

**UM ESTRANHO REMÉDIO CONTRA A LOUCURA:
A REALIDADE INVERTIDA E A DITADURA IRONIZADA EM
SOMBRAS DE REIS BARBUDOS, DE JOSÉ J. VEIGA**

**A STRANGE REMEDY AGAINST MADNESS: MOCKED
INVERTED REALITY AND DICTATORSHIP IN *SOMBRAS DE
REIS BARBUDOS*, BY JOSÉ J. VEIGA**

Manfred Rommel Pontes Viana MOURÃO*

<https://orcid.org/0000-0001-6412-6540>

Maria de Jesus Castro de OLIVEIRA**

<https://orcid.org/0000-0001-6441-1595>

Resumo: Este trabalho tem por objetivo estudar as categorias Literatura Fantástica e ironia na obra *Sombras de Reis Barbudos* (1972), de José J. Veiga, e sua implicação para a escrita da ficção brasileira contemporânea no período da Ditadura Militar (1964-1985). Partimos das concepções de Fantástico contemporâneo, de David Roas (2014), para estabelecermos a relação entre as realidades sócio-histórica e ficcional dos mundos fantásticos. Em seguida, averiguamos a narrativa de Veiga, pontuando como o narrador e a personagem procuram desconstruir a verossimilhança neorrealista, utilizando, para isso, os recursos fantásticos/absurdos. Por fim, por meio da conceituação da ironia, mostramos a negação dos sentidos presentes nesta sátira ao regime militar e aos Aparelhos Ideológicos de Estado, assinalando como a leitura de uma obra de ficção revela uma relação entre a realidade histórica, a ficção e a alegoria. Nosso embasamento teórico vale-se, sobretudo, dos estudos do já citado Roas (2014) e de Gemes (2022) a respeito da Literatura Fantástica e da obra veigueana; de Dalcastagnè (1996), Santiago (2002), Silverman (1995) e Althusser (1998) sobre a Literatura pós-1964 e os Aparelhos ideológicos e repressores; e de Hutcheon (2000), entre outros, sobre a ironia.

Palavras-chave: Literatura Fantástica. Ironia. Realidade sócio-histórica. Ditadura. José J. Veiga.

Abstract:

This paper aims to study fantastic literature and irony in the work *Sombras de Reis Barbudos* (1972), by José J. Veiga, and its implication for the writing of contemporary Brazilian fiction in the period of the Military Dictatorship (1964-1985). We start from the conception of contemporary Fantastic (ROAS, 2014), to establish the relationship between the socio-historical and fictional realities of fantastic worlds. Then, using the fantastic/absurd resources, we investigate Veiga's narrative, pointing out how the narrator and character seek to deconstruct the neorealist verisimilitude. Finally, through the conceptualization of irony, we show the negation of the meanings present in this satire on the military regime and the Ideological State Apparatuses, pointing out how the reading of a work of fiction reveals a relationship between historical reality, fiction, and allegory. Our theoretical background is based on the studies of Roas (2014) and Gemes (2022) regarding Fantastic Literature and veigueana works; Dalcastagnè (1996), Santiago (2002), Silverman (1995) and Althusser (1998), regarding post-1964 literature and the ideological and repressive apparatuses; and Hutcheon (2000), among others, regarding irony.

Keywords: Fantasy Literature. Irony. Socio-historical reality. Dictatorship. José J. Veiga.

* Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE), Campus Crateús. E-mail: manfred.rommel@ifce.edu.br.

** Doutora em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UNB) e bolsista da FAPEAM – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas. E-mail: majesuscastro@hotmail.com.

Introdução

As obras da Literatura costumam, segundo uma tradição já bastante fecunda, mimetizar e narrar a realidade, compactuando com ela e mantendo certa essência do mundo real, ao que damos o nome de verossimilhança. A sua variante, a Literatura Fantástica, por se tratar de uma modalidade que distorce a realidade e tem o ponto alto de suas produções a partir do século XIX, procurou, exatamente, desnaturalizar a realidade, no contexto do Iluminismo do mesmo século.

Clássica é a apreciação de Tzvetan Todorov (2004) a respeito do assunto, ao demonstrar que as obras que usam do fantástico têm por objetivo desnaturalizar a lógica dominante, a razão e a Ciência. Não obstante, é a partir do século XVIII, com o advento do Iluminismo, que as obras desta categoria começam a ser assim classificadas.

Apesar da convenção desta obra seminal, é preciso considerar que o próprio Todorov admite que a concepção de fantástico depende do contexto em que a obra se insere. Por esse motivo, seria mais prudente definir a Literatura Fantástica não como aquela que se opõe à razão e à Ciência, mas aquela que subverte a realidade, uma vez que a noção de realidade é construída de forma social, cultural e historicamente (JACKSON, 1981).

A Literatura contemporânea, assim, administra a noção de realidade por meio da fragmentação e do simulacro. Logo, tal percepção deve ser acompanhada de uma nova perspectiva: a da ameaça da realidade (e, por extensão, do fantástico). As obras fantásticas, nesse emaranhado escritural recente, procuram subverter a realidade de uma irrealidade ou absurdo, que vai, evidentemente, além da simples conotação camusiana.

Em *Sombras de Reis Barbudos* (1972), isso acontece por meio do tratamento displicente aos fatos sobrenaturais, tidos como extraordinários na narrativa, mas que são vistos como simplórios; na contramão disso, os reais e lógicos são tratados, no mínimo, como desprazerosos. Essa técnica, avaliando-se bem os pormenores textuais, pode ser representada pela ironia: falar algo buscando apresentar o seu inverso.

Como veremos adiante, a ironia é a negação do mundo por meio da sua afirmação. Segundo Linda Hutcheon (2000), ela é gerada, sobretudo, pela diferença entre os sentidos explícitos e implícitos dentro de uma obra. O papel do leitor, assim, é deveras importante nesse sistema, pois não basta ler os sentidos. É preciso estar a par dos fatos elencados na

obra e do contexto, já que a estrutura narrativa exige da semântica fora do texto um indicador para tornar visível o seu efeito.

Destarte, buscamos compreender isso dentro do plano da Literatura contemporânea, situando, para tal, o caráter autorreflexivo desses textos; bem como a capacidade de contraposição ao discurso apresentado pelos órgãos oficiais ao repensar, por exemplo, os fatos históricos. Contudo, isso não é demonstrado de modo explícito, mas sugestivo, requerendo, é claro, a atenção do leitor para desvendar a trama.¹

Sistematicamente, em três capítulos, buscamos: 1) Contextualizar o fantástico contemporâneo; 2) Analisar os elementos que criam o efeito de fantástico invertido condicionado ao momento de repressão, e; 3) Entender o discurso de negação (ironia) na obra em questão, e para a Literatura de forma geral. Vale lembrar que, para esta análise, a atmosfera sócio-histórica é imprescindível para decodificar o fantástico/absurdo e a ironia no ato de leitura.

A presente proposta, portanto, não baliza regras gerais para o que se entende por Literatura Fantástica ou ironia, mas demarca atributos inerentes a cada uma delas, já que as operações interpretativas são normalmente aplicáveis a determinados textos narrativos, e muitas vezes tomadas de forma generalizante. Aqui, pretendemos especificar o caso e, por meio da seguinte crítica, indicar elementos dentro do sentido e contexto que ele pode induzir.

A realidade invertida

Em sua obra *A ameaça do fantástico*, David Roas (2014) assinala uma evolução da Literatura Fantástica até a contemporaneidade, apontando para uma forma peculiar na qual as obras sobre o estranhamento acabariam por culminar, principalmente a partir da segunda metade do século XX.

¹ Segundo Wolfgang Iser (2002), a ficção é estabelecida a partir de construtos imaginários, os *atos de fingir*, numa tríade composta de ficção, realidade e imaginário. Para tanto, ela leva em conta o próprio real para determinar se há ficção. Iser explica o ato de fingir como “uma transgressão de limites” (2002, p. 958). O imaginário, um dos três elementos dessa tríade, seria uma zona difusa onde situam-se imagens específicas do leitor que, ao deparar-se com o texto, dar-lhe-á um acabamento final e tornará, a partir do fingimento, o irreal real. Ao pactuar com o autor implicado, que mimetiza o mundo real na ficção, o leitor cria um próprio mundo transgressor do “outro”, que ele (e também o autor implicado) entende como real. A ficção pretende, dessa forma, fazer com que o leitor suspenda a descrença e aceite-a “como se”, de fato, fosse verdadeira. Embora *fingida*, a ficção suspende a descrença de um elemento sem referente real, o texto, já que este não possui significado concreto, mas se cumpre em face daquele que o conceitua de acordo com as regras que ele conhece do mundo real. Nesse sentido, ser-nos-á de grande valia a diferenciação entre Realidade I e Realidade II, de Marton T. Gemes (2022), para distinguir, respectivamente, os eventos do mundo real e os próprios da ficção.

Se, nos seus primórdios, as situações sobrenaturais eram tidas como uma ruptura com a logicidade e a cientificidade do Iluminismo, do Positivismo e das diretrizes do método científico, a perspectiva que a Fantasia ganharia, a partir da metade do século XX, seria, igualmente, a da subversão, mas, agora, da ilogicidade, da fragmentação, da Pós-modernidade e do Nihilismo da realidade.

Para Roas, a Literatura Fantástica, de meados do século XX em diante, trabalha com essa subversão da irrealidade, refletindo os efeitos de situações reais postas às avessas. De algum modo, essa tese não destoia dos estudos clássicos sobre o assunto, como os de T. Todorov (2004) ou de Rosemary Jackson (1981), que admitiam, em suma, o estranhamento ou a subversão do real como elemento estrutural das narrativas fantásticas:

Talvez a diferença essencial entre o fantástico do século XIX e o fantástico contemporâneo poderia ser expressa da seguinte maneira: o que caracteriza este último é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, senão para postular a possível anormalidade da realidade, para revelar que nosso mundo não funciona como pensávamos [...] (ROAS, 2014, p. 159).

Para o caso, a Literatura Fantástica, de metade do século XX em diante, estaria lidando com uma espécie de Esquizofrenia (Deleuze e Guatarri) do mundo, que a faria inverter a modalidade do real e do impossível ou destacar, como nota Roas, a “anormalidade da realidade”. Não se trata, simplesmente, de uma naturalização do fantástico, como propõe o real maravilhoso (Carpentier), mas uma inversão entre o fantástico e o real. Uma vez que a sociedade do capitalismo tardio se encontra atravessada por signos indecifráveis ou confusos; a atitude de estranhamento do fantástico não tem o efeito, aparentemente, requerido. Assim, em vez de inverter a lógica da realidade, a Literatura Fantástica a ironiza.

Roas afirma categoricamente que a Literatura Fantástica (e aqui ele se aproxima mais da proposta de Jackson que da de Todorov) está intimamente ligada ao contexto sociocultural do referente da obra.

Logo, se estamos nos referindo ao realismo burguês do século XIX ou à etnografia afrocaribenha da América Central no início do século XX, o uso do recurso fantástico estará alinhado culturalmente e sócio-historicamente aos estratos próprios desses dois contextos.² Assim, o fantástico não se reduz à crítica da Razão e da objetividade, mas à simples alteração do reconhecível, sendo suficiente para suscitar o fantástico:

² Aqui, estamos nos referindo, primeiro, ao romance *A volta do parafuso*, de Henry James, e depois a *O reino deste mundo*, de Alejo Carpentier. Essas obras, de modos peculiares, constroem o efeito do fantástico

[...] a literatura fantástica substitui a familiaridade pelo estranho, o intranquilizador, introduz zonas escuras formadas por algo completamente diferente e oculto. Algo impossível de explicar, de compreender, a partir dos nossos códigos de realidade. E é esse um efeito que se produz tanto no fantástico do século XIX quanto no fantástico contemporâneo (que constituem, insisto, um único gênero), e que se traduz claramente em um sentimento de ameaça sobre o leitor. Agora só falta encontrar um termo mais adequado para denominar esse efeito fundamental do fantástico, que, pelo momento, precisamos nos contentar em chamar de medo, angústia, inquietude... (ROAS, 2014, p. 160-161).

Ora, não é exatamente desta indecisão quanto à imagem do mundo real que, na confusa Europa entre guerras, viu-se o absurdo da realidade em Franz Kafka? Outrora, essa forma de enxergar o mundo, às avessas, foi possível graças ao pacto quixotesco de interpretação da realidade.

Segundo Marton T. Gemes, a Literatura fantástica não postula, desse modo, apenas o sobrenatural/impossível interno ao texto, mas o contexto: “[...] o fantástico se definiria como diacronicamente mutável, o que quer dizer, que um texto que hoje é fantástico, amanhã não o seria necessariamente” (GEMES, 2022, p. 30-31). E, mais adiante, ele nos brinda com um exemplo notável: a boneca com símiles humanos Olympia, do conto “O Homem de Areia” (“Der Sandmann”; 1817), de E. T. A. Hoffmann, que “constitui com certeza para o conhecimento da época algo impossível; no entanto, hoje em dia poderia se supor com facilidade um engenheiro japonês finório capaz de construir um robô desses.” (GEMES, 2022, p. 31)

Desse modo, para ler o texto fantástico de meados do século XX, no contexto em que queremos, o Brasil pós-1964, sobretudo o dos anos 1970, é crucial entender o período em questão e o que a Literatura e a novela analisadas denotam. Presumimos, de início, que a disputa de narrativas que assolava o mundo, por meio de “jogos de linguagem” (Wittgenstein), a Guerra Fria, é um exemplo notável de uma fratura do Real.³

Todo discurso, assim, era acintosamente putativo, podendo fazer coincidir o irreal e o absurdo. Essa época foi caracterizada por Fredric Jameson (1996, p. 53), em seu famoso ensaio sobre a materialidade do Capitalismo Tardio, como “Esquizofrênica”. A

de modos distintos, mas, igualmente, usando da subversão da lógica que adorna o contexto. No segundo caso, curiosamente, o estranhamento sequer existe; mas isso tem um efeito semântico de acordo com a realidade sociocultural: impor a autonomia de forma e conteúdo da cultura latino-americana frente ao modelo eurocêntrico, colonizador.

³ Os exemplos que denotam tal percepção vão além desse conflito principal. Podemos indicar alguns, como as lutas civis nos EUA, o acirramento da Guerra Fria com a crise dos mísseis (1962), o maio de 1968, as lutas anticoloniais na África, a ida do homem ao espaço, a Revolução cultural de Mao, a guerra do Vietnã e os conflitos do sul da Ásia. Não à toa, Eric Hobsbawm (1995) deu o nome a esta época de “Era dos Extremos”.

palavra de (des)ordem, neste caso e em inúmeros outros pós-Segunda Grande Guerra, era “ruptura”. Nos objetos de estudo analisados pelo teórico canadense, a arte Pós-Moderna (como seus críticos curiosamente a classificaram) propunha, na mesma toada, uma ruptura semiótica; a existente, em termos estruturalistas, entre os significantes e os significados: “Com a ruptura da cadeia de significação, o esquizofrênico se reduz à experiência dos puros significantes materiais, ou, em outras palavras, a uma série de puros presentes, não relacionados no tempo.” (JAMESON, 1996, p. 53)

Mais adiante, o autor adverte:

[...] a ruptura da temporalidade libera, repentinamente, esse presente do tempo de todas as atividades e intencionalidades que possam focalizá-lo e torná-lo um espaço de práxis; assim isolado, o presente repentinamente invade o sujeito com uma vivacidade indescritível, uma materialidade da percepção verdadeiramente esmagadora, que dramatiza, efetivamente, o poder do significante material – ou melhor, literal – quando isolado. Esse presente do mundo, ou significante material, apresenta-se diante do sujeito com maior intensidade, traz uma misteriosa carga de afeto, aqui descrita nos termos negativos da ansiedade e da perda da realidade, mas que seria possível imaginar nos termos positivos da euforia, do “barato”, de uma intensidade alucinógena ou intoxicante. (JAMESON, 1996, p. 54).

De outro modo, as palavras não mais davam a exatidão das coisas e as fontes textuais tornaram-se irreconhecíveis (pastiche); descontinuidades incessantes impediam a experiência da linguagem e do histórico, pelo menos no seu sentido materialista e dialético. Para exemplificar, basta notar a crise da informação nos EUA, que escondeu descaradamente, conforme informações do próprio Estado norte-americano, o massacre no Vietnã.

No Brasil, pelo menos desde Vargas, temos um momento de dúvida sócio-histórica e política também, pelo menos desde o seu suicídio em 1954 e os efeitos suspeitos do fim dos anos 50, seguido do golpe de 1964 e suas consequências (o Milagre Econômico e os Atos Institucionais, por exemplo). Os meios de informação durante a Ditadura Militar foram igualmente censurados, de modo que era impossível ter uma noção mais exata do que acontecia. Esses fatos, aliás, estenderam-se por outros países que passaram por regimes de exceção na América Latina, como Chile e Argentina.

Na Literatura, o que mais se produziu era herdado dos romances modernistas (nacionais ou não): experimentalismo linguístico, misturas de história com ficção e a Literatura Fantástica Latino-Americana. A tônica, assim, era a quebra da referencialidade do mundo e dos signos ou a irrealidade da realidade. Foi nesse período que despontou a Literatura alegórica no Brasil e no continente, com as produções de Murilo Rubião, José

J. Veiga, Cortázar, Garcia Márquez e de alguns já notáveis, dentre os quais Jorge Amado, Érico Veríssimo e Jorge Luís Borges.

Conforme nos lembra Silviano Santiago (2002), a “anarquia formal” tornou-se o padrão do romance brasileiro, em que sopesava o arbítrio da situação confusa em que vivíamos. Assim, dois grandes movimentos na prosa de ficção foram paradigmáticos: um deles era o *faction* (ou romance-reportagem); e o outro era a Literatura Fantástica:

Houve uma primeira e camuflada resposta da literatura às imposições de censura e repressão feitas pelo regime militar: a prosa de intriga fantástica e estilo onírico em que o intrincado jogo de metáforas e símbolos transmitia uma crítica radical das estruturas de poder no Brasil, tanto a estrutura ditatorial centrada em Brasília como as microestruturas que reproduziam no cotidiano o autoritarismo do modelo central. (SANTIAGO, 2002, p. 37).

Veem-se aqui dois pontos importantes para a análise a seguir: a camuflagem e a crítica ao aparelho repressor. A vertente adicional, o clássico neorrealismo, tão apreciado pelo menos desde o romance de 1930, era deixado de lado. Desse modo, o que podemos perceber é que o senso de realidade e realismo estava comprometido e, então, a verossimilhança entrou em colapso. É nesse sentido que fazia muito mais sentido aos escritores inverterem a lógica da História Oficial para, curiosamente, apresentarem uma história contrária ao real (enfeitada pela ficção ou pelo fantástico) no lugar da própria realidade do mundo.

O absurdo naturalizado em *Sombras de Reis Barbudos*

É desse contexto que surge a obra de José J. Veiga, escritor goiano, nascido em Corumbá em 1915. Formado em direito e jornalista por muito tempo, ele foi capaz de captar a realidade brasileira de perto (ou de longe) e ser seu crítico, principalmente na atividade literária. Na sua carreira, publicou quinze livros, em que se dedica à crítica da realidade brutal e à imersão no fantástico, frequentemente com tom alegórico, dando continuidade à “ruptura do pacto realista” (CANDIDO, 1987, p. 211).

A obra objeto de nossa análise, *Sombras de Reis Barbudos*, publicada em 1972, e que faz parte de um momento mais politizado de sua obra, em que se incluem também *A hora dos ruminantes*, (1966) e *Os pecados da tribo* (1976), é uma alegoria dos efeitos da repressão na vida cotidiana, a partir do ponto de vista de uma criança. Particularmente,

essa obra procura minar a narrativa realista (com a qual se assemelha bastante até certo momento) e naturalizar (ou aceitar) o absurdo como normal.⁴

Nessas obras, o pano de fundo da censura e repressão exige uma opção tangenciada do que se deseja recriminar. Em Veiga, essa alternativa parece ser a de narrar um mundo paralelo, mas não limitado apenas à crítica do objeto de proibição. Ele busca, igualmente, narrar o próprio homem para além desse contexto, suas relações consigo mesmo e com outros contextos.

O livro é uma narrativa autoconsciente contada por Lucas, o protagonista e narrador, que relata porque resolveu sentar e escrever a história que temos à nossa frente. Ele explicita alguns traços daquele que narra de si mesmo, com o fito de explicar ao leitor traços do locutor e de seu entremeio. Trata-se de uma criança que, entediada com a rotina de sua cidade, impelida pela mãe e longe de seu pai e tios, resolve gastar seu tempo escrevendo:

Está bem, mãe. Vou fazer a sua vontade. Vou escrever história do que aconteceu aqui desde a chegada de tio Baltazar. Sei que esse pedido insistente é um truque para me prender em casa, a senhora acha perigoso eu ficar andando por aí mesmo hoje, quando os fiscais já não fiscalizam com tanto rigor. Talvez seja mesmo uma boa maneira de passar, o tempo, já estou cansado de bater pernas pelos lugares de sempre e só ver essa tristeza de casas vazias, janelas e portas batendo ao vento, mato crescendo nos pátios antes tão bem tratados, lagartixas passeando atrevidas até em cima dos móveis, gambás fazendo ninho nos fogões apagados, se vingando do tempo em que corriam perigo até no fundo dos quintais. (VEIGA, 1997, p. 1-2).

Supomos já, desde o início da trama, que o narrador nos será fidedigno, contando as coisas exatamente como foram ou como ele percebeu. A visão nada ingênua da criança, normalmente vista como figura desinteressada ou apolítica, também influencia na perspectiva da obra. Lucas não compreende os fatores que permeiam a situação, mas, aos poucos, vai mudando de percepção, conforme os eventos absurdos se emparelham.

A narrativa gira em torno das relações familiares do menino com seus tios ou pais e a instalação da Companhia Melhoramentos de Taitara em um contexto de repressão. Nessa intriga, alguns elementos fantásticos permeiam a narrativa, tirando um pouco a tonalidade cruel de uma realidade que, devido ao tema, deveria ser sério e incômodo.

⁴ Examinando cuidadosamente a definição de Literatura Fantástica e correlatos, compreendemos, evidentemente, que há uma distinção entre o Fantástico e o Absurdo, um conto de E. A. Poe e um de Kafka, por exemplo. Porém, como salientou Roas (2014), a marca do Fantástico contemporâneo é a inquietude ou angústia que ele provoca no leitor atual, podendo, convenientemente, se tratar de algo sobrenatural e/ou absurdo, desde que cause incômodo ao interlocutor. Convencionamos a sua definição, assim, como um efeito desestabilizador da concepção aceita de Realidade.

Porém, o descompromisso de Lucas e a magia de alguns eventos desviam, pelo menos aparentemente, o foco da questão inquietante.

O ponto é que a forma como esses elementos sobrenaturais são inseridos na novela, segundo uma análise crua do puro estranhamento, não contribui em nada para mostrar a instabilidade da razão e da Ciência. Ao contrário disso, a história parece sugerir que o absurdo do mundo Real pode ser visto facilmente a olho nu cotidianamente, não necessitando, então, do sobrenatural para se perceber o desconcerto do mundo. Avaliemos as duas perspectivas: 1) a focalização dos elementos sobrenaturais pelo narrador, e; 2) o contraste com a repressão.

Lucas, com frequência, enfoca ambas as perspectivas, como se quisesse cruzá-las. De um lado, o sobrenatural é tido como normal; do outro, o natural se torna moralmente excepcional. Pelo menos desde o capítulo 4 do livro, percebemos que a voz narrativa não se debruça sobre os fatos em torno da repressão em si, mas nos desdobramentos que as proibições absurdas ocorridas na cidade, em função do regime, causam à população. Podemos perceber isso claramente:

De repente os muros, esses muros. Da noite para o dia eles brotaram assim retos, curvos, quebrados, descendo, subindo, dividindo as ruas ao meio conforme o traçado, separando amigos, tapando vistas, escurecendo, abafando. Até hoje não sabemos se eles foram construídos aí mesmo nos lugares ou trazidos de longe já prontos e fincados aí. No princípio quebrávamos a cabeça para achar o caminho de uma rua à rua seguinte, e pensávamos que não íamos nos acostumar; hoje podemos transitar por toda parte até de olhos fechados, como se os muros não existissem. (VEIGA, 1997, p. 27).

Curioso notar o uso da primeira pessoa do plural, “Nós”, para criar um efeito de coletividade. Diante disso, fica perspectivada essa intensificação do policiamento, motivo de deboche pela voz do narrador, que faz o contraste entre a repressão e os eventos fantásticos. O paralelo revela inúmeras situações em que o leitor, certamente envolvido pelo ponto de vista de Lucas, dá um sentido contrário ao que é relatado: a naturalização da arbitrariedade do Poder.⁵

Conforme Malcolm Silvermann (1995), a ditadura de 1964 caracterizou-se pelo policiamento incessante, por meio de aparatos ideológicos e repressores sob o comando de um grupo de militares irredutíveis e moralistas. As principais sanções do Estado eram de ordem tanto ideológica quanto física, configurando um ambiente de repressão marcado

⁵ Uma nota preliminar muito importante está impregnada no próprio título. Segundo o *Dicionário de cultuemas fraseológicos e religiosos* desta obra de Veiga, o termo “barba” denota virilidade e poder. Cumpre, pois, um sentido hiperbólico quando associado ao termo “Reis”. (MARTINS, GEMES, CERQUEIRA & LINO, 2020)

pelo monitoramento, muitas vezes, ensandecido. Assim, o regime militar instaurou uma repressão que manipulava os signos em circulação e limitava a liberdade, por meio de dispositivos de controle e armas em mãos, garantindo à ditadura brasileira conter as opiniões, por um lado, e reprimir duramente o subversivo, por outro.

Nessa trilha, o que propõe Louis Althusser (1998) é efeito direto dos Aparelhos Ideológicos do Estado, os quais funcionam por meio de ideologias e consensos fabricados de cima, sobretudo pelos meios de comunicação e dispositivos de formação de opinião. Caso a postura oficial do Estado fosse subvertida, outros dispositivos, responsáveis pelo uso da força física, seriam acionados a fim de assegurar a ordem: os Aparelhos Repressores. Não surpreende, principalmente no caso de regimes de exceção, o uso exacerbado da violência e do silenciamento.

Os episódios de violência e conflito que marcaram essa época, como assassinatos, torturas, estupros, desaparecimentos, entre outros, foram trabalhados em narrativas hiper-realistas da época, como se vê em Ignácio de Loyola Brandão, Alfredo Sirkis, Fernando Gabeira e livros memorialísticos e jornalísticos. Não eram exclusividade, portanto, apenas dos textos fantásticos. Independente da forma usada, ficava subentendida a crítica aos aparelhos de Estado e à postura criminosa dos militares.

Além da violência, o controle do Estado ainda teve como efeito colateral uma situação de silenciamento flagelante. Jornais, escolas, universidades, sindicatos, repartições públicas, artistas, setores políticos e até mesmo os próprios militares eram metodicamente vigiados, censurados e punidos, arbitrariamente. Logo, o amplo poder dos censores para controlar a população não se propagava apenas em uma modalidade nessa dinâmica impositiva. Entretanto, ela se mostrou falha, tamanhas eram as contradições. A novela de Veiga aborda isso, ao inserir um paralelo entre a realidade absurda desse contexto e o fantástico aceitável, que funcionava como uma válvula de escape.

Nesse âmbito, alguns fatos irracionais descritos pela narrativa são *leitmotive* para projetar o sentido oposto daquilo que moralmente e ideologicamente poderíamos atribuir ao regime: ordem. Ora, ele é descuidado e imoral, insuportável, confuso, indisciplinado e facilmente corruptível.

Logo, o narrador articula planos que, em vez de admitir essa realidade como uma norma disciplinar, expõe o seu contrário, um (anti)argumento à sua própria constituição. Isso pode ser exemplificado pelo recrutamento de fiscais, que se dava a partir do cerceamento de uma pessoa a esmo na rua, impondo-lhe a função de policial ali mesmo. Não era necessário sequer preparo especial, porque, na lógica do aparelho repressor, todo

mundo tinha obrigação de conhecer as proibições. Os civis viam-se em uma situação limítrofe.

É nesse quadro que novas proibições são inventadas para garantir o recrutamento do oprimido potencialmente opressor e a domesticação da vítima. Torna-se, aqui, um duplo perigo de sair de casa:

A princípio, pensamos que não precisávamos ter medo dos fiscais intimados, estando trabalhando contra a vontade eles não iam aplicar o mesmo rigor dos outros; além de não terem interesse pela carreira eles ainda podiam relaxar propositadamente para se vingarem da Companhia. Mas o que vimos foi justamente o contrário: em vez de se vingarem da Companhia eles se voltavam contra as pessoas que tinham escapado da nomeação, ou por inveja ou por quererem levar ao máximo o ódio contra a Companhia para acabarem expulsos como indignos. (VEIGA, 1997, p. 113).

Filosoficamente, esta passagem demonstra como a repressão é insensata, pois até mesmo os próprios opressores são vítimas de suas regras, independente da posição. Conforme Gemes, a obra

[e]ncara todos os personagens como vítimas potenciais, mas também como vilões potenciais. Estes textos parecem afirmar que só se precisa entregar ao homem um pouco de poder sobre seus semelhantes para que a vítima de ontem se transforme no opressor de hoje (GEMES, 2022, p. 214-215).

Análogo ao apelo fantástico que, por falta de definição exata chamamos de “absurdo”, os recursos alegóricos empregados nesta novela retiram da repressão o cerne da sua fabulação. Eles criam um efeito irônico ao apontar para mais do que um elemento que causa medo ou estranhamento, como alguns teóricos do fantástico advogam; pelo contrário, o fantástico (ou absurdo kafkiano) é a saída mais animadora para uma situação “real” que se caracteriza como extraordinária ou intragável. Prova disso é o interesse do povo em enxergar de perto os urubus voando baixo, assistir ao mágico Uzk ou o fascínio pelas pessoas planando nos céus da cidade.

De fato, não há estranhamento em relação aos eventos fantásticos ocorridos na cidade, ou eles existem apenas até serem condenados pela repressão também. Os valores invertem-se. A realidade nua e crua que se torna insuportável, enquanto qualquer fato sobrenatural é tido como a válvula de escape do ambiente:

Hoje ninguém estranha, todo mundo está voando apesar da proibição, só não voa quem não quer ou não pode ou tem medo. Mas naqueles primeiros dias foi um deus-nos-acuda, parecia o fim do inundo. O povo corria de um lado para outro desatinado, as igrejas se encheram, pessoas que nunca se lembraram de rezar na vida disputavam violentamente uma vaga ao pé dos altares, e dizem

que morreu gente de susto e de acidentes. Não vi muito que se passou na cidade porque mamãe me proibiu de sair, e eu também não tive coragem de deixá-la sozinha. (VEIGA, 1997, p. 131-132).

Ao modo de uma novela de Kafka, o absurdo em que se encontram o narrador e os personagens explicita uma vontade desesperada de fugir do arbítrio deste sistema. Mas aqui, diferente de uma obra do tcheco, essa vontade de liberdade não vem de dentro, mas de fora, uma vez que, confinados a uma espiral de controle, censura e violência, não há como mudar, restando apenas o desejo de chegar às nuvens e fugir voando pelos céus.

Assim, a novela de Veiga enxerga, em vários momentos, por meio desse matiz fantástico, algo que vai além da alegoria paródica com fundo político que defende Regina Dalcastagnè (1996). Ela se funda no cruzamento do fantástico e do absurdo; o primeiro para se referir à vontade de fuga; o segundo para indicar a insanidade do mundo Real, em especial naquela situação.

Não se distancia, portanto, do que propõe Roas em seu ensaio sobre a ameaça do fantástico. Esta obra representa, com sutilezas quase imperceptíveis, o absurdo do mundo real e a busca pelo irreal que habita em cada um de nós. Veiga projeta um mundo que ele precisa aceitar, mas nega a sua constituição, utilizando-se do sobrenatural para indicar isso.

A ditadura ironizada

Embora o contexto ditatorial não seja explicitado de modo amplo, a negação à lógica moralista da Companhia, metáfora dos militares, enfatiza uma situação particular de como a ditadura afetou a cidade de Taitara, palco dos eventos relatados no livro. Nesse sentido, a crítica às ações veiculadas pela Companhia toma como fio condutor as normas sociais estabelecidas e sua transgressão.

Esse efeito sugerido pela narrativa liga-se ao tropo ironia, que se caracteriza como a negação das ideias apresentadas por um texto com vistas a produzir uma inversão de valores, moralizantes nesta novela.⁶ Preliminarmente, a ironia é um recurso linguístico que pretende transmitir significados normalmente opostos às coisas professadas, com vistas a situar verbalmente e contextualmente o leitor, abalar crenças sobre os fatos e

⁶ Segundo Hutcheon (2000, p. 27), a ironia possui uma “política transideológica”, que supera as questões meramente semânticas para fazer valer sua retórica. Isto é, ela vai além da marca textual e se funda no contexto de transmissão. Ao averiguarmos fatores sociais e históricos que permeiam a obra e enxergarmos o inverso do que ela destaca, percebemos que a repressão, vista do prisma do mundo real, parece-nos mais absurda. Contudo, expor isso de modo tão enfático, como faz Veiga, sugere muito mais uma negação da sua operacionalidade do que necessariamente um elogio à mesma.

explorar a diferença e a distância entre palavras ou eventos e seus entornos:

A característica geral da ironia é fazer alguma coisa ser entendida expressando o seu oposto. Nós podemos, portanto, isolar três modos separados de empregar esta forma retórica. Ironia pode se referir a 1) Figuras individuais de linguagem (ironia *verbi*); 2) modos particulares de interpretar a vida (ironia *vitae*); e 3) a existência em sua entidade (ironia *entis*). (OESTERREICH, 2007, p. 15).⁷

Entendendo as nuances que a ironia apresenta, em seus planos discursivos e reais, devemos percebê-la não apenas como a negação de um mundo (ou percepção de mundo), mas atrelada à exploração desse mundo como dicotômico e paradoxal: “Toda ironia, no entanto, depende da sua eficácia na crença e exploração da diferença e distância entre palavras ou eventos e seus contextos” (CHILLDS & FOWLER, 2006, p. 123).⁸

Em suma, o tropo ironia é considerado como um artifício discursivo que procura revelar algo pelo seu ponto inverso, inserindo o dado “real”, questionando-o e revitalizando o sentido literal. A intensificação de um elemento dentro da narrativa é uma das formas de explicitar esse recurso, uma vez que, acentuando um fato deliberadamente, os textos criam um exagero desnecessário, se estes buscavam apresentar o dado literal.

Essa subversão, no livro de Veiga, reside nas proibições, nas normas, no policiamento e nos castigos. A população sentia-se incomodada com as ações do Estado, mas era docilizada, por meio de reprimendas instituídas pelos censores. No campo artístico, uma das armas para lutar contra essas ações foi o discurso literário e o satírico. Nesses veículos, a ditadura é ridicularizada por meio de alegorias.

Ao estabelecer esses contrapontos às proibições, a ironia busca expressar o contrário do que aparentemente é a Companhia: caos em vez de ordem, conflito em vez de paz, confusão em vez de disciplina. Para Hutcheon (2000, p. 91), a ironia acontece quando, a partir da relação com o explicitado, revela-se um significado distinto do percebido, em que o não legível é lido pelo legível, como uma inversão semântica.

O caráter dúbio da ironia salienta o elemento formal e semântico do expressado. A ironia, assim, só é possível quando os planos da expressão e do conteúdo se confrontam, gerando um sentido dúbio para o texto, sem descartar a literalidade, mas igualmente

⁷ No original: “Irony’s general characteristic is to make something understood by expressing its opposite. We can therefore isolate three separate ways of applying this rhetorical form. Irony can refer to (1) individual figures of speech (ironia *verbi*); (2) particular ways of interpreting life (ironia *vitae*); and (3) existence in its entirety (ironia *entis*).”

⁸ No original: “All irony, however, depends for its effectiveness on the belief in and exploitation of the difference and distance between words or events and their *contexts*.”

apontando para a rede semântica, a partir dos planos histórico e social expressos: a estrutura narrativa molda-se para confrontar o explícito e o implícito.

Esse entrelugar do significado no discurso irônico, segundo Eleone Ferraz de Assis (2008), é a marca fundamental de *Sombras de reis barbudos*. A busca de qualquer sentido literal nesta obra é inútil, pois ele é apenas sugerido entre os elementos ditos e não ditos, em um terceiro espaço de significação. Diferente de outros tropos, como a metáfora (uma coisa por outra), a metonímia (todo pela parte), sinédoque (parte pelo todo), a ironia é o elemento de negação do significante estabilizado.

O discurso irônico, portanto, caracteriza-se pelo choque de mundos discursivos em que os sentidos são postos entre parênteses e questionam-se as expectativas dos leitores frente aos seus preconceitos, chamando o interpretante para gerar novos significados, a partir do exposto, numa relação estrutural entre forma e conteúdo, sentido e uso. A obra de Veiga, em boa parte de sua composição, relata-nos isso por meio da suposta moralidade disciplinadora exigida pelo Regime na cidadezinha do romance. Notável é a parte final da história, em que nos é relatada essa inversão de valores:

Estava lá um senhor magro de olhos fundos vestido de branco falando com voz de corda grossa de violão. Quando cheguei esse homem dizia com a maior naturalidade que não tem ninguém voando. Estranhei mas fiquei calado, podia ser alguma brincadeira entre os dois. Mas Seu Chamun falou perguntando:
 - Então nós todos estamos malucos?
 - Malucos propriamente não. Estamos sofrendo de uma alucinação coletiva.
 - Explica isso, professor — pediu Seu Chamun apontando um lápis com o canivete, não sei se por necessidade mesmo ou se para mostrar desinteresse numa conversa tão absurda.
 - Alucinação coletiva. Todo mundo pensa que está voando ou que está vendo outros voarem. Porque todo mundo deseja muito voar, quanto mais alto e mais longe melhor. (VEIGA, 1997, p. 135).

O trecho final da novela revela a disfunção da racionalidade instrumental, com o objetivo de demarcar a ilogicidade dos fatos e justificar o injustificável, por meio da premissa de “alucinação coletiva”. Não parece, entretanto, uma forma de afirmar a positividade ou naturalidade da situação, como poderíamos imaginar desses eventos em outros contextos, mas situar isso, na esfera ditadura, como uma contradição aceitável, diante da repressão ainda mais absurda.

Assim, o sentido positivado do fato não revela a aceitação do mesmo, mas a crítica deste. Analisando os recursos dispostos na configuração do texto, os sentidos trazidos por Lucas aos leitores revelam uma ligação com a Realidade externa, que funciona como um “remédio” para a mesma, só que, para isso ficar claro, é necessário o exagero, o qual, no caso desta novela, é destrinchado por meio da permuta com os eventos sobrenaturais:

- Alucinação coletiva. É uma doença então?
 - Não, não. Pelo contrário. É remédio.
 - Remédio. E serve para quê?
 - Contra loucura, justamente.
- Seu Chamun ficou calado, pensando ou simplesmente caprichando na apontação do lápis. Depois perguntou:
- E quando é que vamos parar de tomar esse remédio? Quero dizer, quando é que aqueles lá em cima vão voltar? Ou não voltam nunca mais?
 - Voltam. Um dia voltam.
 - Mas quando vai ser?
 - Para a festa dos reis barbudos. (VEIGA, 1997, p. 135).

A loucura citada é aquela da Realidade do mundo, que, em *Sombras de Reis Barbudos*, funciona com padrões bem parecidos. Na sequência supracitada, é notória a necessidade que “aqueles lá de cima” retornem para curar as pessoas da doença chamada de Realidade. Ora, se não temos aqui exatamente a inversão da lógica habitual, pelo menos no mundo ficcional representado.

A ironia contida nesta alegoria veigueana destaca a realidade do mundo doente, com vistas a desmontá-lo, como um romance kafkiano. O explicitado põe o mundo de ponta-cabeça por meio da ironia, fomentando a crítica ao regime ditatorial. Essa correspondência faz o leitor, caso ele siga a lógica do menino-narrador, compreender, como partícipe deste processo de construção de sentido, que os eventos narrados elaboram uma reprovação, com a inversão de valores entre o fantástico/absurdo e o mundo lógico.

Considerações finais

Neste trabalho, percebemos como a retórica empregada por José J. Veiga em *Sombras de reis barbudos* não é meramente um artifício realista ou fantástico, mas um entremeio: o absurdo. Pretende-se assim criar um efeito irônico nessa articulação. É possível tal retrato devido à distinção entre o mundo Real e o Fantástico dentro da obra, facilmente identificável se correspondemos à perspectiva de Lucas, o narrador desta novela.

A utilização do Fantástico, em sua modalidade “absurdo”, e da “ironia” sugere a inversão de valores contida nos eventos relatados e faz pensar a relação entre o dito e o não dito do texto. Na análise aqui empreendida do texto de Veiga, a história que gira em torno da Companhia funciona como uma alegoria dos instrumentos de repressão da ditadura e seus aparelhos ideológicos, ridicularizados pelo narrador da obra, quando alinhados aos eventos fantasiosos ali descritos.

Essa proposta, portanto, tem um objetivo específico no contexto analisado: a

ruptura com a referencialidade do mundo (esquizofrenia) e a crítica política dos “Reis barbudos”, ou melhor: dos militares no poder. A formulação apresentada, ademais, precisa conectar o conteúdo extratextual e textual para chegar às suas devidas conclusões. A obra ajuda a ler a História ao se apoiar em referentes da Ditadura e de situações impossíveis, valendo-se do tom de fábula quase infantil, de um menino obsedado pelo tédio.

Referências

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de Estado**: Notas sobre os aparelhos ideológicos de Estado. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

ASSIS, Eleone Ferraz de. **A poética de J. J. Veiga em Sombras de reis barbudos**. Dissertação de mestrado. Goiânia, 2008.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

CARPENTIER, Alejo. **O reino deste mundo**. Lisboa: Camões e Cia, 2010.

CHILDS, Peter; FOWLER, Roger. **The Routledge Dictionary of Literary Terms**. ed. 3. New York: Routledge, 2006.

DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor**: o regime de 64 no romance brasileiro. Brasília: Universidade de Brasília, 1996.

GEMES, Marton T. **Quando pequenos mundos se despedaçam**. O ciclo sombrio de José J. Veiga. Reconhecimento, Perspectiva, Poder e Fantástico. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022.

HOBBSWAN, Eric. **A era dos extremos**: o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2000.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir: ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz. **Teoria da literatura em suas fontes** (vol. II). Rio de Janeiro: Brasiliense, 2002.

JACKSON, Rosemary. **Fantasy: the literature of subversion**. London: Routledge, 1981.

JAMES, Henry. **A volta do parafuso – The turn of the screw**. Edição bilíngue. São Paulo: Landmark, 2004.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.

MARTINS, Vicente de P da Silva; GEMES, Márton Tamas; CERQUEIRA, Gislaine Costa; LINO, Bianca Carvalho. **Sombras de Reis Barbudos**: dicionário de cultuemas fraseológicos & religiosos. São Carlos: Pedro & João Editores, 2020.

OESTERREICH, Peter L. Irony. In: **Encyclopedia of Rhetoric**: e-reference edition. Oxford University Press. Disponível em: <http://www.oxford-rhetoric.com/entry?entry=t223.e139> . Acesso em: 20 de junho de 2016.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro**. Trad. Carlos Araújo. Porto Alegre: Ed. Universidade-UFRGS/São Carlos: Ed. Universidade de São Carlos, 1995.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VEIGA, José J. **A hora dos ruminantes**. São Paulo: Difel, 1988.

VEIGA, José J. **Os pecados da tribo**. 3. ed. São Paulo: Difel, 1992.

VEIGA, José J. **Sombras de reis barbudos**. 22 ed. Rio de Janeiro: Betrand Brasil, 1997.

Recebido em: 15 de abril de 2023

Aprovado para publicação em: 09 de junho de 2023