto” e em “A Usina Atrás do Morro”, por exemplo, pode simbolizar a antiga cultura das pequenas propriedades rurais e cidades do interior do país, cuja história e desenvolvimento são interrompidos no momento da modernização, a maturidade negligenciada.

Em última instância, a partir da revisão do *Bildungsroman* e dos elementos comuns e díspares entre este gênero e a literatura de Veiga, concluímos que os personagens crianças do autor goiano não podem ser pensados como simbólicos à modernidade ocidental, que busca encontrar na juventude o seu ideal, como proposto por Moretti (2020, p. 29). Nas obras de José J. Veiga, em vez de uma aprendizagem típica do Romance de Formação, os meninos não se formam, não amadurecem. Pelo contrário: salvo a configuração de uma projeção interior, mágica, que os resguarda da violência do real, estão estacionários. Em Veiga, os personagens crianças, ao evitarem a experiência de transformação da infância à maturidade, melhor funcionam como símbolos para as populações do Brasil interiorano no contexto dos processos de transformação do seu espaço social ocorridos ao longo século XX — sociedades em posição de fragilidade que manifestam, por meio do sentimento de estranheza e da posição de recusa, suas percepções a respeito da invasão da modernidade capitalista.

Tal percepção opõe o espaço social transformado a uma projeção para a qual se deslocam os meninos, lugar ideal distinto do espaço em câmbio, no qual os personagens

infantis poderiam recusar uma formação ou aprendizagem de acordo com os parâmetros autoritários e violentos da cultura invasora.

3.1. A violência dos homens e o controle da fábrica

A obra de José J. Veiga é permeada pela violência: em diferentes narrativas, como constante temática, constatamos a violência exercida por figuras de homens dominantes e dirigidas contra os personagens infantis — há agressões, reprimendas excessivas, gritos e proibições que parecem injustas —; assim como há a manifestação de uma violência promovida por instituições estranhas, como as fábricas de “A Usina Atrás do Morro” ou *Sombras de Reis Barbudos*, que praticam a autoridade por meio de leis descabidas e punições severas, absurdos geralmente significados pelo narrador infantil a partir de um olhar insólito.

No primeiro momento deste romance, antes da instalação da fábrica e quando ainda predominava o aspecto familiar na narrativa, o personagem do pai de Lucas, Horácio, é caracterizado como um homem teimoso, birrento, em função das suas discordâncias com o tio Baltazar — talvez, desentendiam-se por culpa das diferenças de classe⁹² ou por questões culturais, próprias à maneira como cada um pensava o mundo ou o melhor para a Companhia de Desenvolvidos Taitara. Mesmo assim, esse se entusiasma com o projeto de construção da fábrica, capitaneado pelo cunhado, e toma providências para auxiliá-lo. Quando há o golpe que expulsa Baltazar da presidência da empresa e de Taitara, contudo, Horácio coloca-se novamente contrário ao parente e, em vez de ser dispensado, é promovido pelos novos chefes.

Qual é o seu novo trabalho o menino não pode precisar⁹³ e é sabido apenas que o homem veste uma farda azul (que ele mesmo criou), deixa a casa de manhã com um caderninho no bolso e, à noite, retorna e passa as anotações para umas fichas, que são escondidas na gaveta até serem levadas de volta à Companhia. Esse ofício burocrático de fiscalização, um trabalho vazio, impreciso e confuso, desenvolve certa atmosfera estranha na narrativa. O que faz mesmo o pai? Não é possível saber; contudo, ao exercer tal função, ele conquista um respeito semelhante àquele dirigido anteriormente ao tio Baltazar.

Lucas, todavia, percebe uma diferença entre as duas formas de respeito: “com meu pai não era aquele respeito espontâneo e desinteressado de quem quer apenas homenagear alguém

⁹² Na cidadezinha interiorana, afinal, diferentemente de Horácio, Baltazar era um forasteiro rico. O pai de Lucas, com algum ressentimento, ironiza os bens e a posição social do cunhado: “não demorou muito e meu pai já estava zombando abertamente de tio Baltazar, de seus carros, de suas festas, das caixas de vinho estrangeiro que ele recebia [...]” (VEIGA, 1976, p. 18).

⁹³ “Meu pai foi promovido a fiscal não sei de que” (VEIGA, 1976, p. 27).

por alguma coisa já feita; era a bajulação de quem tem medo de ser prejudicado em algum direito” (*Ibidem*, p. 27-28). Ou seja, a partir do terror imposto pela fiscalização e pela farda inventada, o pai é temido, enquanto o tio Baltazar, homem aleijado (ele não tinha um braço) e que se vestia à paisana, é lembrado pelo menino por ser “respeitado limpamente”. Conclui-se, assim, que a diferenciação se dá entre o emprego da violência e o da benevolência.

A violência como se manifesta o poder do pai é também transmitida por este em sua própria casa, ao submeter a esposa e o filho a uma forma austera de controle. Ele pisa forte e fala alto, recrimina o menino por não seguir as ordens absurdas da Companhia e distancia-se dele, assim como faz cobranças insensíveis à esposa, sobretudo no que diz respeito ao asseio de sua farda azul. Em certo episódio do romance, enquanto a mãe separa feijão no café da manhã, Horácio dirige-se ao quarto, nota rugas no uniforme e retorna furioso à cozinha, onde grosseiramente a cobra para passar a roupa de trabalho com mais apuro:

— Olhe para isto. Veja se é possível.
 — O que é que tem, Horácio? — mamãe perguntou.
 — O que é que tem? O que é que tem? Se você não vê, então é cega. Olhe aí que porcaria.
 — Eu passei esta túnica com todo cuidado ontem de noite, e deixei pendurada para não amarrotar.
 — Então passou como o seu nariz. [...]
 — Tire ela que vou ver se conserto.
 — É claro que vou tirar. Mas por que não faz direito da primeira vez?
 — Eu fiz, Horácio.
 — Fez nada. Estou vendo que vou ter de arranjar uma pessoa pra passar minhas fardas porque minha mulher ainda não aprendeu.
 — Tire que eu passo de novo — disse mamãe com toda a paciência.
 — Quer saber de uma coisa? Tiro não. Vou sair assim mesmo para os outros verem a boa passadeira que eu tenho em casa. Mas fique avisada. É a última vez que eu tolero um desmazelo desses.
 Meu pai saiu pisando forte e mamãe ficou parada olhando para os grãos espalhados na toalha, incapaz de continuar separando-os por causa das lágrimas (VEIGA, 1976, p. 38-39).

Também no universo infantil do conto “A Ilha dos Gatos Pingados”, cujo protagonista narra o desenvolvimento de um mundo à parte da sua sociedade, idealizado por ele e seus colegas para ser construído em uma ilha, faz-se presente a violência: o motivo para a fuga do personagem Cedil ao espaço insular são as agressões extremas praticadas pelo namorado de sua irmã, Zoaldo, contra ele. O menino recebe uma surra de tapas e de cinturão porque demorou a atender a um chamado quando brincava; e apanhou com um cabresto quando deixou o cavalo fugir. Por isso, chora, pensa em fugir e deseja a morte por afogamento, até a fundação da ilha, em cujo espaço encontra paz para praticar suas brincadeiras: “para nós, a ilha era brinquedo, pra ele era consolo” (*Idem*, 2017, p. 35), diz o narrador.

A ilha, todavia, em certa ocasião, é destruída: “estava tudo espondongado, a casa, a usina, os postes arrancados, o monjolinho revirado” (*Ibidem*). Ao ver as ruínas, Cedil entristece-se, pois deverá retornar ao mundo de crueldades, à realidade de agressões praticadas contra as crianças. “Mais ou menos nesse tempo Zoaldo voltou de viagem e pegou de novo em namoro com Milila, batia mais ainda em Cedil, acho que pra descontar o tempo que não bateu” (*Ibidem*). Antes de prosseguirmos a discussão sobre a violência contra os personagens infantis em *Sombras de Reis Barbudos* e “A Ilha dos Gatos Pingados”, porém, o conto “Os Cavalinhos de Platiplanto” merece uma análise detalhada.

Nesta história, o personagem do menino é uma criança bastante birrenta (ela grita e chora, por medo e para chamar a atenção), e o motivo para seus protestos está em uma iminente lancetação do pé (o menino machucou-se em uma brincadeira e precisa ter o membro cortado por um farmacêutico). Essa lancetação, à qual tanto o pai quanto o avô tentam convencer o menino a submeter-se, pode ser interpretada como um rito de passagem da infância à maturidade. Segundo Propp (2002, p. 54), no tradicional conto maravilhoso, o corte seria uma forma de iniciação ocorrida no momento da puberdade em que o jovem, após cumpri-la, era introduzido na sociedade e investido de direitos. Desse modo, a lancetação, uma simbolização da morte, para que o menino experienciasse um óbito momentâneo e ressuscitasse como homem, com todos seus deveres, cumpre uma função social no enredo.

Nos contos de José J. Veiga, o ferimento como rito iniciatório está presente também em “A Ilha dos Gatos Pingados”. Nesta narrativa, o personagem Tenisão sofre uma infecção no dedo e foi necessário lancetá-lo. Depois disso, parou de frequentar a ilha e não se afetou quando o espaço foi destruído:

Tenisão parece que não ligou muito, disse que ia arranjar outro lugar melhor e mais escondido, mas nunca tinha animação pra procurar; quando Cedil perguntava, ou eu, ele dizia que tinha tempo. Assim foi indo até que d. Zipa mandou Tenisão para o colégio dos padres em Bonfim (VEIGA, 2017, p. 35).

Melhor dito, o espaço onírico da ilha é arruinado porque Tenisão já não mais o frequenta, uma vez que não mais o concebe. O narrador resmunga que “brinquedo sem ele [Tenisão] desanimava” e que, aí, principiou a “desconfiar que o brinquedo da ilha ia acabar acabando” (*Ibidem*). Ou seja, por amadurecer e ingressar no colégio de padres, após a lancetação do corpo, tal como deve sofrer o protagonista de “Os Cavalinhos de Platiplanto”, Tenisão já não se interessa pelo universo mágico da ilha inventado sob uma perspectiva infantil e, assim, o refúgio é destruído no imaginário dos meninos, pois é lá que ele existia.

Ao contrário de Tenisão, todavia, o menino de “Os Cavalinhos...” teme sofrer a lancetação; dessa maneira, teme submeter-se à maturidade e aos deveres sociais de um homem formado. O seu avô, que ninguém na casa deveria contrariar, ao constatar as pirraças do neto, promete-lhe um cavalo como recompensa: “você não é mais desses menininhos de couro, que não têm *querer*. Na festa do Divino você já vai vestir um parquinho de calça comprida que eu vou comprar, e vou lhe dar também cavalo para você acompanhar a folia” (*Ibidem*, p. 55, grifo nosso). Sofrer a lancetação e, em consequência disso, receber o cavalo, desse modo, relacionam-se (na forma de rito iniciatório que demarca a infância e a vida adulta) ao amadurecimento do jovem, que agora possui *querer*, ou seja, autonomia.

No tradicional conto maravilhoso, a figura do cavalo (animal forte, usado no trabalho e na guerra) é percebida por Propp (2002, p. 169) como uma passagem para a sucessão masculina. Ele indica uma doação do patriarca para o seu herdeiro; logo, esse animal delimita a conclusão da aprendizagem do jovem e sua nova posição no interior do grupo, uma vez formado. No conto de José J. Veiga, a lancetação do pé pode ser entendida como a castração simbólica que submete o menino às ordens do grupo, bem como a doação do cavalo indica sua nova posição dentro daquela família — e esse seria o contexto de formação do jovem.

Contudo, apesar da cirurgia ocorrer, a doação é suspensa quando o avô do menino é afastado da fazenda, lugar que passa a ser chefiado pelo seu tio Torim, personagem vil, descrito como um homem “treteiro” (VEIGA, 2017, p. 60), que se recusa a entregar o animal⁹⁴ ao menino. Em última instância, o que se pode entender desse episódio do impedimento da doação do cavalo é uma interrupção na ordem de sucessão dentro do grupo: o avô permanece vivo — em certo momento, o menino pergunta à mãe se ele morreu e ela responde que não, “mas era como se tivesse”⁹⁵ (*Ibidem*, p. 57) —; ou seja, o avô foi simbolicamente assassinado pelo tio Torim, que assumiu a liderança da família contrariando a passagem natural que deveria haver entre avô e neto, indicada pela doação do animal. Por esse motivo, o pai do menino e Torim (que comprou para si o cavalo que pertenceria, por direito, ao menino, em um momento quando seu avô, afastado, já não apresentava condições de assinar papéis) desentendem-se sobre a venda forçada do animal e discutem.

A criança, em consequência desses acontecimentos injustos, demonstra ser incapaz de possuir o *querer* que seu avô anteriormente mencionou quando prometeu a doação do animal

⁹⁴ Como vimos, o cavalo é o símbolo da herança que garantiria a sucessão do comando do grupo.

⁹⁵ O menino também pergunta à mãe se poderia rever o avô e ela responde que sim, mas que não convinha fazê-lo (VEIGA, 2017, p. 57), o que indica um rompimento entre os vínculos de avô e neto, rompimento motivado pela ascensão do tio ao comando da família.

como presente para a festa do Divino, ocasião em que o protagonista seria apresentado não mais como menino, mas como homem:

mas quando a gente é menino parece que as coisas nunca saem como a gente quer. Por isso que acho que a gente nunca devia querer as coisas de frente por mais que quisesse, e fazer de conta que só queria mais ou menos. Foi de tanto *querer* o cavalinho, e querer com força, que eu nunca cheguei a tê-lo (*Ibidem*, p. 56, grifo nosso).

Logo, quando o direito de sucessão da criança é indeferido pelo tio e ela não possui mais *querer*, seu rito de formação é inconcluso e ela se vê forçada a permanecer na posição submissa de menino. Sem se formar como homem, o protagonista transporta-se do universo real da fazenda, onde é oprimido pelo tio, para o mundo onírico de Platiplanto — forma de compensação semelhante à presente em “A Ilha dos Gatos Pingados”, conto publicado no mesmo livro, em que as crianças se refugiam em uma ilha imaginada sob o ponto de vista infantil e construída à parte da sociedade que os angustiava.

Em ambos os universos ideais projetados como forma de escape da violência, os personagens meninos reconhecem viver em um mundo que os oprime, um mundo em que os seus direitos e vontades são negados. Finalmente, à parte da realidade de violência, observando-a distanciadamente desde o universo mágico-infantil, narram em uma perspectiva insólita e denunciativa os acontecimentos passados.

No conto “Os Cavalinhos de Platiplanto”, durante uma conversa com uma criatura apresentada apenas como “major” (um senhor corado, que vive no mundo mágico sonhado pelo menino), o protagonista reconhece a perseguição que sofria por parte do seu tio e, ciente da relação injusta entre ele e o adulto, que impediu sua plena formação, experimenta livremente os sentimentos que, anteriormente, no contexto da fazenda, eram despercebidos:

— Ninguém estava me segurando — respondi.
 — É o que você pensa. Então não sabe que os homens de Nestor Gurgel estão com ordem de pegar você vivo ou morto?
 — Meu tio Torim? O que é que ele quer comigo?
 — É por causa dos cavalos que seu avô encomendou para você. [...] Seu tio quer tomá-los.
 Se meu tio queria tomar os cavalos, era capaz de tomar mesmo. [...] Pensei nisso e comecei a chorar (*Ibidem*, p. 60).

Em razão do regime de desigualdade presente na relação entre os personagens infantis e os adultos autoritários que participam dos seus cotidianos, ou entre os personagens infantis e as fábricas que cerceiam as suas vontades, as crianças de José J. Veiga, enquanto vítimas

dessas violências, sentem-se diminuídas e optam pelo escape, como já se observou. Conforme observamos, Cedil, em “A Ilha dos Gatos Pingados”, inventa um território insular e depois desaparece; o menino de “Os Cavalinhos de Platiplantos” projeta o universo onírico que compensa a frustração vivida em sua realidade; e Lucas, em *Sombras de Reis Barbudos*, esconde-se do pai ou finge estar sempre atarefado para não o ver, assim como recusa os convites para pescarias: “quando chegava em casa e via o boné azul no cabide eu punha depressa os livros e cadernos na mesa e fingia muita atrapalhação com os deveres; ou então inventava dores aqui e ali, falta de ar, jeito no pé, o que me passasse pela cabeça” (*Idem*, 1976, p. 29).

Mas não apenas as crianças, quando fragilizadas, são postas em posição de submissão. Também as mulheres (mães dos protagonistas meninos) sofrem a violência exercida pelos personagens masculinos (seus maridos) ou pelas companhias às quais esses homens se vinculam. No romance *Sombras de Reis Barbudos*, após o pai do narrador autodiegético inventar para si a farda azul, utilizada como uniforme em seu trabalho na Companhia de Melhoramentos Taitara, como observado anteriormente, a mãe é submetida ao exaustivo serviço de cuidar da vestimenta: “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” (*Ibidem*, p. 27). Em outro momento, após ser vexada pelo marido, ela “passou o dia na maior tristeza, pensativa, suspirando e olhando para longe” (*Ibidem*, p. 30). Para procurar conforto, a mãe se dirige à igreja e lá reza e chora. Contudo, quando insolitamente os muros transformam as ruas em labirintos, ela já não se sente à vontade para sair de casa e seu espaço de atuação é restrito ao lar, onde reza ao pé da cama.

Nesse romance de José J. Veiga, a partir dessas informações, constatamos as consequências das transformações do espaço social sobre a vida das personagens femininas: elas produzem um trabalho doméstico não remunerado (lavar, passar, cozinhar, limpar, cuidar das crianças), que é essencial para o funcionamento das fábricas e, logo, para a estrutura produtiva do capitalismo que agora vigora na cidadezinha, pois permite aos maridos dedicação integral ao emprego na companhia. Além disso, na obra, podemos destacar que o espaço ao qual a mulher se inscreve é o espaço da casa e não o da cidade ou do mundo, ao contrário do homem. E, caso relacionemos o trabalho doméstico exercido pela mulher à exclusão desta da vida pública, assim como sua reclusão no ambiente do lar (que é seu espaço laboral), percebemos tratarem-se de assuntos comuns.

Por essas razões alegadas, entendemos que, no sistema capitalista⁹⁶,

enquanto os homens podem desenvolver fortes laços com o mercado de trabalho e se integrarem, de maneira mais plena, à vida política e econômica, as mulheres, principalmente aquelas que dedicam parte substancial do seu tempo aos cuidados da família, enfrentam enormes dificuldades para participar da vida pública (SORJ, 2008, p. 77).

Sendo essa forma de trabalho feminino desvalorizada (pois, diretamente, não produz na dinâmica da indústria, ainda que seja indispensável para os homens produzirem), em uma hierarquia da divisão do trabalho, as mulheres que a exercem são subalternizadas. Dessa maneira, como observamos no romance de Veiga, a mãe de *Sombras de Reis Barbudos* tem o trabalho desdenhado pelo marido e, por isso, sente-se humilhada e deprimida. No diálogo em que, de forma enfática e violenta, ela é cobrada por supostamente passar uma roupa com desleixo, evidencia-se que o personagem masculino a vê como sua serviçal, e não como uma companheira. Este, então, “torna ‘sua’ mulher dependente de seu trabalho e de seu salário, e [o capitalismo] o aprisionou nessa disciplina, dando-lhe uma criada, depois de ele próprio trabalhar bastante na fábrica ou no escritório”⁹⁷ (FEDERICI, 2019, p. 44).

À maneira do diálogo desenvolvido por José J. Veiga a respeito da roupa passada, o homem transmite à mulher a violência porque é também vítima da violência sofrida no ambiente laboral; o que evidencia, no romance, não apenas a agressão que o personagem promove, como também a opressão que a figura da Companhia de Melhoramentos fomenta e que é reproduzida em outras instâncias. Dessa forma, “quanto mais o homem serve e recebe ordens, mais ele manda” (*Ibidem*, p. 45), uma vez que ele é via de transmissão de poder e opressão.

[...] quanto mais pancadas o homem leva no trabalho, mais bem treinada deve estar sua esposa para absorvê-las e mais autorizado estará o homem a recuperar seu ego à

⁹⁶ Naturalmente, expomos as condições do trabalho feminino doméstico no período de escrita do romance, quando a porcentagem de mulheres no mercado de trabalho era bastante inferior em comparação aos dias de hoje. Com o passar dos anos, embora em condições de inferioridade (por exemplo, por serem muitas vezes remuneradas com um salário inferior ao recebido pelos colegas do gênero masculino), as mulheres inseriram-se no mercado produtivo (e, claro, não em função dos interesses do capitalismo, mas pela luta de organizações feministas, comunistas, anarquistas e sindicalistas) e, hoje, atuam em diferentes segmentos laborais. Isso significa, por sua vez, uma maior inserção destas em espaços da vida pública. Contudo, no interior do sistema capitalista, deve-se frisar que a participação das mulheres no mercado de trabalho é, também, a exploração da sua força e a alienação do seu querer. Assim, muitas vezes, como em muitos outros aspectos da vida sob o sistema capitalista (como, por exemplo, nas práticas de consumismo), o ideal de liberdade é ilusório, uma vez que as mulheres (tal como os homens do proletariado) não produzem para si, mas para uma oligarquia que é, por sua vez, fundada em valores patriarcalistas.

⁹⁷ Vejamos também que tais relações respondem ao patriarcalismo cuja presença estrutural, desde a colônia, marca as relações familiares e sociais entre nós.

custa da mulher. Bate-se na esposa e joga-se a raiva sobre ela quando se está frustrado ou exausto em decorrência do trabalho (*Ibidem*).

Outro ponto que deve ser observado acerca das personagens femininas de Veiga é que estas, ao contrário do que observamos a respeito dos meninos, que mobilizam a imaginação infantil para produzir mundos mágicos compensatórios, como ocorre em “A Ilha dos Gatos Pingados”, “Cavalinhos de Platiplanto” e *Sombras de Reis Barbudos*, não poderão se transportar ao universo onírico como tentativa de escape da realidade. Diferentemente das crianças, as mães não produzem ilusões e, portanto, não podem se iludir. Em razão disso, são caracterizadas como pessoas solitárias, silenciosas (silenciadas) e melancólicas

Nota-se também que a personagem da mãe em *Sombras...* conta com um marido privilegiado pela fábrica, que, em razão do trabalho como fiscal, pode garantir o seu sustento (embora, como vimos, isso a inscreva em uma relação de exploração/dependência). Outras mulheres, contudo, chamadas na narrativa de “indesejáveis”, não. Estas se percebem em posição ainda mais periférica e, logo, de maior fragilidade no sistema configurado após o advento da Companhia de Melhoramentos. Por isso, veem-se forçadas a mendigar:

foi nessa época que nossa casa passou a ser procurada por bandos de mulheres chorosas com crianças nos braços [...]. Vendo que nada conseguiam com meu pai as mulheres mudaram de tática e passaram a se apegar com mamãe, mostravam os filhos doentinhos, as pernas inchadas, as mãos maltratadas, falavam nos maridos que estariam sofrendo maus-tratos não sei onde, queriam que meu pai desse um jeito (VEIGA, 1976, p. 31-32).

No trecho acima e no que se apresenta em sequência, percebe-se que as mendicantes não imploram por dinheiro e comida, apenas. Elas buscam, na verdade, soluções que poderiam suprir suas necessidades em um momento histórico cuja introdução de uma nova forma produtiva expulsa contingentes populacionais de suas terras, assim como impõe a submissão destes exilados a uma nova divisão de classes e trabalho.

As mulheres espoliadas, então, mendigam justiça:

Aflita, penalizada, quase chorando também, e sem poder fazer nada, mamãe corria lá dentro e voltava carregada de mantimentos para distribuir, umas aceitavam desapontadas, outras recusavam com raiva, diziam que não estavam pedindo esmola mas justiça (*Ibidem*, p. 32).

Enfim, conforme previamente constatado, ao abordar esses problemas sociais, José J. Veiga incorpora em muitas de suas narrativas o momento histórico de passagem do protagonismo do Estado protecionista à hegemonia da economia de mercado, em que os

governos, a fim de atender os interesses de organizações privadas, exerceram com autoritarismo o seu poder para pôr em prática um projeto econômico mais profundo. A partir desse pressuposto, questionamos como esse poder pode ser analisado na relação entre os adultos e as crianças assim como entre os homens e as mulheres na literatura do autor goiano.

Em uma interpretação foucaultiana, seria incorreto definir o poder como algo que sempre “diz não, que impõe limites, que castiga” (MACHADO, 2005, p. 15). Isso porque a intervenção de uma instituição não se daria apenas em forma de violência e coerção, já que a dominação não poderia se manter caso fosse exclusivamente baseada na repressão. “Não se explica inteiramente o poder quando se procura caracterizá-lo por sua função repressiva. O que lhe interessa basicamente não é expulsar os homens da vida social, impedir o exercício de suas atividades, e sim gerir a vida dos homens, controlá-los em suas ações para que seja possível e viável utilizá-los ao máximo [...]” (*Ibidem*, p. 16).

A estratégia de operação da disciplina, segundo essa interpretação, é um dispositivo criativo, que investe determinados indivíduos do poder, bem como do sofrimento desse mesmo poder, tornando-se centros de transmissão da repressão. Para Michel Foucault (2005, p. 184), “o poder passa através do indivíduo que ele constitui”, e, em relação ao período de autoritarismo da ditadura civil-militar de 1964, Avelar (1999, p. 41) afirma que seria um erro limitar o papel do Estado naqueles tempos apenas ao de repressor: “the state was never limited to negating its oppositional antithesis; it imposed a new positivity as well”⁹⁸. Na literatura de José J. Veiga, portanto, a chegada de uma poderosa estrutura de dominação (como as fábricas, em *Sombras...* e “A Usina...”), antes de retirar o poder dos adultos, entre eles o distribui de forma desigual. O excesso de poder e sua concentração é, enfim, razão da violência praticada no universo desenvolvido pelo autor, violência dirigida pelas instituições produtivas contra os homens e, por estes, contra as mulheres e as crianças.

Como abordado anteriormente, no capítulo “Muros Muros Muros”, do romance *Sombras de Reis Barbudos*, o pai do menino Lucas inventa para si mesmo um novo uniforme, uma farda azul que lhe confere mais respeito na cidadezinha. Em seu suspeito trabalho de fiscalização para a empresa, trajado com a farda minuciosamente passada (ele compra uma lente para conferir as rugas), o homem é respeitado pelos demais funcionários, moradores e adquire vantagens em Taitara, como presentes e o acúmulo de cargos na usina que, antes, poderia demiti-lo. Por meio da submissão à disciplina da fábrica, (in)vestido de poder simbólico com a farda, ele adquire legitimidade para fiscalizar os demais integrantes da

⁹⁸ N.T.: “O Estado nunca se limitou a negar sua antítese de oposição; impôs uma nova positividade também”.

comunidade à qual pertence. A figuração de instituições repressivas do Estado nas diegeses de Veiga, sob a alegoria fabril ou paterna (como em relação, também, ao tio Torim de “Os Cavalinhos de Platiplanto”), contudo, não institui o uso da farda para o pai de Lucas. Ele, por iniciativa própria, decide vestir-se assim para se consagrar não como um funcionário qualquer, mas como um agente disciplinador que atua em nome dos interesses da Companhia. “Essa farda eu mesmo inventei. Impõe mais respeito”, afirma o personagem. “Bonita, não é? Você precisa ver como a cambada me trata. Só faltam se mijar” (VEIGA, 1976, p. 28).

Percebemos, então, que a fábrica, lida como alegoria para o Estado autoritário, não o consagra como um agente que deva usar tal uniforme. À maneira dos governos de militares golpistas, o pai assume tal posição a partir de uma vontade espontânea e as instituições, atendidas pelas ações repressivas do personagem em relação aos seus empregados e vizinhos, assentem que ele assim se comporte pois age em nome dos seus interesses. O capital simbólico (BOURDIEU, 2014, p. 259), o capital de reconhecimento de um prestígio social, reivindicado pelo pai de *Sombras de Reis Barbudos* é, assim, como também expôs Foucault, uma força positiva, sem negar que ela funda a sua prática na violência. Dessa forma, para a família de Lucas, há tanto a violência doméstica quanto a conquista de privilégios (ganham presentes e respeito), embora para os demais cidadãos do lugarejo onde a fábrica se instalou transpareça apenas a desigualdade, o descontentamento e os maus-tratos quando apelam ao pai por ajuda.

Em última instância, se a figuração da fábrica pode ser lida como possível alegoria para o Estado e as suas tecnologias de controle, o pai é interpretado como quem atua como o aparelho repressor contra os outros moradores — embora não somente contra eles, uma vez que também exercerá o autoritarismo sobre o próprio núcleo familiar, o que diz respeito às nossas questões em relação à não formação infantil nas obras do autor.

Em *Moisés e o Monoteísmo*, Freud (1975, p. 100) sugere a figura do “pai primevo” (um macho forte, senhor e pai de toda a horda, irrestrito em seu poder, que exercia com violência). Caso sentisse ciúmes das liberdades adquiridas pelos filhos, o “pai primevo” castrava-os, matava-os, expulsava-os da horda (*Ibidem*, p. 101). Em dado momento de *Sombras de Reis Barbudos*, Lucas, o narrador autodiegético do romance, narra sonhos que lhe perturbam. Nestes pesadelos se manifesta a violência da vida cotidiana que fora recalçada; ou seja, enquanto dorme, o menino sofre o que o atormenta em vigília. Por saber de uma nova política de repressão ainda a ser realizada pela Companhia (já que seu pai é fiscal da empresa), a apreensão de binóculos e lunetas dos cidadãos de Taitara, Lucas sonha que seu colegas o perseguiriam entre dois muros altíssimos: “um bando numa ponta e outro noutra, para me

marcar com ferro em brasa, ou me cegar, ou me castrar, o castigo não ficou claro no sonho” (VEIGA, 1976, p. 38). Em meio à violência que interrompe o desenvolvimento do menino para se formar homem adulto, portanto, Lucas sonha ser castrado; ou seja, o menino teme ter removido do seu próprio corpo, contra a sua vontade, o seu atributo masculino.

Poderíamos sugerir, em José J. Veiga, (a partir da oposição entre a figura excessivamente coercitiva das fábricas, dos pais — ou do tio, em “Os Cavalinhos de Platiplanto” — e a infância reprimida dos seus filhos) a presença de figuras paternas e fabris, que atuam como entidades dominadoras, autoritárias e violentas, ou seja, como os cerceadores das expressões das crianças, como os “pais primevos” (segundo a definição freudiana) das narrativas. Dessa forma, entendemos que tanto as fábricas quanto os homens adultos atuam de diferentes maneiras nas histórias para coibir, para castrar, o querer dos personagens infantis .

Na literatura de Veiga, como identificado anteriormente na análise de romances e contos, há figuras masculinas dominadoras e violentas, por exemplo, em “Os Cavalinhos de Platiplanto”, como o tio Torim, que assume o controle da fazenda e, por conseguinte, a posição patriarcal na família; em “Ilhas do Gato Pingado” há Zoaldo, que bate em Cedil, o que promove desejos suicidas no menino; em *Sombras de Reis Barbudos*, o pai, que defende os interesses da Companhia e impõe dificuldades cotidianas à mãe e ao filho. Dessa forma, “a criança introduzida, seja no plano do maravilhoso, seja no plano do fantástico, quase sempre aparece como vítima da condição opressora do adulto, sentindo ser desrespeitada a sua individualidade infantil, quando lhe é tirado o direito de ser livre e feliz” (RESENDE, 1988, p. 54). Essa violência é

máscara de denúncia da vivência absurda e selvagem do homem em uma estrutura social, sedimentada por valores degradantes, como: poder, egoísmo e opressão. Esses valores acarretam o sofrimento experimentado por Lu em ‘Sombras de Reis Barbudos’, aparecem nos contos, projetados na relação opressora do adulto com a criança, que sente mutilada a sua liberdade natural da infância (*Ibidem*, p. 63).

É importante registrar que, para Freud (1975), simbolicamente, na narrativa do “pai primevo”, há um processo (localizado fora do tempo ou do espaço) de superação por parte do filho do poder irrestrito do pai, uma vez que este tinha as suas liberdades limitadas e não gozava dos direitos masculinos da comunidade patriarcal. O gesto parricida, todavia, não é alcançado pelos meninos de *Sombras de Reis Barbudos* ou “Os Cavalinhos de Platiplanto”. Dado que as crianças se percebem inibidas por figuras coercitivas tão potentes na vida pública e privada — o pai e a fábrica invasora —, elas não são capazes de articular os seus desejos emancipatórios e confrontar tais instituições, muito mais poderosas que o querer do seu eu-

infantil. O impasse em relação ao exercício do poder explica porque os meninos de Veiga permanecem estacionários diante dos câmbios históricos e privilegiam a fuga aos universos mágicos — como afirmado por Resende (1988, p. 225), “vivendo assim esse estado de repressão, o menino não progride na aprendizagem, permanecendo estacionário, desestimulado a mobilizar-se na busca de novas experiências”.

Pensemos, então, que, se há uma hierarquia que gera submissão, enquanto o dominador exerce a posição (simbólica) do adulto, que goza de mais direitos e transmite maior poder, há o condicionamento (simbólico) do subalterno à infância, à dependência. Na escravidão dos Estados Unidos, como exemplo da relação entre o momento da infância e a condição de subjugação, os escravizados eram percebidos como crianças pela população branca e livre:

também havia o caso de pessoas que não conseguiam durante a vida toda sair da infância, como os escravos. No sul dos Estados Unidos, escravos eram tratados como meninos, ‘come here, boy’⁹⁹, como eram conhecidos. Classificados como dependentes, eram tidos como seres inferiores (NASCIMENTO; BRANCHER; OLIVEIRA, 2008, p. 3).

Reforça-se, portanto, a interpretação na literatura de Veiga de uma interrupção ou uma suspensão do desenvolvimento da criança, que permanece em condição de infantilidade, e, logo, da não realização de uma possível narrativa de *Bildungsroman* a partir da chegada dos elementos que ocasionam a transmissão da violência à cidade interiorana. Desse modo, por meio da instauração do regime opressor imposto pelos pais primevos das obras de Veiga, a narrativa se configura não como um Romance de Formação, mas de de-formação, repleto de figuras insólitas produtoras de ruínas sobre o espaço e sobre a vida dos personagens.

Bakhtin (1977, p. 238-239) considera que, em alguns tipos do *Bildungsroman*, está presente uma temporalidade cíclica, que consiste em representar um certo modo de desenvolvimento que transforma o jovem idealista e sonhador em um adulto sóbrio e prático, “trajetória que, no final, é acompanhada de graus variáveis de cepticismo e resignação”¹⁰⁰ (*Ibidem*). Nas narrativas de José J. Veiga analisadas, contudo, constatamos que a resignação (expressa na melancolia e na desesperança) ocorre antes mesmo do menino se tornar adulto; ou seja, em um momento anterior a uma possível formação. Mas isso não significa que a criança abandona a psicologia infantil, uma vez que ainda projeta universos e figuras mágicas, próprias do imaginário da criança, para significar a realidade ou dela escapar, como o mundo

⁹⁹ N.T.: “Venha cá, menino” ou “venha cá, moleque”.

¹⁰⁰ Este tipo de romance de formação se caracteriza por uma representação que assimila o mundo e a vida a uma experiência, a uma escola pelas quais todos os homens devem passar para retirar delas um único e mesmo resultado: a sobriedade acompanhada de um grau variável de resignação.

onde figuram cavalinhos coloridos, em “Os Cavalinhos de Platiplanto”. Ou seja, ela se resigna antes de se tornar sujeito formado e, desse modo, conclui-se que não há, nas obras aqui analisadas, a formação dos personagens jovens no sentido do amadurecimento (que poderia se apresentar no abandono da psicologia infantil, na inclusão dos personagens nas dinâmicas do trabalho realizado por adultos ou, por exemplo, na participação da criança na vida pública), ainda que se manifeste a consequência prática dessa formação; ou seja, o sentimento de resignação — que se declara em um mundo não prático, que é o mundo do insólito.

Para Resende (1988, p. 57), “em decorrência de desejos frustrados, [a criança na literatura de Veiga] escapa para a sua realidade interior, imaginando um mundo maravilhoso que significa a superação daquele em que está realmente inserida, vivendo insatisfatoriamente”. Desestimuladas do desejo de superação edípico e escapando para a dimensão mágica, onde gozam da liberdade suprimida pelo medo e pela angústia, a criança é enclausurada em uma eterna condição infantil e a formação, interrompida, fornece aos personagens meninos o senso de inconclusão do percurso do seu desenvolvimento. No exemplo de “A Ilha dos Gatos Pingados”, as crianças constroem um refúgio, mas este é arruinado, e, em “Os Cavalinhos de Platiplanto”, o protagonista somente encontra o presente prometido pelo avô no espaço onírico de Platiplanto, onde cavalinhos coloridos promovem um espetáculo, mas, segundo a ordem do dono daquele espaço, conhecido como major, a criança não os poderá levar dali. Assim, “quanto mais a realidade concreta lhe nega a posse do objeto, mais maravilhoso, mais distante, portanto, é o real ideal que ele torna presente na imaginação, para preencher as ausências e carências cotidianas” (*Ibidem*).

Já em *Sombras de Reis Barbudos*, os demais personagens voam para longe da cidadezinha, de modo a escapar do medo. Quando um professor entra em uma venda, explica o estranho fenômeno: “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, 1976, p. 135). Nenhum homem estava verdadeiramente voando na narrativa — e, assim, na própria diegese, reafirma-se o insólito como recurso para significação de questões mais profundas. O vendedor, então, pergunta a um professor se essa alucinação coletiva seria uma doença, todavia, este lhe responde que é, na verdade, remédio contra a loucura. Quando a sombra desse professor se eleva no espaço, no entanto, o menino se sente desinteressado para pensar nisso e, resignado em relação ao absurdo criado pela Companhia, admite estar “cansado de ver gente voando” (*Ibidem*, p. 136).

Em última instância, analisando as obras de José J. Veiga sob a perspectiva do gênero do Romance de Formação, conclui-se que o contexto histórico da escrita do autor, alegorizado

em figuras pelas quais a repressão é instituída nas cidadezinhas interioranas, atua sobre os personagens infantis como entes coercitivos e castradores (ou seja, como “pais primevos”), que os sujeitam à angústia da vida cotidiana em um espaço regulado pelo medo e impede o pleno desenvolvimento dessas crianças figuradas nas diegeses. Assim, os meninos da literatura veigueana, impossibilitados de superar o “pai primevo”, seja ele o personagem paterno ou a representação estética da usina e suas regras absurdas, significam a violência do mundo real objetivo por meio de figurações do insólito.

3.2. A melancolia e a pobreza de experiências

Aproximando-nos do final da dissertação, ao enfatizar o sentimento subjetivo dos que se percebem em estado de liminaridade, por meio de outras fontes e exemplos, prosseguiremos apresentando os argumentos defendidos até então neste capítulo — que abarcam a relação entre a transformação do espaço (no plano real objetivo) e o extravio da infância (nas diegeses de José J. Veiga), dado o contexto de violência e o sentimento de melancolia presente na população interiorana espoliada.

O problema da transformação do espaço social e o despertar desse sentimento na população afetada, por serem recorrentes na modernidade capitalista¹⁰¹, constituíram algumas convenções na literatura. John Clare (1793-1864), por exemplo, na ocasião da Revolução Industrial, exaltou a vida no campo e lamentou sua modificação/destruição.

Escreve o poeta:

There once were lanes in nature's freedom dropt,
There once were paths that every valley wound —
Inclosure came, and every path was stopt;
Each tyrant fix'd his sign where paths were found,
To hint a trespass now who cross'd the ground:
Justice is made to speak as they command;
The high road now must be each stinted bound:
— Inclosure, thou'rt a curse upon the land,
And tasteless was the wretch who thy existence plann'd [...].
O England! boasted land of liberty,
With strangers still thou mayst thy title own,
But thy poor slaves the alteration see,
With many a loss to them the truth is known:

¹⁰¹ Era histórica em que se afirma um distanciamento do sujeito em relação ao espaço (crê-se que a história desgarra-se da Natureza), percepção que atua para gerar o sentimento de triunfo no homem que busca conquistar ou domesticar — por meio da transformação que exerce no seu entorno — aquele algo que entende como um “meio”, ou seja, um mero garantidor de suas produções. De novo, voltamos ao exemplo apontado por Cardim (2020): nas propagandas da ditadura, a floresta amazônica é percebida pelo governo como um “inferno verde” a ser conquistado. A civilização, por sua vez, a cultura que se posiciona “do lado de cá” da Natureza, assim apartando-se dela, deve se empenhar para ali “faturar”; ou seja, reduzi-la a uma fonte de lucros.

Like emigrating bird thy freedom's flown,
 While mongrel clowns, low as their rooting plough,
 Disdain thy laws to put in force their own;
 And every village owns its tyrants now,
 And parish-slaves must live as parish kings allow [...].
 Ye fields, ye scenes so dear to Lubin's eye,
 Ye meadow-blooms, ye pasture-flowers, farewell!
 Ye banish'd trees, ye make me deeply sigh,
 Inclosure came, and all your glories fell¹⁰².

Segundo Raymond Williams (2020, p. 193), nesses processos transformativos não se perde apenas a Natureza¹⁰³; ou seja, não são transformados/destruídos apenas os aspectos naturais do espaço (a geografia física). Há, também, a perda do que é “natal”. Desse modo, para um sujeito particular, o que se arruína é uma paisagem humana e histórica. A perda mais lamentada, portanto, é a perda da *infância* — dado que uma maneira de conhecer foi associada a uma fase perdida da vida, e a associação entre a felicidade e a infância fundou uma convenção (*Ibidem*, p. 194), uma maneira de se entender e narrar o câmbio. Assim,

não apenas inocência e segurança, mas também paz e abundância, foram incorporadas, de modo indelével, primeiro à paisagem, e depois, numa extrapolação poderosa, a um período específico do passado do campo, agora ligado a uma identidade perdida, a relações e certezas perdidas, na lembrança do que é denominado, em contraposição a uma consciência presente, Natureza (*Ibidem*).

Clare, relacionando o cenário original, “natal”, à felicidade e à infância e, por sua vez, a paisagem transformada a um olhar melancólico para algo perdido, compõe:

His native scenes! O sweet endearing sound!
 Sure never beats a heart, howe'er forlorn,
 But the warm'd breast has soft emotions found
 To cherish the dear spot where he was born:
 E'en the poor hedger, in the early morn
 Chopping the pattering bushes hung with dew,
 Scarce lays his mitten on a branching thorn,
 But painful memory's banish'd thoughts in view
 Remind him, when 'twas young, what happy days he knew¹⁰⁴.]

¹⁰² N.T.: “Em tempos idos, ainda não distantes / Havia em todo monte ou vale estradas / Abertas a todos os viandantes. / Até que foram as terras cercadas / E as velhas sendas todas bloqueadas / Por ordem de tiranos odientos; / Agora as velhas leis são desprezadas; — Insensível, quem trouxe tais tormentos / À gente do campo, criando os cercamentos. / Ó Inglaterra! para tua gente / Já não és mais terra da liberdade; / Se o estrangeiro nisto ainda consente, / Para teu povo tal não é verdade. / De vis labregos a arbitrariedade / Veio substituir a lei de outrora; / Às aldeias impõem sua vontade, / E quem não a aceitar, que vá-se embora: / Cada paróquia tem seu régulo agora. / [...] Adeus, ó campos, paisagens queridas, / Ó florzinhas beijadas pelo vento! / Por vós suspiro, ó árvores banidas; / Que pode resistir ao cercamento?”

¹⁰³ Em “Natureza” ele se refere ao espaço em que a atividade humana é praticada.

¹⁰⁴ N.T.: “Cenas de infância! O mais doce dos sons! / Pois não há coração, por mais sofrido, / Que não sinta brotarem emoções / Ao pensar no torrão natal querido: / Mesmo o que poda a seba, maltrapido, / Mal pousa a luva num ramo orvalhado / E vem-lhe à mente, do mais fundo olvido, / A lembrança dorida de um passado / Em que ele era feliz, jovem, despreocupado”.

No vasto repertório musical sertanejo/popular brasileiro, por exemplo, encontramos referências à angústia experienciada por essa parcela da população brasileira diante da *des-ruralização* e da urbanização do seu espaço, bem como da expulsão desses contingentes populacionais de suas terras, o que ocasionou o êxodo rural e a inclusão dessas pessoas às novas dinâmicas do trabalho e do consumo.

Em *Saudade da Minha Terra*, a dupla Belmonte & Amaraí canta

De que me adianta viver na cidade
 Se a felicidade não me acompanhar [...].
 Lá pro meu sertão eu quero voltar.
 Por nossa senhora, meu sertão querido,
 Vivo arrependido por ter deixado.
 Esta nova vida, aqui da cidade,
 De tanta saudade, eu tenho chorado.
 Aqui tem alguém, diz que me quer bem,
 Mas não me convém, eu tenho pensado.
 Eu digo com pena, mas esta morena
 Não sabe o sistema [em] que eu fui criado.
 Tô aqui cantando, de longe escutando
 Alguém está chorando com o rádio ligado.

Em um outro exemplo, ouvimos Gilberto Gil, em *Lamento Sertanejo*, cantar

Por ser de lá
 Do sertão, lá do cerrado [...].
 Eu quase que não consigo
 Ficar na cidade sem viver contrariado.
 Por ser de lá [...],
 Eu quase não falo
 Eu quase não sei de nada.

Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)¹⁰⁵, a porcentagem da população nacional que vivia em zonas rurais em 1940 (ano em que se começou a calcular a série histórica), quando José J. Veiga completava 25 anos de idade, era de 68,76%. Conclui-se que, naquele período, os demais 31,24% da população viviam em áreas urbanas. Já no ano de 2000, alguns meses após a morte do autor, os dados são assombrosamente diferentes. Ao final daquele século, o IBGE estimou a população rural como constituidora de apenas 18,77% do total de brasileiros contra outros 81,23%, que viviam em cidades. Pode-se afirmar, portanto, que, ao longo de sua vida, o autor goiano notou a vertiginosa transformação nas dinâmicas demográficas do país e, em suas produções

¹⁰⁵ IBGE, Censo demográfico 1940-2010. Até 1970 dados extraídos de: Estatísticas do século XX. Rio de Janeiro: IBGE, 2007 no Anuário Estatístico do Brasil, 1981, vol. 42, 1979.

literárias, em que se identificam elementos de tematização desse momento histórico, constatamos a transformação do espaço (nas constantes temáticas que abordam a chegada de fábricas, ou seja, a industrialização e a urbanização) e também suas implicações sobre os sentimentos e as mentalidades da população que se percebe como partícipe desses câmbios.

Algo que se pode destacar nos personagens veigueanos, como também observado nas letras musicais, é a melancolia.

Deve-se reafirmar que, em muitas das histórias de José J. Veiga analisadas nesta dissertação, o narrador infantil não está situado em nenhum dos dois mundos (nem no campo nem na metrópole), mas já no pequeno lugarejo interiorano em vias de se transformar em cidade moderna, industrializada. Assim, no entrelugar, em um mundo liminar, ele é compreendido, justamente, pelo momento do câmbio e vive como espectador e vítima da destruição do que é próprio à sua juventude e da edificação do porvir, que o amedronta. A ruína da paisagem, que diz respeito à perda da paz, condiz com o arruinamento de sua infância e da sua expectativa de amadurecimento; logo, os melancólicos personagens de diferentes narrativas veigueanas desejam projetar esse momento/estado em uma realidade onírica, a fim de preservá-lo (algo que não pode ser feito em relação ao espaço, uma vez que este é modificado por forças muito mais fortes do que o querer infantil).

Para melhor compreendermos, em uma abordagem sociológica, as definições para a melancolia (que é vivenciada por diferentes personagens de José J. Veiga, sobretudo os infantis e femininos), identificamos tal sentimento de espírito como traço constituinte do movimento romântico, estilo de época nascido na Europa do século XIX (LÖWY; SAYRE, 2015). Os motivos para a sua emergência naquele período estão na relação existente entre o estabelecimento da burguesia capitalista como classe dominante a partir da Revolução Industrial e a recusa de membros da própria classe burguesa e também do proletariado às transformações nos modos de vida que então ocorriam (*Ibidem*).

Se o capitalismo pode ser caracterizado como um sistema socioeconômico pautado pelos aspectos da industrialização, do desenvolvimento rápido e conjugado da ciência e da tecnologia (traço que define a modernidade), da hegemonia do mercado, da propriedade privada dos meios de produção e da divisão intensificada do trabalho (*Ibidem*, p. 40), devemos compreender que, em torno dele, consequencialmente se desenvolvem alguns fenômenos “civilizacionais”, ou seja, relativos à operação do próprio sistema, como a racionalização, a burocratização, a urbanização, a secularização e a reificação (*Ibidem*). Dessa forma, tal sistema suscita indivíduos independentes para cumprir funções socioeconômicas, mas, quando esses indivíduos se transformam em individualidades subjetivas e exploram e

desenvolvem seus mundos interiores, entram em contradição com o universo baseado na estandardização, na reificação (*Ibidem*). Quando os sujeitos inseridos no universo produtivo do capitalismo reivindicam para si a faculdade da imaginação, eles “esbarram na extrema platitude mercantil do mundo engendrado pelas relações capitalistas. Nesse aspecto, o romantismo representa a revolta da subjetividade e da afetividade reprimidas, canalizadas e deformadas” (*Ibidem*). Por isso, a exaltação romântica da subjetividade pode ser considerada uma forma de resistência aos fenômenos advindos do capitalismo (*Ibidem*, p. 47).

O Romantismo (e seu desejo de retorno a tempos mais antigos, como o regresso à Grécia Clássica ou à época medieval, por exemplo) pode ser entendido, assim, como uma manifestação de recusa e crítica à modernidade capitalista e seus valores de alienação¹⁰⁶. Contudo, se a melancolia expressa no Romantismo pode ser entendida como um fenômeno anticapitalista, o capitalismo, por outra via, opor-se-á à essa melancolia. Assim, enquanto na Idade Média o “demônio meridiano” (AGAMBEN, 2012, p. 22) da acídia assalta os homens com fantasias¹⁰⁷, na modernidade, essa manifestação de tédio imaginativo e pusilanimidade passa a ser entendida como um pecado contra a ética capitalista do trabalho (*Ibidem*, p. 25).

De modo a escapar da racionalização dos sentimentos que vigora nas sociedades capitalistas, então, para além do desejo de regresso a tempos pré-modernos, os autores românticos desenvolvem em suas narrativas (de maneira semelhante à constatada na literatura de José J. Veiga, que projeta mundos mágicos embora alegorize o real objetivo) universos e figuras insólitos que servem como compensação e crítica¹⁰⁸ aos problemas sociais que lhes angustiam. Em função disso,

muitas obras românticas ou neorromânticas são deliberadamente *não realistas*: fantásticas, simbolistas e, mais tarde, surrealistas. Ora, isso não diminui em nada seu interesse, tanto como crítica da realidade social quanto como sonho de um mundo *outro*, radicalmente distinto do existente. Pelo contrário! [...] Mesmo quando toma a forma aparente de uma “fuga da realidade”, esse irrealismo crítico pode conter uma poderosa carga negativa implícita ou explícita de contestação da ordem burguesa [...] (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 31).

¹⁰⁶ “Há um desejo ardente de reencontrar o lar, retornar à pátria, no sentido espiritual, e é precisamente a nostalgia que está no âmago da atitude romântica. O que falta no presente existia antes, em um passado mais ou menos longínquo. A característica essencial desse passado é a diferença com relação ao presente: ele é o período em que as alienações modernas ainda não existiam. A nostalgia aplica-se a um passado pré-capitalista, ou pelo menos a um passado em que o sistema socioeconômico moderno ainda não estava plenamente desenvolvido” (LÖWY; SAYRE, p. 44).

¹⁰⁷ Geralmente, no momento quando o sol culmina no horizonte, como expõe Giorgio Agamben (2012), o que nos permite relacionar o sentimento melancólico a um tempo de liminaridade.

¹⁰⁸ Ou autocrítica, uma vez que tais escritores integram o universo capitalista.

Assim, como observamos o sentimento de resignação (BAKHTIN, 1977, p. 238-239) estagnar a formação do personagem menino de José J. Veiga, acarretada na projeção do desenvolvimento perdido do seu eu infantil em um espaço onírico, para os autores românticos do século XIX, algo semelhante ocorreu. Diante da resignação e em uma tentativa de reencontrar ou recriar um estado ideal desaparecido, desenvolveu-se a tendência de empreender a elaboração, em um plano imaginário, do paraíso no presente (*Ibidem*) — impulso manifestado nas obras do Romantismo pelo “aparecimento do sobrenatural, do fantástico, do onírico, ou então pelo tom do ‘sublime’ em certas obras de arte” (*Ibidem*).

Em relação a isso, o sentimento da melancolia, destacado como traço da estética romântica, pode ser também compreendido a partir do seu aspecto de obstrução/escape. Entende-se que a acídia trata-se da perversão de uma vontade que quer o objeto, mas não quer o caminho que a ele conduz (AGAMBEN, 2012, p. 29). Ao mesmo tempo, portanto, a melancolia deseja e obstrui a estrada ao próprio desejo: ela tanto quer algo como nega o que a faria tê-lo. No caso da literatura de José J. Veiga, poderíamos interpretar o desejo como o percurso formativo do personagem infantil (em “Os Cavalinhos de Platiplanto”, diz-se do “querer”); já a estrada que a ele conduz pode ser entendida, nessa analogia, como o novo sistema produtivo (coercitivo) instaurado nas narrativas, que promove sobre as crianças a renúncia à formação, uma vez que não querem se submeter a um contexto de violência e opressão. Contudo, devemos entender o melancólico processo de renúncia dos meninos de Veiga, que, diante da acídia, escapam para o universo onírico, não apenas como uma *fuga de* (fuga do novo sistema), como também uma *fuga para* (fuga para o mundo mágico).

Podemos, então, afirmar que, nas narrativas do autor goiano, por meio do processo de negação e escape próprio ao sentir-se melancólico, a acídia presente na projeção imaginada pelas crianças serve como compensação para o que foi perdido e transforma a privação em posse: no outro mundo, encontrarão o que lhes foi negado, fazendo do negativo, positivo.

Anteriormente a isso, todavia, devemos retomar a discussão que propunha que os protagonistas infantis de José J. Veiga prostram-se em estado melancólico em razão de uma perda, a perda da comunidade original. Esta foi transformada na ocasião da chegada das figuras autoritárias às cidadezinhas, acontecimento que alegoriza a invasão, no plano do real objetivo, da modernização dos sertões brasileiros. Em razão da morte do antigo modo de produzir e viver, conforme observado, as crianças do autor goiano estão em luto. Este sentimento, o sofrimento perante algo perdido, por sua vez, partilha com a melancolia suas características assim como os motivos que os geram:

o mecanismo dinâmico da melancolia em parte toma emprestadas as suas características essenciais do luto e em parte da regressão narcisista. Assim como, no luto, a libido reage diante da prova da realidade que mostra que a pessoa amada deixou de existir, fixando-se em toda lembrança e em todo objeto que se encontravam relacionadas com ela, assim também a melancolia é uma reação diante da perda de um objeto de amor, ao que não se segue, porém, conforme se poderia esperar, uma transferência da libido para um novo objeto, mas sim o seu retrair-se no eu, narcisicamente identificado com o objeto perdido (*Ibidem*, p. 43).

No momento em que discutimos a alegoria, afirmamos que esta é um módulo retórico adequado para enunciar, quando em estado de aporia, o inefável. Dessa forma, quando não se encontram os meios para significar algo, porque este foi transformado, morto, a alegoria expressa uma outra coisa, em um processo metonímico. A melancolia, por sua vez, opera de maneira semelhante, uma vez que propõe vínculos entre o sujeito acidioso e o objeto perdido¹⁰⁹ e permite, na interioridade, que a ausência se manifeste positivamente:

coabrindo o seu objeto com os efeitos fúnebres do luto, a melancolia lhes confere a fantasmagórica realidade do perdido; mas enquanto ela é o luto por um objeto inapreensível, a sua estratégia abre um espaço à existência do irreal¹¹⁰ e delimita um cenário em que o eu pode entrar em relação com ele, tentando uma apropriação que posse alguma poderia igualar e perda alguma poderia ameaçar (*Ibidem*, p. 45).

Em última instância, pode-se comparar a justificativa de esforço compensatório da alegoria e da melancolia (que buscam significar o luto a partir da ausência do algo perdido, ou seja, fazer do negativo, positivo) com o fetiche, que é, ao mesmo tempo, o sinal de algo e sua ausência. Em função do seu “estatuto fantasmático” (*Ibidem*, p. 46), o objeto da intenção melancólica, o que foi perdido e retornou no campo da interioridade, é real e irreal, incorporado e perdido, afirmado e negado (*Ibidem*). Por fim, devemos observar um último aspecto que caracteriza a melancolia presente na literatura romântica, que é a renúncia do sistema socioeconômico do capitalismo a partir do protagonismo de sujeitos infantis. Se há a fuga da sociedade burguesa, pode-se trocar a cidade pelo campo, “deixando os centros do desenvolvimento capitalista para ir a qualquer ‘outro lugar’ que conserve no presente um passado mais primitivo” (LÖWY; SAYRE, 2015, p. 46) bem como pode-se procurar esse “espaço” ideal na esfera da infância, “esperando encontrar preservados nas crianças os valores que permeavam a sociedade adulta em um estado primitivo da humanidade — sua ‘infância’, como se diz” (*Ibidem*).

¹⁰⁹ Cujá perda é a razão para sua acídia.

¹¹⁰ Em José J. Veiga, notamos o irreal (ou insólito) manifestar-se na figuração de elementos estranhos, que compõem os espaços oníricos de diferentes narrativas.

Em função das definições apresentadas acerca do Romantismo, poderíamos identificar nas obras de José J. Veiga aspectos conceituais ressignificados do movimento, no sentido de propor que o autor goiano, em muitas de suas criações literárias, recusa e denuncia a modernidade capitalista ao ambientar suas narrativas em cidadezinhas interioranas. Além disso, Veiga oferece posição de protagonismo às personagens infantis, bem como declara a projeção de universos oníricos por parte delas, que se percebem marginalizadas ou não querem se submeter ao sistema invasor. Os mundos criados pelas crianças estão à parte da realidade violenta e exercitam o desejo de escape (que é, também, um desejo de retorno a um tempo/espço primitivos, intocados pelo capitalismo). Assim, constatamos a mobilização de figuras fantásticas ou insólitas para caracterizar esses cenários, fabulados a partir da intenção melancólica de recuperar algo perdido. Soma-se a essas constatações a função de resistência cotidiana exercida pelas personagens femininas diante da invasão do novo sistema, que deve ser entendida a partir da relação privilegiada entre o Romantismo e as mulheres, que historicamente foram excluídas da criação dos principais ideais da modernidade. Por esse motivo, os papéis sociais femininos foram centrados nos valores qualitativos, como família, sentimentos, amor, cultura — valores prestigiados no movimento romântico (*Ibidem*, p. 116).

Ainda em torno da expressão dos sentimentos dos personagens veigeanos, sugerimos (complementarmente ao que foi até então desenvolvido, nesta dissertação, a respeito da melancolia) uma análise em torno da manifestação da *angústia* nas crianças das diegeses do autor goiano. Tal termo, cuja etimologia pode revelar um sentido de estreitamento, opressão, asfixia, estrangulamento ou afogamento, caracteriza com precisão o sentimento dos personagens de José J. Veiga que se percebem constrangidos pela violência e pelo autoritarismo exercidos por algumas figuras da narrativa, como as fábricas ou os homens. O menino Lucas, de *Sombras de Reis Barbudos*, por exemplo, sonha ser perseguido entre dois muros, assim como pode-se dizer de uma sensação de estreitamento acerca das construções dessas paredes no plano do real narrativo, que fecham e constringem a cidadezinha de Taitara.

Nesse romance, quem desobedecesse a Companhia de Melhoramentos teria o pescoço quebrado como o de um frango de abate, de maneira semelhante a como o protagonista de “A Usina Atrás do Morro”, em certa ocasião, é agarrado pelo pescoço por uma mão forte e asfixiado até a vista escurecer. Já o menino Cedil, em “A Ilha dos Gatos Pingados”, tem questões relativas à angústia na acepção etimológica de afogamento: “ele ficou tristonho, pensando, depois perguntou uma coisa boba, de gente que está mesmo muito desacorçoado: perguntou se afogar doía, se a gente ficava desesperada como quando está mergulhando em poço fundo e o fôlego acaba” (VEIGA, 2017, p. 31). A partir dos exemplos expostos,

identificamos a sensação de opressão e de estreitamento manifestar-se fisicamente em cenas de afogamentos, de asfixia por enforcamento ou de desespero por estar preso entre paredes¹¹¹ — um procedimento mobilizado pelo narrador para inscrever o sentimento abstrato da angústia no espaço e nos corpos dos personagens e, desse modo, torná-lo imagem.

Homônimo a esse sentimento, o romance *Angústia*, de Graciliano Ramos¹¹², aborda a transformação do modo de vida de seu protagonista, Luís da Silva. Este se posiciona em meio ao conflito de dois espaços e temporalidades distintos: o primeiro momento de sua vida é o da infância, no campo; enquanto um segundo instante, localizado na vida adulta e no espaço da cidade, é relativo à clausura e à alienação proporcionadas pela vida urbana moderna, que lhe angustia. Reis (1988, p. 207), ao interpretar a oposição existente entre campo e cidade na formação do personagem de Graciliano Ramos, afirma que

foi a comunidade sertaneja que lhe forneceu o primeiro código para decifração do mundo. Um código não escrito, a tradição, os modelos [...]. A sociedade urbana requeria, porém, outros instrumentos de interpretação: eram outros e mais complexos os problemas. O que valia era o ensinamento letrado e a abstração da lei. São universos em conflito, na mente de Luís da Silva [...].

Assim como os meninos de Veiga encontram-se em liminaridade por se situarem entre essas duas temporalidades, o protagonista de Ramos “é o sertanejo desarraigado, levado do mundo primitivo, imóvel, para o mundo do movimento”¹¹³ (CARPEAUX, 1988, p. 200). Em

¹¹¹ Essa sensação de sufocamento pela qual a angústia se manifesta foi entendida, por Veiga, como um problema de classes (ele se refere às massas, aos escravos) e do imperialismo (ele se refere à submissão de umas nações a outras). Em entrevista a Souza (1987, p. 166), esse afirmou escrever para gerar um certo desconforto em seus leitores, sensação que poderia despertar a consciência do estado de exploração (a pisada no pescoço) de uma nação sobre outra: “qual será a atitude verdadeiramente revolucionária de um escritor: mostrar ficcionalmente uma população oprimida reagindo e acabando com a opressão (uma mentira), ou mostrá-la sofrendo resignadamente? Esses livros foram escritos para desassossegar, e achei que se mostrasse os oprimidos derrubando as bastilhas, o leitor fecharia o livro aliviado, e não desassossegado. Um livro pouco pode fazer para corrigir injustiças: se conseguir causar desassossego, já conseguiu alguma coisa. Não acredito que a massa humana esteja condenada à submissão eterna. Ela seria submissa só enquanto não decidir mudar a situação. As forças que submetem as massas não vão nunca ‘pôr a mão na consciência’ um dia e soltá-las. Elas só ‘largarão o osso’ se não puderem mais segurá-lo. E quem vai forçá-las a ‘largar o osso’? Os próprios escravos. É uma lição da História. Toda melhoria no plano político-social tem que ser tomada. Isso vale no plano interno e no plano externo. As nações que hoje estão pisando no pescoço de outras só vão tirar o pé quando os espezinhadados se mexerem”.

¹¹² Acerca da formação do personagem menino, poderíamos também analisar o romance *Infância*, de Graciliano, em que o mundo da criança é marcado por uma atmosfera de violência e de autoritarismo por parte dos pais. Também nesse romance, a recuperação do momento da infância (um processo doloroso, traumático) se dá pela via da memória. Contudo, em *Infância*, propõe-se a conclusão da jornada formativa do menino no sentido do amadurecimento, enquanto nas narrativas de Veiga analisadas a personagem criança permanece estagnada. A estagnação da formação do menino veigueano ocorre, também, em função da angústia e, assim, justifica-se a análise comparada em relação ao romance *Angústia*, de Graciliano Ramos.

¹¹³ “E o menino viveu, no mundo rural, a decadência de sua família, um episódio particular da decadência do mundo rural nordestino. Aos dez anos perde o velho avô [...]. O desaparecimento do avô acompanhou-se da perda da fazenda familiar; o do pai acarretou o da casa comercial que possuíam na vila. Só e reduzido à pobreza,

certo momento do romance, Luís da Silva lamenta, “como a cidade me afastara de meus avós” (RAMOS, 1988, p. 84) e, ao seu fim, tomado pela angústia proporcionada pelo trabalho e pela vida urbana (assim como os protagonistas de *Sombras de Reis Barbudos* e “Os Cavalinhos de Platiplanto”), escapa em direção ao universo onírico¹¹⁴. Ele “transforma esta vida real em sonho” (CARPEAUX, 1988, p. 201) para, habitando a fantasia, escapar da angústia por meio das recordações de outros tempos — tempos pré-capitalistas simbolizados pelo campo e pela infância, tempos de um “estado primitivo do mundo” (*Ibidem*, p. 201).

Além de Graciliano Ramos, a angústia do cotidiano urbano é também tema literário para o poeta itabirano Carlos Drummond de Andrade quando este se muda para o Rio de Janeiro, metrópole que era, então, capital federal. Como o poeta de Charles Baudelaire, que perdeu a auréola tentando evitar um carro em uma rua movimentada, em “A Rosa do Povo”, até o instante de encontrar a flor no asfalto, que fura o tédio, o sujeito lírico de Carlos Drummond enuncia o tempo pobre e o poeta também pobre, enjoado:

Preso à minha classe e a algumas roupas,
vou de branco pela rua cinzenta.
Melancolias, mercadorias espreitam-me.
Devo seguir até o enjoo? [...]
Vomitam esse tédio sobre a cidade [...].
Todos os homens voltam para casa.
Estão menos livres mas levam jornais
e soletram o mundo, sabendo que o perdem (ANDRADE, 1988, p. 13).

A menção ao jornal (por meio do qual homens não livres soletram o mundo perdido) relativa-se ao contexto de pobreza de experiências, uma vez que, dado o intenso fluxo de informações difundidas pelos meios comunicacionais — a enxurrada de notícias, sejam elas banais ou não — muitas percepções do mundo surgem a todo tempo como novas, nesse incessante processo de produção e consumo de novidades. Assim, pode-se pensar que, no caso da literatura de José J. Veiga, o personagem encontra-se sempre na infância dos acontecimentos porque sempre há uma novidade, uma necessidade de aprendizagem. Nesse sentido, Janine Ribeiro (2005, p. 78) estabelece uma importante distinção entre a formação, fruto da transmissão da cultura (o que abrange o desenvolvimento da pessoa em termos de

aos quatorze anos Luís migra. Primeiro, viaja de fazenda em fazenda, em busca de sustento. Depois fixa-se na cidade, sofre miséria e, finalmente, engancha-se no serviço público” (REIS, 1988, p. 207).

¹¹⁴ Antonio Candido (1971, p. 111) originalmente ressaltou a de-formação de José da Silva, personagem em crise permanente, uma vez que a visão subjetiva deste (como vimos, em função de não pertencimento ao contexto urbano e burguês) deforma o mundo ao seu redor. “Esta passagem de um realismo nutrido pelo senso objetivo do mundo exterior para um realismo trágico, que sobrepõe os problemas do Eu à própria integridade do mundo, deformando-o, é característica de Graciliano Ramos, e faz da sua obra uma caminhada sob certos aspectos inversa, por exemplo, à de um José Lins do Rego”, escreve o crítico realizando comparações entre *Angústia* e o *Menino do Engenho*, um Romance de Formação.

cidadania), e a informação, consequência da difusão do entretenimento. A ausência do *Bildungs*, por essa perspectiva, pode ser pensada a partir de uma substituição da formação pela informação. Logo, diz-se também de um detrimento da cultura (um direito humano básico, por meio do qual o sujeito tem acesso a uma tradição para aprofundar suas relações com o mundo) em benefício do entretenimento, um bem de consumo.

Em retorno ao tema da percepção do eu no espaço, Drummond, que distinguiu tão claramente a oposição entre a vida pacata, interiorana, e a vida moderna, citadina e apressada, em poemas como “Prece de Mineiro no Rio” e “Elegia 1938”, em “Anoitecer”, escreve:

É a hora em que o sino toca,
mas aqui não há sinos;
há somente buzinas,
sirenes roucas, apitos
aflitos, pungentes, trágicos,
uivando escuro segredo;
desta hora tenho medo.
É a hora em que o pássaro volta;
mas de há muito não há pássaros;
só multidões compactas
escorrendo exaustas
como espesso óleo
que impregna o lajedo;
desta hora tenho medo (*Ibidem*, p. 19).

Ao diagnosticar o poeta como pobre e melancólico, observado por mercadorias em uma cidade de ruas cinzentas onde transitam homens que levam jornais e multidões compactas, onde há somente buzinas e sirenes roucas, uivando segredos, identificamos nos dois poemas expostos a miséria de experiências do sujeito lírico em seu cotidiano. De acordo com o filósofo Giorgio Agamben (2014, p. 21), a partir de uma leitura de Walter Benjamin, a incapacidade de fazer e transmitir experiências talvez seja um dos poucos dados certos de que o homem contemporâneo disponha sobre si mesmo, pois a pacífica existência em uma grande cidade, em que quase nada ainda seja traduzível em experiências, é suficiente para destruí-las e tornar insuportável a existência cotidiana (*Ibidem*, p. 22):

não a leitura do jornal, tão rica em notícias do que lhe diz respeito a uma distância insuperável; não os minutos que passa, preso ao volante, em um engarrafamento, não a viagem às regiões íferas nos vagões do metrô nem a manifestação que de repente bloqueia a rua; não a névoa dos lacrimogêneos que se dissipa lenta entre os edifícios do centro e nem os súbitos estampidos de pistola detonados não se sabe onde; não a fila diante dos guichês de uma repartição ou a visita ao país de Cocanha do supermercado nem os eternos momentos de muda promiscuidade com desconhecidos no elevador ou no ônibus. O homem moderno volta para casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos — divertidos ou maçantes, banais

ou insólitos, agradáveis ou atroz —, entretanto nenhum deles se tornou experiência (*Ibidem*).

A cidadezinha interiorana para o poeta mineiro, contudo, onde ainda há espaço para o amor e a contemplação, opera em um outro ritmo de tempo, mais lento, pacato. Diferentemente de “A Rosa do Povo”, em que se exprime o “rio de aço” de bondes e ônibus, em que as mercadorias e as melancolias espreitam o poeta nauseado, em “Cidadezinha Qualquer”, são as janelas das casas que o miram, e ele vê as vidas das pessoas e dos bichos que, no mesmo andar, fluem vagarosamente na composição de uma paisagem bucólica:

Casas entre bananeiras
mulheres entre laranjeiras
pomar amor cantar.
Um homem vai devagar.
Um cachorro vai devagar
Um burro vai devagar.
Devagar... as janelas olham.
Éta vida besta, meu Deus (ANDRADE, 1999, p. 44).

Conforme constatado no segundo capítulo desta dissertação¹¹⁵, a oposição nas convenções literárias que buscaram definir o campo e a cidade (assim como as contradições entre vida pacata e vida moderna, entre infância e vida adulta) pode ser identificada, também, nas produções de Drummond em que é evidenciado o momento de transformação da sua cidadezinha natal, Itabira (a antiga Itabira do Mato Dentro, onde se localizava a tradicional fazenda da família). Esse espaço, ao final da primeira metade do século XX, inclui-se nas dinâmicas do capitalismo global a partir da extração do minério de ferro e da instalação das siderurgias modernas na cidade, processos de inflexão dos modos de produção e, logo, de vida, que fabricam a decadência do antigo modo de produzir e ser, maquinam ruínas sobre o espaço e atuam sobre o amadurecimento no mundo do menino dos poemas de Drummond.

Há correspondências, por exemplo, entre a nostalgia do poeta e o sentimento de derrota do personagem Tutu Caramujo, figurado no poema “Itabira”, que lamenta os ideais de progresso que a cidadezinha interiorana assume quando se moderniza e se industrializa:

Cada um de nós tem seu pedaço no pico do Cauê.
Na cidade toda de ferro
as ferraduras batem como sinos.
Os meninos seguem para a escola.
Os homens olham para o chão.
Os ingleses compram a mina.

¹¹⁵ Quando observamos, a partir da análise de J. Wisnik (2018), a tematização de problemas materiais no poema “Os bens e o sangue”.

Só, na porta da venda, Tutu caramujo cisma na derrota incomparável (ANDRADE, 2013, p. 25).

Já em “Confidência do Itabirano”¹¹⁶, o sujeito lírico enumera prendas oriundas da antiga Itabira, que são produções artesanais (como um São Benedito feito por um santeiro e um couro de anta) e a memória da paisagem de noites brancas, sem mulheres nem horizontes, objetos e cenários que configuram a imaginação e os afetos do enunciador, que tira daí “a vontade de amar” (ANDRADE, 1999, p. 46). Essas produções artesanais e sentimentos lhe aparecem como recordações do passado em Itabira, que, no presente da cidade moderna, podem ser entendidas apenas em um instante capturado pela tecnologia da máquina fotográfica, um lampejo de um momento preciso, preso à parede em uma imagem estática.

Ou seja, o imaginário do poeta, em função da característica pobreza de experiências no cotidiano moderno, é algo que precisa ser salvo nesse único instante fotografado para poder ser exprimido como imagem, e não como cosedura de palavras, porque o universo opera com enorme dinamismo e não mais pode ser significado/experenciado. A imagem fotográfica, desse modo, funciona como substituto da memória (SONTAG, 1983, p. 158) porque o mundo presente não pode ser exprimido pelo saber artesanal (não mecânico) da observação, da rememoração e da fala do poeta. E isso, claro, a partir das lembranças distantes, dói-lhe.

Concluimos, portanto, que a miséria de experiências que há nas grandes cidades modernas, fruto das dinâmicas do trabalho, do entendimento da velocidade na passagem do tempo ou do fluxo de informações¹¹⁷, faz do sujeito lírico de Carlos Drummond de Andrade e do personagem do romance de Graciliano Ramos, Luís da Silva, (assim como dos meninos, das mulheres e de alguns homens nas narrativas de José J. Veiga, que sofrem com a transformação dos modos produtivos e, conseqüentemente, do espaço) pessoas angustiadas, melancólicas. Em *Sombras de Reis Barbudos*, por exemplo, quando a Companhia de Melhoramentos conquistou hegemonia política, transformou a cidadezinha de Taitara e instituiu um regime de vigilância e controle, o que alterou os modos como se configuravam as relações sociais de parte de seus habitantes, que se tornaram reclusos, desesperançosos e individualistas, o protagonista Lucas narra a pobreza de experiências de sua vida cotidiana:

¹¹⁶ “[...] o hábito de sofrer, que tanto me diverte, / é doce herança itabirana. / De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço: / esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil, / este São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval; / este couro de anta, estendido no sofá da sala de visitas; / este orgulho, esta cabeça baixa... / Tive ouro, tive gado, tive fazendas. / Hoje sou funcionário público. / Itabira é apenas uma fotografia na parede. / Mas como dói!” (ANDRADE, 1999, p. 46).

¹¹⁷ A pobreza de experiências pode ser identificada, nos extratos expostos acima, no tédio, nas notícias do mundo, no barulho das buzinas (que abafa os sons dos sinos e desfigura a percepção cronológica), na velocidade dos automóveis e nos demais ritmos da vida cotidiana sob o sistema reificador do capitalismo.

os dias se emendavam iguais, de tão iguais se confundiam e pareciam um só. Tínhamos caído em um desvio onde a ideia de tempo não entrava, a vida era uma estrada comprida sem margens nem marcos, estar aqui era o mesmo que estar ali, o hoje se confundia com o ontem e o amanhã não existia nem em sonho; nós esperávamos qualquer coisa, mas já nem sabíamos se era para adiante ou para trás (VEIGA, 1976, p. 51-52).

Em função de se inserir nas dinâmicas da modernidade capitalista, que se apresentava na cidadezinha interiorana a partir da chegada da Companhia de Melhoramentos, Lucas expõe as dificuldades de fazer sentido da passagem do tempo, que lhe parece desordenado, confuso, assim como expressa os impasses para tentar se situar em um lugar, ao ponto de a angústia por existir nesse contexto de pobreza de experiências se tornar tão intensa que se faz necessária a mobilização da retórica insólita para significar a dimensão da dor. Dessa maneira, o conteúdo do *infamiliar* fantasmagórico/mágico e a forma alegórica que o abriga servem como substitutos para a dificuldade de perceber/enunciar a experiência.

O narrador e sua mãe, desse modo, doentes de melancolia, acreditam estar mudando de cor e se transformando em planta, perdendo, assim, a humanidade:

a única novidade que notávamos em volta era um cheiro cada vez mais forte de mato, de planta, e as pessoas também iam apanhando uma cor esverdeada, víamos isso em nossas mãos e braços, e no rosto quando olhávamos em espelho. Mamãe dizia que estávamos virando capim, e um dia seríamos comidos por bois e cavalos (*Ibidem*, p. 52).

Contudo, em certo momento do romance, há um acontecimento que interrompe o fluxo entediante, repetitivo, da miséria de experiências: a vinda de Grande Uzk, um mágico do Oriente¹¹⁸. Consequencialmente à notícia da chegada do ilusionista, o narrador desenvolve uma enorme expectativa, pois crê que as mágicas de Uzk o salvarão da melancolia cotidiana e encantarão seus sentimentos que, até então, eram reprimidos pela rotina maçante de uma cidade murada, vigiada pela fábrica que instaurou regras absurdas. Após longa espera, quando muitos já pensavam que ele não viria mais, o ilusionista se apresenta em Taitara:

É difícil explicar, mas no momento que a cortina se abriu eu senti qualquer coisa diferente no ar, assim um arrepio vindo não sei se de dentro ou de fora de mim, uma mudança na qualidade dos sons, como se meus ouvidos tivessem acabado de passar por uma limpeza sensacional, e sei que todo mundo sentiu a mesma coisa [...].

¹¹⁸ Se o que causa a reificação dos personagens do romance são os valores da modernidade *ocidental*, percebe-se uma relação de antagonismo entre esta, razão da pobreza de experiências, e o mágico vindo do *Oriente*, que as restaura.

Ninguém se mexia, ninguém falava, e acho que se ele ficasse naquela posição de cruz até o fim do espetáculo ninguém ia reclamar. Não vi quando ele começou, foi tudo suave e natural [...].

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 (*Ibidem*, p. 59).

Como observado no trecho acima, o Grande Uzk, com seus truques de mágica, encanta e redime o público do contexto melancólico no qual se inseriam. Em meio à plateia, o menino Lucas se maravilha, embora (ou porque) não entenda o que testemunha. Desse modo, o insólito/absurdo apresentado pelo mágico, ao contrário daquele fabricado pela Companhia de Melhoramentos Taitara, não conforma, não reprime, mas liberta e assusta em função da possibilidade de liberdades que oferece à imaginação.

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

O absurdo, nesse caso, confronta o personagem com o paradigma socrático: ao saber do que não sabe, ele ganha ciência de não saber. O esforço de utilizar o insólito como razão, visto que os personagens veigueanos mobilizam o mistério para fazer sentido do que é estranho, do que é efêmero e do que é mortal (tais quais as populações interioranas, ao se depararem pela primeira vez com os valores e tecnologias estrangeiras, ocidentais), demonstra que essas figuras, nas narrativas veigueanas, elaboram uma forma de significação/expressão do saber do real. Desse modo, elas funcionam como uma forma de experiência, pois, assim, os personagens desenvolvem seus conhecimentos sobre o mundo em câmbio.

Na cena da apresentação de Grande Uzk, a mágica, o que surpreende o público, é a reconfiguração de como esse mundo é entendido; portanto, o insólito trata-se do recurso de se utilizar do absurdo para ajuizar o que é cotidiano, real, diante da dificuldade de oferecer significados para esse contexto, já que ele está em violento processo de transformação/destruição. O insólito/absurdo, por fim, que já foi observado na literatura de José J. Veiga a partir da expressão dos entes coercitivos que transformam o familiar em *infamiliar*, pode também ser capaz de operar no sentido reverso, transformando a experiência do *infamiliar* em familiar — como na criação de espaços oníricos de “A Ilha dos Gatos Pingados” e “Os Cavalinhos de Platiplanto”, onde, no espaço de interioridade, as crianças

encontram o refúgio e o conforto do estado original das coisas. Se lá elas podem explorar seus sentimentos é porque, no insólito, também reside a experiência.

Contudo, em *Sombras de Reis Barbudos*, o mágico Uzk, após apresentar-se algumas vezes, também parte de Taitara. Depois disso, as pessoas da cidadezinha sentem-se outra vez desamparadas e confusas, dado que, por si mesmas, no contexto da pobreza de experiências e repressão, têm dificuldades para usar a mágica, ou seja, para configurar o discurso insólito a fim de criar sentidos que encantem a vida e suas experiências. Em sequência, há um incêndio no teatro, cujo poder destrutivo pode ser também estendido à consciência, já que a população deixa de se lembrar se o Grande Uzk executou suas proezas ali.

Depois que ele foi embora levando suas mágicas naquelas canastras enormes, as pessoas andavam pelas ruas como sonâmbulas, indiferentes, desinteressadas, esbarrando em muros e umas nas outras, pisando as botinas engraxadas dos fiscais e pagando caro pela distração.

E a Companhia por sua vez caprichou na vingança pelos dias encantados que passamos aplaudindo o mágico. Proibições e exigências há muito tempo esquecidas foram desarquivadas e aplicadas de novo com um rigor nunca visto antes (*Ibidem*, p. 65-66).

Lucas, o narrador infantil que sobrevive a esse cotidiano violento narrando-o, é a exceção. Após a partida do mágico, ele também recria as ilusões para encantar a vida, animar-se, mas teme perder essa capacidade ao se confrontar com a perspectiva dos esquecidos e melancólicos:

será que eu estou enganado? Será que o Grande Uzk não fez mágicas aqui? É verdade que muitas mágicas que eu dizia aqui em casa que ele tinha feito eram mágicas que eu inventava porque desejava fazer eu mesmo se tivesse poder; e agora já não estou conseguindo separar umas das outras. Se continuarem me contestando e me confundindo, eu também vou terminar convencido de que não vimos mágico nenhum (*Ibidem*, p. 65).

Como os demais, então, o menino percebe-se derrotado em um contexto de violência (anteriormente entendido como o “pai primevo” da narrativa) maior do que a sua sensibilidade interior, que é a circunstância de controle exercido pela Companhia de Melhoramentos despótica, que transmite seu poder por meio dos vigias, incluindo o próprio pai de Lucas, os quais aplicam punições severas para leis absurdas, e o retorno ao cotidiano de repressão e pobreza de experiências. Nesse cenário, conforme previamente constatado, o sentimento de angústia/melancolia desconfigura a narrativa do *Bildungsroman*, ou seja, a aprendizagem da criança, que deseja preservar o momento da infância ao não se submeter ao regime do opressor e, por isso, tenciona uma recusa ao percurso de amadurecimento.

Em *Sombras de Reis Barbudos*, constatamos essa posição de recusa ao amadurecimento no capítulo em que uma viagem à casa dos parentes, a princípio, aparenta ser uma jornada formativa para o narrador e protagonista infantil Lucas. Como no romance *Tía Julia y el Escribidor*, de Mario Vargas Llosa, em que a educação do jovem (um aprendiz de escritor) é orientada por uma relação incestuosa com sua tia, uma mulher mais velha, que lhe apresenta os prazeres e as responsabilidades da vida adulta, na narrativa de Veiga, a personagem tia Dulce se aproxima do menino Lucas com intenções libidinosas. Diferentemente dos demais momentos da narrativa, em que o narrador infantil apresenta seu ponto de vista para o arruinamento da cidadezinha interiorana, durante a viagem à casa dos tios, há uma intensa eroticidade entre o menino e a mulher mais velha, que já o percebe como um rapaz: ela diz “como você cresceu! Está um homem!” (*Ibidem*, p. 85) ou “sabe que você está ficando um rapazinho muito bonito?” (*Ibidem*, p. 86).

Ele, contudo, nesse momento que poderia significar sua formação, não tem conhecimento dos atos sexuais, pois pensa ser uma doença ou um pesadelo (*Ibidem*, p. 86), e, por não saber precisar qual contato é aquele proposto pela mulher, não está seguro se deseja ou não promover uma proximidade erótica com a própria tia. Por fim, quando sua mãe lhe endereça uma carta que narra os abusos perpetrados pela Companhia na cidadezinha onde mora, Lucas entristece-se e, em dúvida, não sabe optar se prefere permanecer com a tia Dulce ou retornar a Taitara. Incapaz de fazer escolhas, ou seja, de responder por si mesmo, o jovem renega a responsabilidade de tomar decisões, aspecto de autonomia tradicionalmente associado à masculinidade e à vida adulta. Tia Dulce, que antes desejava vê-lo como homem formado, pergunta “quer que eu decida por você?” (*Ibidem*, p. 93) e o envia de volta a Taitara, sem que ele tenha optado por uma coisa ou outra. Entristecido e em dúvida, o menino retorna à cidadezinha da mesma forma como partiu, já que recusou a jornada que poderia significar o seu amadurecimento. Desse modo, Lucas, que temia a simbólica castração (que seria promovida pela sujeição à vida adulta, ou seja, ao trabalho na Companhia), decidiu castrar-se a si mesmo quando não impôs sua vontade e, assim, evitou o amadurecimento, desconfigurando o que poderia ser um *Bildungsroman* na narrativa.

Por fim, a respeito dos vínculos entre os sentimentos de melancolia, angústia e a pobreza de experiência abordados neste capítulo e o extravio da jornada de aprendizagem dos protagonistas jovens nas narrativas do autor goiano, concluímos com um comentário elaborado por Avelar (1999) acerca de um outro escritor brasileiro¹¹⁹. Esse (*Ibidem*, p. 193)

¹¹⁹ Diz-se de um autor contemporâneo a Veiga, João Gilberto Noll, cuja escrita, também afetada pelo regime da ditadura civil-militar de 1964, abordou o momento da infância em um contexto de autoritarismo.

escreve que “there is never a Bildung, because characters have lost the ability to learn from experience or, which amounts to the same, experience can no longer be synthesized in a manner formative of an individual consciousness”¹²⁰. Ao entendermos a pobreza de experiência, a melancolia, a angústia e o impedimento formativo como um problema epocal, relativo à modernidade capitalista, a partir dos questionamentos levantados nas narrativas de José J. Veiga sobre a modernização e o progresso, sobre a miséria humana e as ruínas, somos levados a uma indagação proposta por S. Freud (1974) em *O Mal-Estar na Civilização*. Neste livro, o psicanalista austríaco (*Ibidem*, p. 45) questiona-se se o progresso técnico adquirido durante as últimas gerações, que permitiu aos homens estabelecerem um extraordinário controle sobre o meio, seria desprovido de valor para a economia de nossas felicidades:

não existe, então, nenhum ganho no prazer, nenhum aumento inequívoco no meu sentimento de felicidade, se posso, tantas vezes quantas me agrada, escutar a voz de um filho meu que está morando a milhares de quilômetros de distância, ou saber, no tempo mais breve possível depois de um amigo ter atingido seu destino, que ele concluiu incólume a longa e difícil viagem? Não significa nada que a medicina tenha conseguido não só reduzir enormemente a mortalidade infantil e o perigo de infecção para as mulheres no parto, como também, na verdade, prolongar consideravelmente a vida média do homem civilizado?

Ao responder à sua própria indagação, Sigmund Freud (*Ibidem*) — autor que se afirma como voz crítica e pessimista da modernidade, que recompensa os sujeitos com satisfações que seguem o modelo do “prazer barato” (*Ibidem*) — defende que os desenvolvimentos técnicos citados acima podem ser entendidos por meio de uma anedota: a da satisfação obtida ao se colocar a perna nua para fora das roupas de cama em uma fria noite de inverno e, então, recolhê-las. Assim, devemos considerar que tais avanços apenas se manifestam porque o sistema socioeconômico do capitalismo desenvolveu uma necessidade de progresso imanente, sendo tais avanços criados em função de assegurar a manutenção e a expansão de suas próprias dinâmicas. Ele escreve (*Ibidem*, p. 44-45):

se não houvesse ferrovias para abolir as distâncias, meu filho jamais teria deixado sua cidade natal e eu não precisaria de telefone para ouvir sua voz; se as viagens marítimas transoceânicas não tivessem sido introduzidas, meu amigo não teria partido em sua viagem por mar e eu não precisaria de um telegrama para aliviar minha ansiedade a seu respeito. Em que consiste a vantagem de reduzir a mortalidade infantil, se é precisamente essa redução que nos impõe a maior coerção na geração de filhos, de tal maneira que, considerando tudo, não criamos mais crianças do que nos dias anteriores ao reino da higiene, ao passo que, ao mesmo tempo, criamos condições difíceis para nossa vida sexual no casamento e

¹²⁰ N.T.: “nunca há um Bildung, porque os personagens perderam a capacidade de aprender com a experiência ou, o que dá no mesmo, a experiência não pode mais ser sintetizada de uma maneira formativa de uma consciência individual”.

provavelmente trabalhamos contra os efeitos benéficos da seleção natural? Enfim, de que nos vale uma vida longa se ela se revela difícil e estéril em alegrias, e tão cheia de desgraças que só a morte é por nós recebida como uma libertação?

Segundo esse ponto de vista, o mal-estar civilizacional é fruto do controle do homem sobre as forças da natureza e da capacidade que algumas culturas têm, hoje, de poder exterminar, sem maiores dificuldades, outras (*Ibidem*, p. 108); à maneira como observamos em narrativas de Veiga as tecnologias, empregadas para favorecer, na tematização diegética, a expansão e consolidação do sistema capitalista sobre áreas do interior do país, promoverem a morte, a expulsão de populações ou a submissão destas a um regime de controle e medo. Portanto, é do conhecimento dessas possibilidades, diz Freud (*Ibidem*), que provém aos homens “grande parte de sua atual inquietação, de sua infelicidade e de sua ansiedade”.

Sentindo-se dessa maneira e a fim de superar o estado apático da civilização moderna, o personagem do pai de “A Usina Atrás do Morro” junta caixas de dinamite no quintal de casa. Como o narrador do conto de José J. Veiga, na “Elegia 1938”, o sujeito lírico de Carlos Drummond de Andrade segreda a frustração de não superar a melancolia — “aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição” (ANDRADE, 2012, p. 44) —, embora deseje, a partir de uma ação coletiva, explodir o centro e o símbolo do capitalismo e do Ocidente: “porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan” (*Ibidem*).

Conclui-se, assim, que a superação do mal-estar civilizacional, da melancolia e da angústia deve ser entendida, para os autores, como (a necessidade de) um ato revolucionário.

3.3. Conclusões:

Previamente questionamos as definições de alguns críticos que buscaram entender a produção literária de José J. Veiga enquadrando-a em diferentes estilos de época. O autor goiano ora foi compreendido como um realista mágico, ora como um regionalista, ora como autor de literatura fantástica, absurda etc.. Nesta dissertação, a partir da análise de algumas de suas narrativas e do aporte oferecido pelo marco teórico, aliada a uma interpretação materialista do momento histórico ao qual se inseriu a vida do autor, entendemos Veiga como um romântico realista por denunciar os problemas da modernidade capitalista e, nostálgica e melancolicamente, em um movimento de retorno ao campo e à interioridade infantil, onírica e pacata, propor refúgios para escapar da reificação promovida por esse sistema. Ao cumprir isso, José J. Veiga trabalhou com figuras e linguagens que não podem ser tipificadas como

regionais (no sentido de um estilo de época), mas como tematizações de problemas históricos próprios a uma determinada região, que são as cidadezinhas do interior do Brasil.

Na mobilização de figuras insólitas, como galos gigantes, incêndios repentinos e o soerguimento de muros, que expressam o sentimento de estranheza evocado pelas populações interioranas para significar a invasão de entes misteriosos e coercitivos sobre os seus pequenos vilarejos, no entanto, reside a idiosincrasia da obra do autor goiano. Para além ou dentro as diversas figuras insólitas presentes nas obras analisadas, que provocam o sentimento de *infamiliaridade* ou o retorno ao familiar, destacamos o que foi por nós denominado “pai primevo”: as figuras castradoras do querer infantil, como os homens autoritários ou as fábricas despóticas que investem poder aos seus fiscais e a outros funcionários, que, por sua vez, imprimem o regime de violência sobre o cotidiano dos diversos protagonistas infantis. Em consequência disso, essas ações promovem sobre os meninos das narrativas veigueanas a pulsão de escape à projeção de um universo onírico. Lá, na ilha dos Gatos Pingados, em Platiplanto ou no teatro onde se apresenta o Grande Uzk, eles conservam o momento da infância e o espaço da cidadezinha em um momento anterior à atuação dos “pais primevos”.

Em função disso, as figuras insólitas na literatura de Veiga podem ser interpretadas como alegorias (módulo retórico metonímico adequado para a enunciação do inefável relativo ao entendimento da morte e ao sentimento do luto) que tematizam e estetizam a invasão da modernidade capitalista sobre o interior do país, uma vez que essas denunciam a transformação/destruição das formas produtivas e, conseqüentemente, o arruinamento do espaço e das formas de relacionamento sociais ali praticadas. Deve-se notar que esses processos tematizados pelo autor goiano, como a implementação autoritária da economia de mercado, a prática do extrativismo predatório voltado à exportação, a expulsão dos locais de suas terras de origem, a despreocupação com a soberania alimentar e o bem-estar de populações fragilizadas, não são exclusivos ao período de sua produção literária, compreendida pela ditadura civil-militar de 1964-85, mas ainda vigoram no Brasil contemporâneo — o que atualiza a sensibilidade política das alegorias de Veiga.

De acordo com dados da Comissão Pastoral da Terra (CPT), no ano de 2020, casos de pistolagem, expulsões, despejos, ameaças de expulsão e de despejo, invasões, destruições de roças, casas e bens no campo bateram o recorde da série histórica, iniciada em 1985:

foram 2.054 ocorrências de violência, aumento de 8% em relação a 2019, sendo 1.576 ocorrências de conflitos por terra — uma média diária de 4,31 conflitos e alta de 25%

em relação a 2019. Esses conflitos envolveram 171.625 famílias em plena pandemia do coronavírus¹²¹.

O tema da modernização do interior do país, que foi identificado nesta dissertação desde *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, até as publicações de José J. Veiga, permanece e se atualiza nos dias contemporâneos: lembramo-nos do despejo das famílias do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) que lutavam pela posse do Quilombo Campo Grande, das chacinhas de camponeses em Eldorado dos Carajás, em Pau D'Arco e a continuidade do genocídio dos povos originários. Presenciamos a sanha do agronegócio e das mineradoras pelo controle pleno do território — incluída a tramitação no Congresso de projetos sobre mineração e exploração de recursos hídricos em terras indígenas —, a flexibilização de leis ambientais, a hegemonia econômica e política das companhias mineradoras e siderúrgicas no interior de Minas Gerais e do Pará, o alagamento de grandes áreas e a expulsão de suas populações para construção de barragens, assim como a facilitação da venda de terras correspondentes a até 25% da área municipal para estrangeiros.

Em torno desses temas, assistimos também a uma euforia coletiva no que diz respeito aos discursos neoliberais de privatização de bens públicos, de extinção de direitos trabalhistas, à criminalização de movimentos sociais, à perseguição a grupos minoritários ou periféricos, ao embrutecimento da força policial, à defesa dos interesses dos latifundiários do agronegócio etc.. Esses são (para a bancada do boi e da bala) as soluções para o país — lógica desenvolvimentista que, embora atual, não apresenta grandes novidades em relação ao pensamento dos tempos de escrita de *Os Sertões*, na República Velha, ou de *Sombras de Reis Barbudos*, na ditadura civil-militar de 1964. Assim, esta análise faz-se pertinente ao expor, por meio de exemplos literários, alguns traumas fundadores e mantenedores do ideal de Brasil, uma nação inventada como colônia à fronteira da expansão capitalista que, ainda hoje, atua como garantidora dos interesses do capital privado, cuja cobiça é deter hegemonia plena sobre a terra e reduzir os homens a uma simples força de trabalho.

Como últimas palavras, reafirmo que esta pesquisa — escrita, em sua maior parte, no interior do meu quarto durante a pandemia de Covid-19, quando mais de meio milhão de brasileiros foram mortos em nome do lucro em um deliberado genocídio realizado por uma classe mesquinha, composta por banqueiros, empresários, latifundiários, políticos, militares e milicianos — não se esgota em seu último ponto de interrogação. A nossa melancolia e luto

¹²¹ *Os sem-terra fincam bandeira no mercado de capitais*. El País, 16 de julho de 2021. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/economia/2021-07-16/os-sem-terra-fincam-bandeira-no-mercado-de-capitais.html>>. Acesso em 19 de julho de 2021.

serão tinta para a literatura e para a história e, ao longo dos próximos anos, devemos nos perguntar como os traumas do tempo presente serão manifestados nos escritos, talvez fantasmagóricos, que pretenderão compreender e significar as ruínas de nossos dias. Questionamos: como a arte de hoje, consteladamente, poderá abordar o passado e professar o futuro? Quais problemas serão tematizados e de que maneira? Quais aspectos formais e materiais, quais recursos estilísticos e retóricos serão mobilizados para enunciar as questões contemporâneas, cujas motivações residem na perniciosidade do capitalismo (na periferia deste)? Sobretudo, dentre tantas incertezas, traço um último comentário.

Nossa geração cresceu em anos de grande felicidade e expectativas em relação ao futuro. Havia, no Brasil, um projeto de poder popular voltado aos pobres, às mulheres, à classe trabalhadora e aos estudantes. Mesmo após décadas de ditadura, época em que autores de literatura escreveram sobre o medo e a angústia, sentimentos também experimentados por populares, como nossas mães e pais, tias e tios, pudemos nos formar alegremente, compartilhando esperanças e desejos. Contudo, há poucos anos, as pessoas se tornaram verdes, o gado impediu a realização de tarefas antes rotineiras, vimos os muros subitamente se soerguerem em nossas cidades, os urubus pousaram no telhado. Às vésperas das eleições de 2018, quando tudo já parecia perdido e andávamos de cabeça baixa na rua, com um gosto amargo na boca, tentei antecipar como seria o horror dos anos seguintes.

Propus uma comparação. Esforcei-me para imaginar como meus pais se sentiram na época da ditadura, para supor como seria viver sob um regime de medo, de morte, e encontrei respostas — por acaso, perdidas em uma estante empoeirada — em um livro de José J. Veiga.

Na companhia desse amigo goiano, percebi que a melhor maneira de entender o desconhecido seria enunciando-o, mesmo que por maneiras pouco convencionais. Desse modo, talvez, eu tenha escrito esta dissertação como uma alegoria. Diante da dificuldade em pôr em palavras os dias de hoje, ensaiei escrever sobre outros tempos, sobre outros modos de dizer. Esse esforço contou, ao longo dos últimos dois anos, com o apoio de meus amigos, professores e familiares. Juntos, levantamos a cabeça para olhar ao nosso redor e entender os problemas que nos cercavam. Assim conversamos sobre nossas percepções, compartilhamos nossos sentimentos e nos sustentamos em tempos de crise. Baseado no companheirismo e na sensibilidade dos que me acompanharam nesses dias, como última conclusão, realço o grande esforço de Veiga, mas não apenas dele, e sim tarefa incumbida a todos nós: buscar dizer, como for possível, o que nos afeta, porque “tem certas coisas que a gente não deve esquecer, é como uma obrigação” (VEIGA, 2017, p. 36).

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

_____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

ALMINO, João. *Cidade Livre*. Rio de Janeiro: ed. Record, 2010. E-book.

AMÂNCIO, Flaviana Mesquita. *Configurações da modernização em três narrativas de José J. Veiga*. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, p. 13-45. 2019.

AMARAL, Leila Dias Pereira do. “Trabalho, afeto e cultura: uma leitura sociológica da obra *A Hora dos Ruminantes*, de José J. Veiga”. *Revista Humanidades & Inovação*, Palmas, v. 6, n. 1, p. 97-111, 2019.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma Poesia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2013.

_____. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: ed. Record, 1999.

_____. *A Rosa do Povo*. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1988.

_____. *Sentimento do Mundo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012.

ANDRADE, Daniel Pereira. O que é o neoliberalismo? A renovação do debate nas ciências sociais. *Sociedade e Estado*, 2019, v. 34, n. 1, p. 211-239.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da Derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UfmG, 2003.

_____. *The Untimely Present*. United States: Duke University Press, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

BARROS, JOANA. Desenvolvimento e narrativas do atraso: a campanha *contra* Canudos e as veredas da resistência. In: BARROS, Joana; PRIETO, Gustavo; MARINHO, Caio. *Sertão, Sertões*. São Paulo: ed. Elefante, 2019, 18-35.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martin Claret, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte, ed. Autêntica, 2015.

- _____. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: ed. Brasiliense, 1984.
- _____. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: ed. Brasiliense, 1985, p. 222-233.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliane Livia Reis, Glauce Gonçalves. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.
- BORGES, Barsanufô Gomides. “Integração capitalista do Brasil Central”. *História Revista*, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 1-19, jan./jun. 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *Sobre o Estado*. Tradução de Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Cia. das Letras, 2014.
- CANDIDO, Antonio. “Da Vingança”. In: *Tese e Antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971, p. 3-28.
- _____. “Os Bichos do Subterrâneo”. In: *Tese e Antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971, p. 97-118.
- _____. *Os Parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- CARDIM, Ricardo. Arqueologia do desastre. *Quatro Cinco Um*, set. 2020.
- CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: RAMOS, Graciliano. *Infância*. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1988. p. 193-201.
- CHAVES, Jayme Soares. “A Primeira Ucronia Brasileira: A Casca da Serpente e a Retificação do Mundo”. *Revista Abusões*, Rio de Janeiro, v. 07, n. 07, p. 12-49, 2018.
- CUNHA, Euclides. *Os Sertões*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. *A utopia da modernidade: Ouro Preto, Belo Horizonte e Brasília*. Brasília: Edições Carolina, 2017.
- DANTAS, Gregório Foganholi. *O insólito na ficção de José J. Veiga*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2002.
- DAVIDOFF, Carlos. *Bandeirantismo: verso e reverso*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Tradução de André Telles. São Paulo: ed. 34, 2017.
- ENGELS; Friedrich. *Socialism: Utopian and Scientific*. Traduzido do francês por Edward Aveling. Moscou: Progress Publishers, 1970.
- FEDERICI, Silvia. *O Ponto Zero da Revolução: Trabalho Doméstico, Reprodução e Luta Feminista*. Tradução do coletivo Sycorax. São Paulo: ed. Elefante, 2019.

- FELDMAN, Eugene.; MAGALHÃES, Aloísio. *Doorway to Brasilia*. Filadélfia: Falcon Press, 1959.
- FELÍCIO, Erahsto; FERREIRA, Joelson. Paz entre nós, guerra aos senhores: uma tradição rebelde de alianças. Brasil: *Jacobin*, set. 2020.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. São Paulo: ed. Paz e Terra S/A, 2005.
- FREUD, Sigmund. *O infamiliar [Das Unheimliche]*. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- _____. *O mal-estar na civilização*. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1974.
- _____. *Moisés e o Monoteísmo*. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1975.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: ed. Perspectiva, 2013.
- _____. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. Tese (obtenção do título de livre docente em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, p. 1-300. 2010.
- GORDON, Avery. *Ghostly Matters*. United States: New University of Minnesota Press edition, 2008.
- _____. Introduction. In: *Ghostly Matters*. United States: New University of Minnesota Press edition, 2008, p. 15-20.
- HANSEN, João Adolfo. Guimarães Rosa e a crítica Literária: Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa. Porto Alegre: *Letras de Hoje*, v. 47, n. 2, p. 120-130, abr./jun. 2012.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. 1. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2020.
- LARSON, Paul. “The river as a liminal space in Berceo’s *The Fornication Sexton*”. *Revista internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, nº 32, p. 57-67, 2009.
- LEFEBVRE, Henri. *La production de l’espace*. França: Economica Editions, 2000.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. Tradução de Rosa Freire Aguiar. 1ª ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2016.
- LEVORIN, Pedro. *Incorporações: imagem e materialidade de arquiteturas populares contemporâneas em sertões da Bahia*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em

Arquitetura e Urbanismo) - Associação Escola da Cidade Arquitetura e Urbanismo, p. 1-269. 2020.

LEWIS, Norman. *Genocídio*. São Paulo: Revista Piauí, jan. 2019.

LISPECTOR, Clarice. *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1ª ed., 2020, n.p.

LLOSA, Mário Vargas. *A Guerra do Fim do Mundo*. Tradução de Paulina Watch e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2008.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e Melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. São Paulo: ed. Boitempo, 2015.

MACHADO, Roberto. Prefácio. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. São Paulo: ed. Paz e Terra S/A, 2005.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Amanhã*. Tradução de Milton Camargo Costa. Petrópolis: ed. Vozes de Bolso, 2021.

_____. *Manifesto Comunista*. São Paulo: ed. Boitempo, 2005.

MATTOS, Ricardo Mendes. “Brão: o canto de trabalho dos mutirões rurais de São Luiz do Paraitinga”. *Revista de Ciências Humanas*, Viçosa, v. 15, n. 2, p. 457-470, jul./dez. 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MORETTI, Franco. *O Romance de Formação*. Tradução de Natasha Belfort Palmeira. São Paulo: ed. Todavia, 2020.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. “As políticas universitárias das ditaduras militares do Brasil, da Argentina e do Chile”. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Ditaduras Militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 13-36.

Ministro do Meio Ambiente defende passar 'a boiada' e 'mudar' regras enquanto atenção da mídia está voltada para a Covid-19. G1, 22 de maio de 2020. Disponível em: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/05/22/ministro-do-meio-ambiente-defende-passar-a-boiada-e-mudar-regramento-e-simplificar-normas.ghtml>>. Acesso em 06 de maio de 2021.

NAPOLITANO, Marcos. A “resistência cultural” durante o regime militar brasileiro. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Ditaduras Militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 193-212.

NASCIMENTO, Cláudia Terra do; BRANCHER, Vantoir Roberto; OLIVEIRA, Valeska Fortes de Oliveira. A Construção Social do Conceito de Infância: algumas interlocuções históricas e sociológicas. *Contexto & educação*, Ijuí, ano 23, nº 79, jan./jun. p. 47-63, 2008.

NEVES, Erivaldo; MIGUEL, Antonieta. *Caminhos do Sertão: ocupação territorial, sistema viário e intercâmbio coloniais dos sertões da Bahia*. Salvador: Arcádia, 2007.

- Os sem-terra fincam bandeira no mercado de capitais*. El País, 16 de julho de 2021. Disponível em: < <https://brasil.elpais.com/economia/2021-07-16/os-sem-terra-fincam-bandeira-no-mercado-de-capitais.html> >. Acesso em 19 de julho de 2021.
- OTTE, Georg; VOLPE, Miriam Lúcia. *Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin*. Florianópolis: Fragmentos, número 18, jan-jun, 2000.
- PASSOS, John dos. Prefácio. In: FELDMAN, Eugene; MAGALHÃES, Aloísio. *Doorway to Brasilia*. Filadélfia: Falcon Press, 1959, p. 16-17.
- PEREZ-CANO, Tania. *Ecopoéticas transatlânticas: del texto a la acción social*. Tese (Doutorado em Filosofia em Espanhol) - Universidade do Iowa, p. 68-110. 2013.
- PIZARRO, Ana. *Voces del seringal: discursos, lógicas, desgarramientos amazónicos*. *Literatura y Lingüística*, nº 17, p. 29-48, 2006.
- PRADO JR., Caio. *A questão agrária no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- PRESTES, Anita Leocádia. *Uma Epopéia Brasileira: A Coluna Prestes*. São Paulo: Moderna, 1995.
- PRIETO, Gustavo. Coronelismo e campesinato na formação territorial d'os Sertões. In: BARROS, Joana; PRIETO, Gustavo; MARINHO, Caio. *Sertão, Sertões*. São Paulo: ed. Elefante, 2019, p. 36-56.
- PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. São Paulo: ed. Martins Fontes, 2002.
- RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. Tradução de Emir Sader. São Paulo: ed. Boitempo, 2015.
- RAMOS, Graciliano. *Infância*. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1988.
- REIS, Zenir Campos. Estas lembranças me produziram um aperto no coração. In: RAMOS, Graciliano. *Infância*. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1988. p. 203-210.
- RESENDE, Vânia Maria. *O Menino na Literatura Brasileira*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1988.
- RIBEIRO, Renato Janine. *O Afeto Autoritário: Televisão, Ética e Democracia*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- RIBEYRO, Julio Ramón. Los Gallinazos Sin Plumas. In: RIBEYRO, J. R. *Los Gallinazos Sin Plumas*. Peru: Círculo de Novelistas Peruanos, 1955, n.p.
- ROSA, João Guimarães. As Margens da Alegria. In: ROSA, J. G. *Primeiras Histórias*. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008, p. 7-12.
- ROUANET, Sergio Paulo. Tradução, apresentação e notas. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 11-47.

- SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem às nascentes do Rio São Francisco e à província de Goyaz*. Rio de Janeiro: ed. Nacional, 1937.
- SANTIAGO, Silviano. *35 Ensaaios de Silviano Santiago*. “Apesar de dependente, universal”. São Paulo: Cia. das Letras, 2019a, p. 38-48.
- _____. *35 Ensaaios de Silviano Santiago*. “O entrelugar do discurso latinoamericano”. São Paulo: Cia. das Letras, 2019b, p. 23-37.
- _____. A realização do desejo. In: VEIGA, José Jacinto. *Os Cavalinhos de Platiplanto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 9-24.
- SONTAG, Susan. *Ensaaios Sobre a Fotografia*. Tradução de Joaquim Paiva. Rio de Janeiro, ed. Arbor, 1983.
- SORJ, Bila. O trabalho doméstico e de cuidados: novos desafios para a igualdade de gênero no Brasil. In: TITO, Maria Lucia da Silveira Neuza. *Trabalho doméstico e de cuidados: por outro paradigma da sustentabilidade da vida humana*. São Paulo: Sempreviva Organização Feminista, 2008.
- SOUZA, Agostinho Potenciano. *Um olhar crítico sobre o nosso tempo: uma leitura da obra de José J. Veiga*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 1987.
- STARLING, Heloisa Murgel. *Do ato aos fatos*. Associação Quatro Cinco Um, jan. 2019.
- STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho: Três Leituras de Baudelaire*. Tradução de Samuel Titan Jr.. São Paulo: ed. 34, 2014.
- TEIXEIRA, Ivan. Estrutura e posição do texto. In: VICENTE, Gil. *Auto da Barca do Inferno*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.
- TODOROV, Tzvetan. *Crítica da crítica: um romance de aprendizagem*. Tradução de Maria Angélica Deângeli e Norma Wimmer. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- _____. *Simbolismo e interpretação*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- VEIGA, José Jacinto. *A Casca da Serpente*. Rio de Janeiro: Bertrand, 7ª ed., 2003.
- _____. A Estranha Máquina Extraviada. In: VEIGA, J. J. *Melhores Contos*. São Paulo: Global Editora, 2000, 69-70.
- _____. *A Hora dos Ruminantes*. Rio de Janeiro: ed. Civilização Brasileira, 1974.
- _____. A Ilha dos Gatos Pingados. In: VEIGA, José Jacinto. *Os Cavalinhos de Platiplanto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 27-36.
- _____. A Usina Atrás do Morro. In: VEIGA, J. J. *Os Cavalinhos de Platiplanto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 37-53.

- _____. O Galo Impertinente. In: VEIGA, J. J. *Melhores Contos*. São Paulo: Global Editora, 2000, 65-66.
- _____. Os Cavalinhos de Platiplanto. In: VEIGA, J. J. *Os Cavalinhos de Platiplanto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, 54-63.
- _____. *Sombras de Reis Barbudos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- VILLA, Marco Antonio. *Canudos, o campo em chamas*. São Paulo: ed. Brasiliense, 1992.
- WILLIAMS, Raymond. *O Campo e a Cidade*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: ed. Schwarcz Ltda., 1990.
- _____. *Marxismo e Literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Edições, 1979.
- WISNIK, Guilherme. *Dentro do Nevoeiro*. 1. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- WISNIK, José Miguel. *Maquinação do Mundo*. 1. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2018.
- ZÁRATE, Verónica Valdivia Ortiz de. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Ditaduras Militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 121-142.