

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ – UESPI
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – CCHL
COORDENAÇÃO DO MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS**

WAGNER DOS SANTOS ROCHA

**SOB UM CÉU À BEIRA DA QUEDA: CONSIDERAÇÕES SOBRE O PROCESSO DE
DISTOPIA NO ROMANCE *SOMBRAIS DE REIS BARBUDOS*, DE J. J. VEIGA**

TERESINA – PI

2021

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ – UESPI
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – CCHL
COORDENAÇÃO DO MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS**

WAGNER DOS SANTOS ROCHA

**SOB UM CÉU À BEIRA DA QUEDA: CONSIDERAÇÕES SOBRE O PROCESSO DE
DISTOPIA NO ROMANCE *SOMBRAIS DE REIS BARBUDOS*, DE J. J. VEIGA**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Acadêmico em Letras, da Universidade Estadual do Piauí – UESPI, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura, Memória e Cultura. Linha de Pesquisa: Literatura e Outros Sistemas Semióticos.

Orientador: Prof. Dr. José Wanderson Lima Torres

TERESINA – PI

2021

R672s Rocha, Wagner dos Santos.

Sob um céu à beira da queda: considerações sobre o processo de distopia no romance *Sombras de reis barbudos*, de J. J. Veiga / Wagner dos Santos Rocha. - 2021.

136 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Piauí – UESPI,
Programa de Mestrado Acadêmico em Letras, 2021.

“Área de Concentração: Literatura, Memória e Cultura.”

“Orientador(a): Prof. Dr. José Wanderson Lima Torres.”

1. Distopia. 2. Utopismo. 3. Literatura. 4. José J. Veiga. 5. *Sombras de reis barbudos*. I. Título.

CDD: B869



TERMO DE APROVAÇÃO

**SOB UM CÉU À BEIRA DA QUEDA: CONSIDERAÇÕES SOBRE O PROCESSO DE DISTOPIA
NO ROMANCE *SOMBRAIS DE REIS BARBUDOS*, DE J. J. VEIGA**

WAGNER DOS SANTOS ROCHA

Esta dissertação foi defendida às 14hs, do dia 29 de Junho de 2021, como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras** pela Universidade Estadual do Piauí. O candidato apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho **Aprovado**. (Aprovado, não aprovado).

José Wanderson Lima Torres

Prof. Dr. José Wanderson Lima Torres – UESPI
Orientador

Sául Serpa Brandão

Prof. Dr. Saulo Serpa de Cunha Brandão – UFRPE
Membro externo

Raimunda Celestina Mendes da Silva

Prof. Dra. Raimunda Celestina Mendes da Silva – UESPI
Membro interno

Douglas Rodrigues de Sousa

Prof. Dr. Douglas Rodrigues de Sousa – UEMA
Suplente

Visto da Coordenação:

Bárbara Olímpia Ramos de Melo

Dra. Bárbara Olímpia Ramos de Melo (Matrícula: 147.688-2)
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UESPI

Este trabalho é dedicado aos meus avós, d. Bertulina e s. Camilo (*In memoriam*).
Não costumo ser crente, mas nesse caso gosto de acreditar e manter o pensamento
de que vocês zelam por mim de suas utopias particulares.

AGRADECIMENTOS

Escrever este trabalho foi passar por um verdadeiro mau-lugar, mas assim como em toda boa distopia, mantive a mente voltada para o verdadeiro objetivo, que hoje encontra-se realizado, no entanto, não conseguiria chegar até aqui sem o auxílio inestimável de tantas pessoas, que deixam esta seção pequena para abarcar os nomes de quem sou grato durante esse percurso. Portanto, se algum amigo ou amiga, ao ler este trabalho, sentir-se esquecido, perdoem a minha mente cansada e considerem-se parte singular do que foi construído aqui.

Primeiramente, gratidão eterna a meus pais, d. Elizabete e s. Valdir, obrigado pelo apoio e pelo esforço contínuo despendido a mim durante toda a vida, pelos laços que apenas se reforçaram durante o período que estive em Teresina, bem como nos distópicos tempos de pandemia; vocês são minha luz. Também agradeço ao meu irmão caçula, Vanderlei, pelo companheirismo de sempre e pela compreensão diante do barulho de teclado e as leituras e pensamentos (alguns em voz alta) durante as noites em claro. E é claro, à minha sobrinha e afilhada, Ana Júlia, simplesmente por existir e me animar quando as coisas não estão fáceis, um pequeno presente inesperado que surgiu derepente, e que hoje é indispensável.

Ao meu orientador (e guru de assuntos acadêmicos), José Wanderson Lima Torres, pelo efetivo auxílio na construção deste e de tantos outros trabalhos, que tomaram rumos maiores que os nossos computadores e mentes, e que hoje circulam por aí. Obrigado por sempre confiar no potencial desta pesquisa, seja nas liberdades que me permitiu ter durante o processo de escrita ou nas pontuações que ajudaram a me aperfeiçoar nesta arte de pesquisar. Acredito que hoje entendo um pouco melhor o que é ser um pesquisador exatamente porque isso é algo que lhe transparece em todos os sentidos.

Aos meus colegas da 9^a turma do Mestrado Acadêmico em Letras da UESPI, obrigado por todo o apoio e respeito mútuo durante estes dois anos de convívio e diálogos significativos, foi uma aventura extrema, mas que foi facilitada pela presença de vocês. Em particular estendo meu agradecimento ao Láryos, meu amigo-irmão, pelas conversas, saídas e trocas tão genuínas, e também à Ana Carolina, minha conterrânea, parceira de orientador e de vitórias e agruras desde a seleção para o programa, momento em que nosso vínculo nasceu, mantendo-se firme e forte até hoje.

À Érica, minha grande amiga, que mesmo transitando no eixo Piauí-São Paulo sempre deu um jeito de saber se estava tudo bem e continuar a compartilhar nossos momentos de conversas, sejam banais ou importantes, e estreitando ainda mais os momentos de companheirismo que já temos conosco. E também ao Junio por todo o apoio incondicional

nesses dez anos de amizade, e que entre viagens a outras cidades ou simples idas ao *drive-thru* do Bob's sempre arruma um jeito de demonstrar porque é alguém para se ter por perto.

Aos meus fantásticos Andresa, João e Matheus. Obrigado pela conexão, união e apoio por tanto tempo. Não sei o que seria de mim sem as mensagens do nosso *Fantastic Four* diariamente. Mesmo que virtualmente, é indispensável tê-los aqui “por perto”. Sempre penso no nosso encontro presencial, vai acontecer!

Aos demais familiares e amigos que sempre estão torcendo, seja em Parnaíba, Teresina, São Luís, Fortaleza, São Paulo, Recife e outros lugares pelo país, e até mesmo fora dele (!!!), deixo aqui meu agradecimento globalizado.

À CAPES, pelo financiamento desta pesquisa, imprescindível para que ela fosse concluída de forma tranquila e precisa, mesmo em tempos tão sombrios e difíceis para o fazer científico no Brasil. São incentivos como este que ajudam a manter a ciência no país respirando, apesar das muitas tentativas de fazê-la padecer. Viva a pesquisa! Viva o conhecimento! Nossas principais armas para combater as agendas nocivas que nos cercam.

Aprender de cor, transcrever fielmente, ler com toda a atenção é fazer silêncio dentro do silêncio. – *George Steiner*

A literatura só se torna possível na medida em que se torna impossível. Ou o que se diz está ali presente e já não há lugar para a literatura; ou se abre um lugar para a literatura, e nesse caso não há mais nada a dizer. – *Tzvetan Todorov*

This world is upside down! – *Kléber Mendonça Filho, Juliano Dornelles*

Não me lembro de outro dia tão triste. Uma neblina tinha baixado sobre a cidade, cobrindo tudo com aquele orvalho de cal. As galinhas empoleiradas nos muros, nos galhos baixos dos cafezeiros, ou encolhidas debaixo da escada do quintal, pareciam aguardar tristes notícias, ou lamentar por nós algum acontecimento que só elas sabiam por enquanto. – *José J. Veiga*

RESUMO

No presente trabalho analisamos as características da distopia presentes na narrativa de *Sombras de reis barbudos*, do autor José J. Veiga. O romance veiguano apresenta uma cidade interiorana que sofre com o domínio de uma companhia que chega ao lugar com promessas de inovação e melhoria, no entanto, o que percebemos é o silenciamento da população e o crescimento de uma realidade totalitária, onde um narrador autodiegético, o garoto Lucas, compõe uma narrativa vestigial de resistência contra este regime. Inicialmente, a pesquisa apresentou caráter bibliográfico, objetivos exploratórios e abordagem qualitativa; pautando-se em dois momentos: a discussão da obra de José J. Veiga através de uma revisão de literatura auxiliada pelas leituras de nomes como Souza (1987), Yamaguchi (1988), Dacalstagnè (1996), Dantas (2002) e Barbosa (2018) que contribuíram com olhares críticos distintos para a obra do autor; e considerações dos Estudos Críticos da Utopia, área que estuda as narrativas distópicas sob um viés interdisciplinar, além de outras áreas afim, notadamente a teoria social e política, aqui nos detivemos à apreciação das ideias de Popper (1974), Arendt (1989), Berlin (1991), Baccolini (2000; 2003), Moylan (2000; 2016) e Claeys (2010; 2017). A partir desses elementos, observamos como o romance analisado guarda relações profícuas com os aspectos característicos da distopia, que vão desde a construção topofóbica do mau-lugar, passando pela indecidibilidade da narrativa entre os tropos da utopia e da antiutopia, até a importância do personagem principal enquanto contraponto ao regime opressor construído no texto. Os resultados demonstraram que o romance veiguano pode ser lido sobre a rubrica da distopia e mesmo que sua construção textual se diferencie de muitos dos moldes usuais dessas narrativas, ainda é possível perceber diversos pontos que corroboram sua presença, o que atesta a maleabilidade que esta forma textual pode assumir em diferentes obras.

PALAVRAS-CHAVE: Distopia. Utopismo. Literatura. José J. Veiga. *Sombras de reis barbudos*.

ABSTRACT

This work presents an analysis of dystopia features in the narrative of the book *Sombras de reis barbudos*, by José J. Veiga. Veiga's novel presents a countryside town that suffers from the domination of a company that arrives with promises of innovation and improvement; however, what we realized is the silencing of the population and the growth of a totalitarian reality, where an autodiegetic narrator, the boy Lucas, composes a vestigial narrative of resistance against this regime. This research has a bibliographic disposition, exploratory objectives and a qualitative approach; guided by two periods: the discussion of José J. Veiga's work through a literature review aided by the readings of names such as Souza (1987), Yamaguchi (1988), Dacalstagnè (1996), Dantas (2002) and Barbosa (2018) that contribute with different critical views to the author's work; and considerations of the Utopian Studies, an area that studies dystopian narratives under an interdisciplinary bias, in addition to other related areas, notably social and political theory, with an emphasis on the ideas of Popper (1974), Arendt (1989), Berlin (1991), Baccolini (2000; 2003), Moylan (2000; 2016) and Claeys (2010; 2017). From these elements, it is possible to observe how the analyzed novel shows fruitful relations with the aspects of dystopia, ranging from the topophobic construction of the bad place, passing through the undecidability of the narrative between nuances of utopia and anti-utopia, up to the importance of the main character as a counterpoint to the regime constructed in the text. The results demonstrate that this Veiga's work can be read under the light of dystopia and even though its textual construction differs from many of the usual patterns of dystopian narratives, it is still possible to recognize several points that corroborate its presence, only confirming the malleability that this textual form can take on different works.

KEYWORDS: Dystopia. Utopianism. Literature. José J. Veiga. *Sombras de reis barbudos*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: ESTOU AQUI PARA CONTAR O QUE ACONTECEU	11
1 HABLO DE COSAS QUE EXISTEN OU UMA INTRODUÇÃO A JOSÉ J. VEIGA	16
1.1 UM HOMEM DO INTERIOR E SEUS CAVALOS	17
1.2 COTIDIANOS INSÓLITOS	24
1.3 A COROA QUE ALONGA A PENUMBRA	31
2 DE DEVANEIOS E PESADELOS OU CONSIDERAÇÕES SOBRE UTOPISMOS, UTOPIAS E DISTOPIAS	37
2.1 SONHAR DORMINDO, SONHAR ACORDADO	37
2.2 A UTOPIA E A LITERATURA	47
2.3 DA UTOPIA AO PESADELO	54
2.4 O(S) MAU(S)-LUGAR(ES)	62
3 SOB UM CÉU À BEIRA DA QUEDA OU CONSIDERAÇÕES SOBRE O PROCESSO DE DISTOPIA NO ROMANCE SOMBRAS DE REIS BARBUDOS, DE J. J. VEIGA	70
3.1 UM HOMEM QUE CHEGA CORRENDO TAMBÉM É O PRIMEIRO A PARTIR	70
3.2 A VIDA ENTRE MUROS, URUBUS E MÁGICOS	85
3.3 CADERNOS PROIBIDOS, CAVALOS NA CHUVA E HOMENS NAS ALTURAS	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS: PARA A FESTA DOS REIS BARBUDOS	128
REFERÊNCIAS	132

INTRODUÇÃO: ESTOU AQUI PARA CONTAR O QUE ACONTECEU

Na presente pesquisa fazemos uma leitura do romance *Sombras de reis barbudos* (1972), de José J. Veiga, a fim de identificar os aspectos narrativos que o relacionem com a distopia literária. Para tal propósito, nos utilizamos de discussões conceituais e crítico-teóricas feitas em sua maioria por estudiosos dos Estudos Críticos da Utopia, área de pesquisa que trabalha com o conceito de distopia, bem como outros campos do pensamento humano, compondo uma pesquisa interdisciplinar. Além disso, investigamos sobre a obra e a crítica em torno de seu autor, apontando para seus aspectos temáticos bem como a sua relevância.

Estudar a distopia no atual contexto é de suma importância para a literatura, para as linguagens e as ciências humanas em geral, isto porque as narrativas desse cunho estão envolvidas pelo utopismo, um fenômeno que intersecciona em suas discussões tanto a literatura quanto a teoria política e a prática social. Como Tom Moylan aponta em seu prefácio à edição brasileira de *Scraps on the untainted sky*, a Terra é, sem dúvida, um mundo distópico (2016, p. 16), sobretudo pelo aceleramento da degradação do planeta, feita por forças mais humanas que naturais, e estratégias político-econômicas responsáveis por mecanismos de controle, alienação e exploração que cada vez mais se tornam irreversíveis. Dessa maneira, pensar a distopia envolve discorrer sobre estruturas dominantes arraigadas dentro da sociedade, as quais, muitas das vezes, passam despercebidas para grande parte da população em razão de seus meandros tão silenciosos quanto perigosos.

A literatura distópica não é um assunto estranho ao público-leitor, sendo inclusive alguns dos livros mais vendidos atualmente os que possuem uma temática distópica, são os casos de *1984*, de George Orwell, que em seu aniversário de 70 anos de publicação, em 2019, voltou ao primeiro lugar no ranking de vendas da Amazon em vários países, incluindo o Brasil; ou *The handmaid's tale* (O conto da aia) que se popularizou desde 2017 após a adaptação para a TV homônima produzida pelo serviço de streaming Hulu. Além disso, sua associação com gêneros especulativos como a ficção científica, a fantasia e o romance histórico, faz com que ela se torne uma forma textual que possui presença acentuada em diferentes obras.

Entretanto, essa incorporação de temas também é responsável por uma problemática conceitual que acaba por vezes passando por leituras errôneas e/ou anacrônicas em textos críticos e/ou teóricos. Por isso, esta pesquisa leva em consideração alguns conceitos que ainda são entendidos de forma pouco esclarecedora, apesar de sua riqueza temática e possibilidades de estudo. Isso é corroborado a partir de uma pesquisa à Banca de Teses e Dissertações da

CAPES, na qual encontramos poucos trabalhos que se utilizam do tema da distopia como discussão primária, ocorrendo pouco mais de duzentas vezes. Vale acentuar que desses resultados nem todos os trabalhos encontrados associam-se especificamente à área da Letras, sendo vários deles ligados a outros campos afins das ciências humanas, o que demonstra as suas possibilidades de confluência.

Quanto à escolha do *corpus* de análise, esta ocorreu em razão da singularidade da escritura de José J. Veiga dentro da literatura brasileira, a qual é preponderantemente focada na representação do real e em um exacerbado sentimento de nacionalidade, deixando narrativas de cunho especulativo e/ou insólito num espaço periférico, salvo algumas exceções. Dessa forma, utilizar a obra de Veiga como material de análise é importante para observar as ressonâncias de outras literaturas que fujam ao usual do imaginário literário do país, bem como para evidenciar a figura do autor, que apesar de já ter uma boa fortuna crítica ainda logra interpretações que não sejam corriqueiras, já que muitas das pesquisas produzidas sobre sua obra estão associadas ao realismo mágico/maravilhoso e à ditadura militar, o que acaba por engessar a crítica em torno desses dois pilares.

Percebe-se que *Sombras* envereda pela proposta de perceber o que se passa ao redor de um narrador e como isso influi em seu crescimento, ou seja, identificamos a possibilidade de diferentes interpretações para a obra, pois uma vez que podemos lê-la como introspectiva ou crítico-política, é possível absorvê-la a partir de outras óticas, desde que respeite os eixos temáticos e as discussões trazidas pela própria narrativa literária. Como Bakhtin (2017, p. 35-36) pontua, a interpretação é uma atividade criadora, recriadora e axiológica, desde que ela revela sentidos diversos através da consciência do intérprete de uma obra, e assim multiplica a riqueza artística da humanidade. Além disso, temos em mente os ensinamentos do autor russo quando este afirma que o intérprete “enfoca a obra com sua visão de mundo já formada, do seu ponto de vista, de suas posições” (BAKHTIN, 2017, p. 36), mas que ainda assim não deve excluir a possibilidade de uma mudança ou abalo destas convicções prévias, o que culmina em uma mutualidade entre pesquisador e objeto.

Mediante esta possibilidade, surge a inquietação em perceber a presença da distopia em *Sombras de reis barbudos*, pois em nossa leitura do romance, bem como outras de obras do autor goiano e de sua fortuna crítica, foi possível notar um número acentuado de menções à barbárie, ao autoritarismo e aos abusos de poder a fim de subjugar outrem; temas que são caros à literatura distópica, e que por esta recorrência chamam a atenção para possíveis interpretações neste sentido. Assim, nosso principal empreendimento ao longo deste trabalho

é reconhecer os pontos em que o texto fornece subsídios para uma leitura correlata com os aspectos da forma distópica sem gerar algum tipo de superinterpretação¹.

Por isto, é importante frisar que nossa escolha pela análise deste romance em particular segue a mesma linha de raciocínio já pontuada em estudos como Dantas (2002), o qual admite a centralidade de *Sombras de reis barbudos* dentro da ficção veiguiana ao correlacionar as duas formas mais preponderantes do insólito em sua narrativa, isto é, através da infância e do totalitarismo. A partir desta sugestão, partimos da hipótese de que a distopia se apresenta no romance através deste enlace, em que a criança/adolescente apropria-se da linguagem e da memória a fim de trazer à baila a condição em que vive uma população oprimida por uma força tirânica e coletivista, e que além disso atribui novas problemáticas a serem pensadas dentro das pesquisas sobre essa forma literária/narrativa.

Podemos compreender que ao escrever esta história, Lucas automaticamente se torna um rebelde, pois ao ativar sua memória dos acontecimentos do passado, ele passa a ter um conhecimento diferente daquele que é professado pela Companhia para a manutenção de seu domínio, que se utilizado de forma correta pode até mesmo obliterar a autoridade do ente repressor. Desta maneira, ele está de acordo com a proposição foucaultiana de que cada novo tipo de poder está ligado a um saber (FOUCAULT, 2013), no entanto, ele é constantemente impedido por estas forças, que assim como num esquema panóptico (BENTHAM, 2019) estão sempre sugerindo uma vigilância e aguardando para punir quem não se adequar ao que é dado como lei. Com isto, adentramos em uma nova sugestão distópica, quando encontramos em *Sombras de reis barbudos* o típico embate que guia a temática, e que ocorre quando a narrativa (da ordem hegemônica) e a contranarrativa (dos opositores da primeira) (BACCOLINI; MOYLAN, 2003, p. 5) entram em conflito pelo poder discursivo.

Tendo em vista que “interpretar uma obra significa completá-la, revesti-la de novos sentidos, e, desse modo, perpetua-la no tempo como objeto estético” (BEZERRA *in* BAKHTIN, 2017, p. 96), ao tentar compreender diferentes sentidos nos escritos de um autor que durante a maior parte de sua carreira se deparou com uma visão unilateral da crítica, gera-se uma possibilidade de propagar os conhecimentos presentes em suas obras. Logo, a leitura de *Sombras de reis barbudos* como distopia mostrou-se uma possibilidade viável dentro da pesquisa a ser realizada. Tendo em vista as relações autoritárias presentes no romance e as condições de instituição de um poder hegemônico, necessárias para a instituição de um

¹ O conceito de superinterpretação foi colocado por Eco (1992) e consiste em uma leitura inadequada de um texto. Ela se caracteriza pelo desrespeito à intenção do texto por meio dos exageros nas análises dos intérpretes, que ao violarem sua coerência, ultrapassam seus limites interpretativos.

ambiente distópico, pretende-se problematizar a construção da distopia em Taitara, apontando fatores referentes a crítica utópica/distópica que se entrelacem com a construção narrativa trazida no romance de Veiga.

Ademais, a presente investigação se faz necessária por levar a conhecimento do público autores e conceitos que ainda são pouco habituais para refletir sobre o fazer literário no contexto brasileiro, apesar de sua riqueza temática e possibilidades de estudo. Logo, ao aprofundar a fortuna crítica já existente tanto acerca de José J. Veiga como sobre a distopia dá-se um passo importante para colocar questões passíveis de interesse a futuros trabalhos acadêmicos como também para atualizar pesquisas anteriores tanto sobre distopia como sobre a obra veiguiana.

A presente pesquisa apresenta objetivos exploratórios, adequando-se à proposição de Prodanov e Freitas, quando estes afirmam que este tipo de especulação “possui planejamento flexível, o que permite o estudo do tema sob diversos ângulos e aspectos” (2013, p. 52); e um caráter bibliográfico, desde que é elaborada “a partir de material já publicado, constituído principalmente de: livros, revistas, publicações em periódicos e artigos científicos, jornais, boletins, monografias, dissertações, teses, material cartográfico, internet” (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 54). Além disso, a investigação funcionará a partir de uma abordagem qualitativa, por buscar “um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que não pode ser traduzido em números” (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 70). Neste tipo de abordagem, “os pesquisadores tendem a analisar seus dados indutivamente. O processo e seu significado são os focos principais de abordagem (*Id., Ibidem.*). Tal abordagem se faz compatível com a presente busca por atentar-se à interpretação dos fenômenos estudados, sem se ater a estatísticas.

A pesquisa se divide em três capítulos. No primeiro, fazemos uma revisão de literatura acerca da vida e a obra de José J. Veiga, a fim de situar o leitor acerca figura do autor de *Sombras de reis barbudos*, objeto de análise em nossa investigação. Comentamos ao longo desta parte, com o apoio de fragmentos de seus contos e romances, sobre os componentes mais significativos de suas narrativas, mostrando como seu modo único de escrita é capaz de construir um universo singular, que permite uma miríade de interpretações. Procuramos com isso, demonstrar como a constatação dos traços distópicos no romance a ser analisado mais tarde não é feita sem um amparo cuidadoso, mas na verdade é baseado na plurivocidade latente que Veiga entrega ao longo de sua carreira. Finalmente, oferecemos um panorama geral do enredo de *Sombras* amparado por comentários da crítica do autor feitos ao longo do tempo, bem como pontuamos nossas considerações sobre o romance.

Quanto ao segundo capítulo, discutimos sobre o fenômeno do utopismo e como a forma utópica desdobrou-se na distopia. Entendemos essa associação como algo intrínseco e que não deve ser estudado separadamente, uma vez que a narrativa distópica engloba caminhos limítrofes entre o bom e o mau-lugar, os quais se unem a fim de expressar por meio da ficção alguns dos anseios mais profundos da humanidade. Inicialmente, comentamos alguns pontos de vista acerca da utopia, que dão escopo para discussões acadêmicas, críticas, teóricas e políticas, além de oferecem uma dimensão do problema nesses campos; em seguida analisamos a série de divisões conceituais do utopismo que o autor estadunidense construiu para uma melhor compreensão do fenômeno; e por fim discutimos as obras e os aspectos formais que representam a forma textual distópica, compondo um quadro de correlações que auxiliam na análise do objeto de pesquisa.

No terceiro e último capítulo fazemos um apanhado geral das diferentes correlações entre a distopia e a narrativa de *Sombras de reis barbudos*. Através de aproximações e comentários de autores dos Estudos Críticos da Utopia e áreas do conhecimento afim, bem como a análise de fragmentos da narrativa veiguiana, construímos uma linha de raciocínio que abarque as nuances distópicas no relato do jovem Lucas, protagonista do romance. Para este fim, dividimos esta parte em três seções, nas quais são analisados os nove capítulos do romance, de modo a traçar eixos que os unificam em torno de um processo analítico.

Na primeira seção analisamos os capítulos de 1 a 3, nos quais, percebemos as impressões iniciais da distopia como a ambientação, a definição do espaço caótico e do protagonista distópico, o qual irá guiar o leitor por toda a obra. Também prestamos atenção a eventuais problemas quanto à forma do romance e como ele pode, ou não, destoar dos temas já consolidados pela crítica da narrativa distópica, enquanto procuramos resolvê-las no contexto da discussão a fim de não perder a robustez do argumento da pesquisa. Na segunda parte analisamos os capítulos de 4 a 6, que giram em torno de consolidação do mau-lugar no romance. Através dos três dos principais episódios insólitos do livro, mostramos como é perceptível a inserção de diferentes políticas de opressão, seja por meio da vigilância continuada, dos interditos sociais ou das correções disciplinares, que desumanizam as pessoas ao mesmo tempo em que solidificam a hegemonia e fazem a manutenção do poder em torno de um determinado grupo. Por fim, discorremos sobre como os capítulos de 7 a 9 representam os estágios mais apurados do crescimento do narrador, e como ele eventualmente caminha para se tornar uma contrariedade em face ao sistema dominante que se formou na história, desde que toma consciência da situação em que vive por meio de artifícios como a recuperação da linguagem e o empoderamento da memória.

1 HABLO DE COSAS QUE EXISTEN OU UMA INTRODUÇÃO A JOSÉ J. VEIGA

“A palavra, que é a matéria do livro, não tem a leveza do sonho”
 — José J. Veiga.

“O relógio da igreja rangeu as engrenagens, bateu horas, lerdo, desregulado. Já estavam erguendo o peso, acertando os ponteiros. As horas voltavam, todas elas, as boas, as más, como deve ser”
 — *A hora dos ruminantes*, José J. Veiga.

Nascido em Corumbá de Goiás no ano de 1915, José J. Veiga estreou no âmbito literário no final dos anos 1950, com então 44 anos. Inicialmente seu caminho nas Letras pareceu alheio à sua realidade interiorana, no entanto, através de vizinhos próximos, e posteriormente dos tios, que enxergavam um talento nato em sua aptidão para a leitura, conseguiu concluir os estudos de forma plena e despreocupada. Como o autor mesmo explica em diversas entrevistas², por sua condição de “homem do interior” era necessário que arrumasse um emprego ao terminar os estudos, algo que fez de imediato ao se tornar comerciante ainda no estado de Goiás. Depois disso, transfere-se para o Rio de Janeiro, onde trabalha como propagandista e locutor de rádio, além de ingressar na faculdade de Direito, na qual se forma em 1943.

A partir de então sua carreira muda de ares, quando surge a oportunidade de ser tradutor de programas de rádio na Inglaterra, para onde parte em 1945 e fica por um período de cinco anos. Em sua volta para o Brasil, volta-se para a imprensa como redator-chefe de jornais como *O Globo* e *Tribuna da Imprensa* e será nesta última posição que a sua aptidão para a escrita surgirá com mais afinco. Até então um trabalhador, bem como um leitor ávido, Veiga começou a se sentir apático com a vida que levava, pois sentia que faltava alcançar um caminho que ainda não havia tentado. É então quando decide começar a escrever contos, com a intenção de eventualmente publicá-los.

Das primeiras incursões frustradas na narrativa curta até a reescrita incessante do material produzido por ele, nasce o seu primeiro livro, a coletânea *Os cavalinhos de platiplanto* (1959). Publicada no Rio de Janeiro, recebeu diversos elogios da crítica por sua ficção de características pouco usuais na literatura do país, sendo laureada com o prêmio Fábio Prado. O que está presente no livro, como pontua Cândido, “são contos marcados por uma espécie de tranquilidade catastrófica” (CANDIDO, 1989, p. 210), em que a simplicidade cotidiana do ambiente interiorano serve como ponto de partida para discorrer sobre “as

² CAMPEDELLI, Samira Youssef. *J.J. Veiga – Literatura Comentada*. São Paulo: Abril, 1982.

perplexidades do ser humano diante do mundo e da vida” (MIYAZAKI, 1988, p. 2), isto é, os dilemas humanos acabam por fazer com que o absurdo da vida se apresente nos fatos mais cotidianos possíveis. A partir de então, o autor começa a deslindar o tema central de sua literatura, isto é, a indagação sobre até que ponto pode chegar o embate entre o homem e os fatores externos que circundam sua realidade.

1.1 UM HOMEM DO INTERIOR E SEUS CAVALOS

Para fins classificatórios, a obra de José J. Veiga foi dividida em dois ciclos por críticos e estudiosos de seus escritos (SOUZA, 1987; DANTAS, 2002). O primeiro deles é o chamado **Ciclo Sombrio** (1959 – 1982), que é composto por dois livros de contos, um de novelas e os quatro primeiros romances do autor, a saber: *Os cavalinhos de platiplanto* (1959), *A hora dos ruminantes* (1966), *A estranha máquina extraviada* (1967), *Sombras de reis barbudos* (1972), *Os pecados da tribo* (1976), *De jogos e festas* (1980) e *Aquele mundo de Vasabarros* (1982). Mais conhecido pelo público leitor e estudado com mais afinco pela crítica, nesta fase, “os textos do autor carregam uma mensagem pesada e negativa, trazida pela narrativa permeada de ausência da liberdade, invasão de elementos estranhos ao local comum” (DIAS, 2009, p. 16). Esses revesses da sorte podem ser tanto de ordem natural como a morte, sobretudo de entes queridos, ou geridas por relações sociais, como a opressão e os interditos; em ambos os casos o prazer é sufocado pela realidade (SOUZA, 1987, p. 51).

Quanto a segunda fase, podemos chamá-la de **Ciclo da Esperança Renovada** (1985 – 1997), e representa o momento em que o autor adota “um tom mais leve, criando narrativas mais despretensiosas, sem conflitos graves como os anteriores” (DANTAS, 2004, p. 93), uma possibilidade aberta pelo fim da ditadura militar, que permitiu ao autor ser mais otimista quanto ao futuro pós-redemocratização. Os livros que representam esta fase são os romances *Torvelinho dia e noite* (1985), *A casca da serpente* (1989), *O Risonho Cavalo do Príncipe* (1993) e *O Relógio Belisário* (1995), além do livro de contos *Objetos turbulentos* (1997). Autores acreditam que a partir desse segundo momento, “o conceito de leitor-cúmplice perde o sentido [na obra do autor], já que, sem conflito, não há nada de significativo a esconder. Ou ainda, sem nada esconder, não é criado um conflito significativo” (DANTAS, 2002, p. 95).

Essa divisão é de bastante valia para o nosso tema de estudo por dois motivos. Primeiramente porque ambas as fases apontam para uma separação clara entre distopia/antiutopia (Ciclo Sombrio) e utopia (Ciclo da Esperança) na obra veiguiana. No primeiro momento, o estado caótico das narrativas e a perda das liberdades aponta para o

mau-lugar, enquanto o seguinte carrega tramas e mensagens que se associam com um estado de leveza e amenidade. Outra razão é o cronotopo que envolve a questão, já que o Ciclo Sombrio foi todo praticamente escrito durante a ditadura militar e o Ciclo da Esperança depois do término do regime, o que faz com que o espaço e o tempo nos quais um determinado trabalho é escrito sejam circunstanciais para o desenvolvimento daquela obra.

Tal qual nos contos do escritor Murilo Rubião³, apontado como um dos precursores do *boom* latino-americano e a principal referência para o modo de escrita de José J. Veiga (CANDIDO, 1989), a adesão da literatura veiguiana aos “veios insólitos da experiência” como Bosi (1975, p. 14) pontua, faz com que o percurso de sua obra, já notadamente no primeiro livro, se volte para a estranheza que pode existir no cotidiano. Por meio da inserção de elementos inesperados a uma realidade aparentemente comum, percebe-se como a dita normalidade é apenas um estado passageiro, e que eventos novos podem facilmente revelar “um processo inexorável na vida de um grupo ou um homem” (BOSI, 1975, p. 14). Através do exagero da verdade, o real pode emergir de forma plena, a fim de compor um caráter indagativo e que recobrirá a tessitura narrativa com uma dúvida incessante, pois lado a lado caminham elementos conhecidos e estranhos, a depender do ponto de vista adotado.

Já com o conjunto de doze contos presentes em sua obra de estreia, Veiga compartilha diversas marcas estéticas que lhe seriam caras por toda a carreira, sendo talvez uma das principais delas a construção de “histórias contadas em primeira pessoa, sendo os próprios narradores personagens do relato – fator fundamental para que a ilusão do real se instale imediatamente” (CAMPEDELLI, 1982, p. 14). Esta estratégia favorece um envolvimento rápido com estes sujeitos narrativos, pois acompanhar suas vivências de maneira tão próxima faz com que o leitor se torne cúmplice das narrativas e com isto a carga emocional pretendida alcance um patamar maior ao se emaranhar nos mais delicados aspectos do psicológico humano. Percebemos assim que Veiga anseia por compartilhar o crescimento pessoal e social de suas personagens, que ao longo das narrativas vão adquirindo diferentes sensos da realidade através dos episódios com que se deparam, os quais vão desde o encontro com um parente desconhecido até situações que envolvem a opressão e a morte.

Exatamente neste ponto, em que permite às suas narrativas estarem direcionadas a apenas um ou outro ponto de vista, Veiga faz com que a apreensão dos fatos se torne limitada,

³ Murilo Rubião (1916-1991) foi um autor brasileiro conhecido como um dos únicos representantes da literatura realista mágica em língua portuguesa. O autor mineiro publicou 33 contos durante sua carreira em algumas coletâneas como *O ex-mágico* (1947), *A estrela vermelha* (1953) e *A casa do girassol vermelho* (1978). Sua influência se fez sentir principalmente nas últimas décadas, quando o estudo de narrativas fantásticas se acentuou no país.

pois uma vez que sua visão é apenas a do protagonista (ou protagonistas), ela também é restringida pelos próprios fatores plausíveis que a história possui, tornando-se o narrador autodiegético, nos termos de Genette. Como o autor discorre em seus estudos sobre narratologia, “a escolha do romancista” (1995, p. 243), se divide entre duas atitudes narrativas: contar a história através de uma das personagens ou por meio de um narrador alheio aos fatos narrados.

Para fins classificatórios, ele denomina o narrador nesses casos como heterodiegético e homodiegético, que atendem respectivamente às funções de contar a história fora dos eventos e dentro deles, no caso do narrador homodiegético, se este é o protagonista da história ele recebe o nome de autodiegético. Podemos perceber essa propriedade nas narrativas veiguanas, como é o caso deste trecho do conto “Os do outro lado”:

Também não me lembro de ter andado do outro lado, não sei quem morava lá, aquela parte não estava no meu caminho nem na minha curiosidade; só me recordo, como coisa normal e aceita, que os entes que moravam lá não eram para ser vistos, muito menos frequentados ou recebidos. Se acontecia-nos encontrar um deles, virávamos o rosto para o outro lado, ou corríamos caso ele viesse falar. [...]

Quem me advertira? Quem me ameaçara? Não me lembro de advertência nem de ameaça, eu tinha ciência conformada, eu o sabia desde sempre, talvez antes mesmo antes de ter nascido. Era qualquer coisa a que o pessoal do outro lado não estava alheio (VEIGA, 2017, p. 79).

No conto, o narrador se depara com uma enorme casa que ficava no lado oposto ao lugar em que vive. Essa residência paradoxalmente sempre esteve em seu campo de visão, mas também sempre estivera fora de seu alcance, em decorrência de uma antiga proibição que impedia que qualquer pessoa de seu vilarejo se comunicasse com quem estivesse “do outro lado”. O narrador, que aos poucos percebemos se tratar de um garoto, não sabe dizer exatamente porque deve evitar as pessoas que moram além de seu espaço, apenas o faz por um motivo ancestral e que parece não ter explicação.

Podemos depreender um tom de mistério que perpassa a narrativa, logo, como é habitual para esse gênero, espera-se que com o passar dos eventos do conto as perguntas lançadas pelo narrador sejam de alguma forma respondidas, uma vez que encerrariam o ciclo de descoberta eclareamento das dúvidas, no entanto, Veiga tem outras intenções ao construir a narrativa dessa maneira. Se nem aquele que carrega consigo a detenção da narrativa oferece motivos claros para seu interlocutor, a sua história torna-se um enigma a ser decifrado, não apenas pelo leitor, mas pelo próprio personagem que igualmente não está a par de todos os fatos. É somente através da experiência do narrador que nós poderemos tentar de algum modo

entender aquilo se passa no universo narrativo, pois é o próprio garoto que se arrisca a descobrir quem vive fora do vilarejo e o porquê ninguém pode manter contato com eles.

Nesse meio, cabe ao leitor preencher as lacunas que o narrador vai espalhando por meio das sugestões em seu estranho relato, e é claro, construir um entendimento próprio, que mesmo sendo único não deixa de ser apropriado para a história contada. É o caso do final do conto, quando o garoto finalmente tem um vislumbre dos moradores da casa do outro lado:

[...] um clarão muito forte, branco como luz de magnésio, iluminou todo o céu atravessando as paredes e o telhado da casa. Corremos para fora e vimos uma quantidade de objetos como enormes bolhas de sabão cruzando lentamente o céu no rumo do barranco do outro lado

– Vai gente lá dentro! – gritou a irmã de Benigno, cutucando-me e mostrando.

Era verdade. Dentro de cada bolha fui distinguindo a figura de pessoas conhecidas, gente que eu não via há muito tempo. Reconheci o escrivão Teotônio, meu tio Zacarias, mestra Júlia, padre Leôncio coçando o ouvido com um palito.

[...]

– Quanto medo sem motivo! Quanto medo sem motivo! (VEIGA, 2017, p. 86)

A interpretação mais imediata que o conto oferece ao final é a descoberta da morte pelo narrador menino, confirmado o comentário feito anteriormente sobre os reveses da sorte presentes nas narrativas de Veiga. Notamos que a estranha lei de não ir para o outro lado, preconizada pelos mais velhos tementes à morte, dialoga com uma divisão bastante sutil entre o mundo real e o além. Ao fim e ao cabo, o jovem finalmente parece compreender quem são aquelas pessoas anteriormente rechaçadas, bem como o porquê de elas estarem nessa situação, afinal, agindo por conta do medo da morte, as pessoas no seu espaço estariam se fechando em si mesmas e nos demais ao separar-se da compreensão dos mistérios da vida.

Apoiando-nos em Todorov (2017) podemos perceber alguns traços do que seria uma narrativa dita “fantástica” em Veiga, ainda que não seja nossa intenção restringir sua literatura a esta única interpretação, até mesmo porque o próprio fechamento da narrativa se afasta dela em diversos momentos. Estas semelhanças são importantes para a discussão que estamos construindo, porque estão associadas principalmente a fatores como a questão da hesitação do leitor diante da narrativa e o modo de lê-la. Como o teórico búlgaro coloca “o fantástico implica, pois, uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados” (TODOROV, 2017, p. 37), ou seja, o modo como os fatos são percebidos por quem lê auxilia na criação da atmosfera de dúvida, que por sua vez é construída de modo a contemplar essa hesitação por parte do leitor.

No entanto, ao mesmo tempo que esse argumento pode ser utilizado como fator interpretativo, ele também se torna redutivo, pois a recepção de uma narrativa como a de

Veiga “está, a princípio, condicionada à sua constituição na narrativa, ou seja, depende dos recursos de linguagem utilizados pelo autor na emissão do discurso” (GARCÍA, 2008, p. 11). Por exemplo, se retornamos ao conteúdo de “Os do outro lado”, notamos que os pontos de hesitação ocorridos no conto são apenas usados para a instalação do mistério desenvolvido na narrativa, contudo, o próprio narrador parece se integrar com o lugar em que está, o que dilui a ambiguidade necessária para que o fantástico exista. Como Carneiro coloca, o componente espacial no conto acaba por adquirir “uma dimensão cósmica, representando a vivência do adolescente e seu esforço cognitivo de desvelar a realidade ou realidades que o cercam” (2004, p. 110), ou seja, ele está sempre a vislumbrar diferentes universos que por falta de um conhecimento prévio parecem distantes e/ou insólitos, mesmo que sempre tivessem compartilhado o mesmo espaço.

Esse aspecto é reforçado pela presença do elemento infantil, que se torna preponderante por quase todos os contos de *Os cavalinhos*. Na maioria das histórias são as crianças assumem papéis de destaque através de seus olhares simples e puros, que muitas vezes dão abertura para acontecimentos de cunho onírico e/ou raro se inserirem às narrativas, surgindo com uma imediatez dissociativa da realidade aparentemente normal na qual se iniciam. Na verdade, elas se sentem induzidas a descobrir do que se tratam essas novidades, sem duvidar ou hesitar diante delas, o que faz com que a lógica habitual do mundo seja mantida (VALIM, 2020, p. 333), mesmo que soe estranha através do discurso narrativo. Por isso, cabe-nos perguntar nesse ponto o que seria fantástico para a mente infantil, e dentro da questão, percebe-se o desarmamento dessa percepção, abrindo-se assim a multiplicidade de interpretações que pode haver na obra do autor.

Em Veiga é perceptível um conformismo exacerbado por parte dos adultos, algo que já fora pontuamos em nossa análise de “Os do outro lado”, uma vez que toda a ação do conto se desdobra em decorrência da inquietação de um garoto. Poderemos ver algo semelhante em *Sombras de reis barbudos*, em que o narrador-menino, bem como seus amigos questionam as imposições ocorridas, diferentemente dos mais velhos, que as aceitam sem grandes problemas. Percebemos que nesse caso, os adultos com suas opiniões formadas sobre os aspectos da vida, tendências a aceitarem convenções sociais e uma aparente experiência consolidada, são pouco valiosos para uma literatura do estranhamento e da descoberta tão apurada quanto a criança é capaz de oferecer. Assim, a escolha pelo menino protagonista em Veiga se organiza em torno da busca por um referencial que possa dar conta das informações que a infância ainda não dispõe, tornando-se assim o motor de uma escrita instigante e que sempre busca aliar-se a uma busca pelo novo, que pode, ou não, ser algo fantástico.

Então, é da curiosidade existente na mente ainda em desenvolvimento da criança, bem como do exercício de uma imaginação fértil, que surgem muitas possibilidades narrativas direcionadas para o mistério, e é claro, para a experiência, fator essencial da narrativa veiguiana. Tal qual no conto anterior, isso fica claro quando observamos os trechos a seguir, presentes no conto homônimo “Os cavalinhos de platiplanto”. Nele, o narrador, novamente autodiegético, é um garoto que acaba de receber a notícia da morte de seu avô, o qual tinha muito apreço, e que pouco tempo antes de falecer lhe prometera um cavalinho de presente. Assim, como uma maneira pessoal de mensurar a perda do ente querido, o personagem se transporta para um lugar habitado por criaturas mágicas:

Eu não entendia como uma pessoa como meu avô Rubem podia mudar, mas fiquei com medo de perguntar mais; mas uma coisa eu entendi: o meu cavalinho, nunca mais. Foi a única vez que chorei por causa dele, não havia consolo que me distraísse. Não sei se foi nesse dia mesmo, ou poucos dias depois, eu fui sozinho numa fazenda nova e muito imponente, de um senhor que tratavam de major. A gente chegava lá indo por uma ponte, mas não era ponte de atravessar, era ponte de subir [...].

Quando desci pelo outro lado e olhei a ponte enorme e firme, resistindo ao vento e a chuva, senti uma alegria que até me arrepiou. Meu desejo foi voltar para casa e contar a todo mundo e trazê-los para verem o que eu tinha feito; [...]

Parece que eu estava com sorte naquele dia, senão eu não teria encontrado o menino que tinha medo de tocar bandolim. Ele estava tristinho encostado numa lobeira olhando o bandolim, parecia querer tocar, mas nunca que começava.

— Por que você não toca? — perguntei.

— Eu queria, mas tenho medo.

— Medo de quê?

— Dos bichos-feras.

— Que bichos-feras?

— Aqueles que a gente vê quando toca. Eles vêm correndo, soltando um bafo quente na gente, ninguém aguenta (VEIGA, 2017, p. 58-59).

Aqui, o menino passa de um lugar para o outro sem que exista um aviso ou marcador que indique essa mudança dentro da narrativa. Isso é algo que só se torna perceptível a partir do momento que acompanhamos a linguagem deformar o espaço tido até então e trazer elementos que não possuem relação com o que tinha sido descrito até então. Essa linguagem formada de incertezas, faz com que a percepção do leitor seja aos poucos desconstruída, levando-o para um ambiente que, se por um lado é dissociado da realidade, por outro ainda é verídico, pois advém da experiência da criança narradora em questão e como ela se utiliza desses espaços para lidar com as problemáticas que lhe afligem. Assim, “Veiga quase sempre obtém o ‘efeito do fantástico’ ou o ‘estranhamento’ de uma situação insólita também através da elipse, do que não é revelado” (DANTAS, 2002, p. 133).

Além disso, outros símbolos podem ser encontrados, e a partir deles podemos criar figurações que auxiliam no entendimento da narrativa, como é o caso da “ponte” que também

contribui no desenvolvimento dessa interpretação. Considerando-a como um elemento de passagem e que “o misterioso menino que tem medo de tocar o bandolim” só surge falando em bichos-feras depois que o menino a atravessa, percebemos que a personagem se deslocou, não estando mais na “Fazenda do Chove-Chuva”, lugar onde vive, mas sim em “Platiplanto”, lugar onde a tristeza da morte não o alcança. Nesse ponto, o autor “constrói uma alegoria através da superposição de elementos insólitos e cotidianos” (DANTAS, 2002, p. 70), deixando transparecer o absurdo que não advém apenas da criação literária, mas também da própria realidade alegorizada.

Devemos lembrar que não será sempre que Veiga adotará a primeira pessoa como estratégia narrativa em seus livros; pode-se perceber que a partir de 1980, com o livro de novelas *De jogos e festas*, e mais tarde com a adesão do autor à fase mais esperançosa de sua obra, que o recurso é pouco usado ou desaparece dos seus trabalhos, no entanto, o veio insólito que fora apresentado anteriormente, de certa forma, nunca abandona a narrativa, pois mesmo nesses casos heterodiegéticos, o foco nunca se torna completamente onisciente. Em muitas dessas narrativas, existe o uso constante de pontos de vista restritos que auxiliam na permanência de uma visão compartilhada entre narrador e leitor, como são os casos das comunidades de Manarairema e Vasabarros, nas quais temos apenas vagas impressões do que acontece; além disso, a utilização de omissões na história faz com que as narrativas fiquem recobertas por um tom misterioso e estranho, que muito se assemelha àqueles dos momentos de experiências.

Por exemplo, no romance *A hora dos ruminantes* (1966), temos a inusitada chegada de visitantes desconhecidos à cidade de Manarairema, os quais se instalaram em uma tapera longe das vistas dos moradores da cidadezinha e planejam algo que tampouco é sabido por pessoas alheias àquela situação. Apenas nas tentativas de contato com os homens, como no caso do comerciante Amâncio e do carroceiro Geminiano, é que o leitor terá suas primeiras impressões. Vejamos um trecho da narrativa:

Logo nos primeiros dias certas pessoas independentes passaram a fazer ponto na cerca do pasto, na esperança de estabelecer contato, de apurar qualquer coisa. Ficavam ali horas ao sol, aguentando calor e mosquito, de olho no acampamento, e os homens lá, indiferentes [...].

Mesmo não prestando atenção aos curiosos, parece que os homens se aborreceram com aquele ajuntamento sistemático e deram para estender roupa numa corda esticada diante da cerca, justamente no ponto mais devassado (VEIGA, 2015, p. 37).

Notemos que o narrador tem a possibilidade de revelar abertamente o que se passa no acampamento dos homens desconhecidos, mas prefere não o fazer, até mesmo dispendendo-se

de estratégias para velar ainda mais a imagens destes indivíduos. Essas presenças misteriosas, no entanto, não são nada se comparadas aos eventos absurdos que se seguem depois no romance, isto é, a invasão desenfreada de cachorros, que infernizam a vida dos moradores com seus uivos e perseguições; e também uma segunda invasão, mas desta vez de bois, os ruminantes que dão nome ao romance, os quais se amontoam de tal forma que não permitem nem ao menos os habitantes saírem de dentro de suas casas.

Se no primeiro caso ainda é possível descobrir alguma informação, mesmo que vestigial acerca dos homens que apareceram na cidade, no caso dos derrames dos animais isso torna-se quase impossível, fazendo com que o leitor abrace o absurdo possibilitado pelos acontecimentos. Além disso, também é possível ver que temos mais uma vez a presença de dois planos que dividem a narrativa, algo que se torna comum ao longo da obra do autor, como veremos a seguir; de um lado estão os habitantes da cidade, enquanto do outro, que sempre toma ares de misterioso e fora do comum, estão os homens do acampamento, bem como os animais que surgirão mais tarde no romance e que também representam a oposição. Logo, as narrativas veiguianas sempre se organizam nesta dicotomia, que faz com que o comum e o diferente se organizem no mesmo espaço até se tornarem indissociáveis.

Diante das peculiaridades apontadas a princípio, podemos perceber que a obra veiguiana é extensa e se vale de muitas temáticas para seus desdobramentos, incursões que vão desde o fantástico puro até os mais simples acontecimentos, criando percepções e leituras tão variadas quanto é possível. Contudo, como o próprio autor irá alertar, sua literatura é bastante realista, propondo-se a falar “apenas de coisas que existem”; uma ambiguidade que pode causar confusão quando nos deparamos com as estranhas construções presentes em suas narrativas, mas que apenas provam o quanto ele procura relativizar as coisas, que divergem entre si a depender do lugar e da situação. Como Dantas coloca, o autor transpõe essa ideia integralmente para a sua obra, ao mostrar que “os valores e a visão de mundo são também relativos, diferentes entre os personagens, adultos e crianças, nativos e estrangeiros, poderosos e oprimidos” (DANTAS, 2002, p. 72), o que nos permite notar que talvez o estranho seja mais comum do que julgamos ser e vice-versa.

1.2 COTIDIANOS INSÓLITOS

Ao publicar *Os cavalinhos de platiplanto* em 1959, José J. Veiga despontou de forma única para o rol de novos escritores que surgiu após a prosa da terceira geração do modernismo e seus intensos modismos linguísticos, no entanto, ainda que o livro tenha

alcançado uma notoriedade significativa, Veiga permaneceu um mistério para grande parte do público leitor brasileiro, uma vez que publicado por uma editora pequena, sua distribuição atingiu apenas um singelo número de exemplares para a imprensa e algumas livrarias (CAMPEDELLI, 1982, p. 6). Vendo que o plano de escrever narrativas ficcionais havia funcionado, concomitantemente à publicação do seu primeiro livro, o autor começou a trabalhar no próximo, desta vez um romance, o já citado *A hora dos ruminantes* (1966). Reescrito sete vezes antes da publicação, a nova narrativa também ofereceu renome ao seu criador no cenário literário; contudo, não o isentou de um novo problema, pois tendo publicado a obra no mesmo período em que o país mergulhava aos poucos na ditadura, ele passou a ser associado intrinsecamente à produção ficcional da época, que também sofria modificações turbulentas.

Como aponta Schollhammer (2009), apoiando-se criticamente em Santiago, a partir de 1964 uma nova tendência surgiu nas Letras nacionais. Guiada pelo golpe militar, esta literatura cultivava “o compromisso temático com uma crítica social e política contra qualquer tipo de autoritarismo [...], até mesmo quando esse se expressava em formas fantásticas ou alegóricas” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 23). Desta forma, o país ficou dividido entre dois tipos de obras: as primeiras ficcionalizavam o período de forma documental, sendo amplamente escritas por jornalistas censurados pelo regime e que perderam seu espaço nas redações; enquanto as demais, inspiradas pelo *boom* latino-americano, também teciam suas denúncias contra o regime, só que através do realismo mágico e da literatura fantástica.

Souza argumenta a partir de seus estudos sobre a fortuna crítica de Veiga, nota-se que “desde sua estreia em 1959, os críticos têm procurado enquadrar o ficcionista nas linhas da ficção brasileira, sem chegarem a um acordo” (SOUZA, 1987, p. 3). Desta maneira, pareceu conveniente atribuir-lhe a alcunha de fantástico, sobretudo dado o teor dos quatro romances do Ciclo Sombrio. Com estas obras, que pareciam variações dos mesmos temas envoltas por um tecido de fatores que podiam ser interpretados de acordo com os aspectos do realismo mágico e da literatura fantástica, houve uma categorização imediata da crítica, que fez com que ele fosse lido a partir da rubrica de “escritor fantástico”, uma possibilidade bastante comum na época em que as narrativas se direcionavam para esta interpretação.

Vemos que Todorov (2017, p. 38) exige três condições para que um texto seja definido como fantástico, sendo elas: a hesitação do leitor entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural no texto, um sentimento que pode ser igualmente experimentado por

uma personagem na narrativa⁴, e finalmente uma atitude por parte do leitor que recusará tanto a interpretação alegórica quanto a poética. Como pudemos perceber em nossas incursões anteriores, o rótulo de fantástico é um tanto quanto problemático no caso de Veiga, porque tanto uma leitura alegórica como uma leitura fantástica tornam-se possíveis, como também a leitura realista. Dantas (2002) argumenta que existe uma polivalência interpretativa na obra veiguiana, que se compreendida de maneira isolada causa mais problemas que soluções.

Assim, mesmo que a denominação de fantástico seja possível à literatura veiguiana, por razões que até mesmo já pontuamos previamente, não está correlacionada somente a ela, pois percebe-se uma fuga aos padrões usuais, bem como as exigências adotadas pelas classificações todorovianas. A relação de seus contos e romances com a crítica sócio-política cultivada na época é possível porque eles dialogam fortemente com os temas trabalhados na época, algo que resvala facilmente na propensão cronotópica que os textos literários possuem, por isso, quase que involuntariamente o próprio Veiga acabou por colaborar para essa leitura, mas é necessário pontua que seu projeto literário sempre esteve mais à frente da posição em que a crítica o colocou.

Na verdade, o que existe aqui é a construção de “um universo ficcional singular e autônomo, que dialoga com diferentes manifestações do fantástico na literatura” (DANTAS, 2002, p. 15), o que possibilita a leitura e o enquadra na perspectiva de caráter de denúncia social, como é o caso de tantos de seus contemporâneos, como Érico Veríssimo, que tem em *Incidente em Antares* (1968) uma das obras mais representativas desse período. A fala de Veiga pode ser corroborada por trabalhos como o de Dantas, o qual pontua que o rótulo de fantástico que Veiga recebe a partir dos anos 1960 ganhou força “principalmente pela ausência de estudos de fôlego que relativizassem estes conceitos, comuns nas análises breves mesmo de grandes críticos” (DANTAS, 2002, p. 130).

Logo, a ficção veiguiana foi considerada apenas a partir de um dos seus aspectos mais chamativos, mas que nem sempre era cabível para uma definição cuidadosa, mas mais que isso, ele invariavelmente foi observado como um dos produtos trazidos pela prosa pós-golpe, ainda que por diversas razões isso seja incoerente. Por exemplo, *Os cavalinhos de platiplanto*, o primeiro livro com traços do Ciclo Sombrio foi publicado em 1959, seguido do processo de escrita de *A hora dos ruminantes*, que como já comentamos passou por diversas reformulações antes de finalmente vir a público em 1966, assim essa incoerência cronológica

⁴ As teorizações de Todorov declaram que esse elemento é um pouco mais complexo que os demais, inclusive se não for satisfeito, ele não obstrui o gênero fantástico. Ela está atrelada tanto a aspectos sintáticos quanto semânticos, dizendo respeito às reações que a personagem poderá ter ao longo da narrativa.

faz com que não possamos nos associar primeiramente a uma prosa influenciada pela ditadura militar, ainda que os traços exteriores de alguma maneira possam ser agregados a atmosfera dos escritos.

Para fins aproximativos, mas é claro, sem restringi-la totalmente a esta interpretação, o que melhor caracteriza a obra do autor é o que Cândido (1989, p. 208) chamou de ficção do insólito absurdo. Entendemos esse recurso aqui como uma categoria narrativa que diz respeito a elementos que não se apresentam de modo coerente com o universo do leitor real, isto é, fogem ao domínio do cotidiano causando estranhamento. Uma marca presente em pouquíssimos escritores ao longo da história ficcional brasileira, o insólito foi instaurado pelo já citado Murilo Rubião (CANDIDO, 1989), com a publicação do livro de contos *O ex-mágico* (1947). A obra, que seguia na contracorrente da literatura predominante da época, rompe com o antigo pacto realista com que o país esteve associado por mais de dois séculos.

Esta leitura torna-se uma das mais aceitáveis para contemplar a pluralidade dos escritos de Veiga, pois “no plano do insólito, os elementos deslocados estão submetidos a forças misteriosas que geram inquietação e incertezas. Dessa forma, o universo familiar entra em crise, e se investe de um elemento que escapa ao poder e à clara consciência do sujeito” (SOUZA, 1987, p. 24), ou seja, ao se utilizar destes aspectos formais ao longo de sua ficção, o autor faz com que o homem tenha contato com uma vivência a qual não pertence. Se a condição para que um elemento seja insólito é exatamente ele ser estranho em uma determinada realidade, algo fica claro na obra de Veiga ao observarmos o comentário de Miyazaki, a qual acredita que a principal característica do autor como ficcionista é “a simpatia amorosa que mostra pelo Brasil do interior, recriado em grande parte de suas narrativas numa linguagem decalcada poeticamente na linguagem popular dessa região” (1988, p. 1).

A realidade que é preconizada nas obras veiguianas é aquela pertencente aos saberes populares, muito bem colocada por meio dos ditos e lendas que por vez ou outra surgem para evidenciar o tipo de pessoas que são representadas pelo autor goiano. Carreira argumenta que o insólito “vai além dos conceitos de realidade, verdade e até mesmo de gênero literário, pois sua presença na narrativa envolve efeitos diferentes, dependendo da época” (2010, p. 103), ou seja, quando Veiga transpõe os costumes tipicamente interioranos, eles só soarão estranhos para aqueles que não pertencem a esse lugar, bem como o que não existe nessas regiões é excêntrico para quem o vislumbra pela primeira vez. Até certo ponto isso consegue explicar muito da escrita veiguiana, pois aliam-se um ponto de vista específico ao confronto com o desconhecido para criar a narrativa, que por sua vez fica a cargo do leitor interpretar.

Esse é o principal motivo pelo qual Veiga receava a alcunha de fantástico, pois sendo suas personagens criadas a partir de uma realidade que lhe foi comum durante a infância e a adolescência é difícil crer que aquilo que se passa seja tão estranho assim. Seus protagonistas são as pessoas simples do interior, “em que os limites do cotidiano não vão além dos bate-papos do armazém, da lida doméstica com os animais e dos afazeres da roça” (PRADO *in* VEIGA, 2015, p. 12), ou seja, qualquer novidade que venha a modificar o cotidiano pacato e imutável daquelas pessoas torna-se um espaço para a abertura do estranhamento. Estas mudanças repentinas causam uma ruptura com a vida inicialmente pacata das pequenas cidades interioranas, transfigurando os caminhos narrativos através da dissociação com o ambiente usual.

No caso de Veiga, seu uso é perceptível no confronto entre as percepções de realidade dos sujeitos alheios à modernidade, sutilmente questionando as barreiras do real e do irreal que tendem a se diluir no espaço contemporâneo. Seus contos e romances são compostos de uma série de eventos raros de ocorrer em um determinado espaço, mas que quando ocorrem, sempre de forma repentina, perturbam a lógica habitual em que as pessoas estão envolvidas, adquirindo importância à medida em que “desassossegam um mundo, cujo centro é o homem” (SOUZA, 1987, p. 34). Tal desassossego já pode ser observado desde os primeiros escritos veiguianos, como na visão das bolhas de sabão com os conhecidos em “Os do outro lado”, na passagem do menino em “Os cavalinhos de platiplanto” para um mundo diferente daquele em que habitava; ou ainda na transição da calmaria da cidadezinha interiorana para a barbárie do regime de crueldade instaurado pelos estrangeiros no conto “A usina atrás do morro”.

Barbosa (2018, p. 127) por exemplo, acredita que a escolha de Veiga por utilizar pequenas cidades está associada a um anseio do autor em discorrer sobre o avanço da modernidade no espaço interiorano, sobretudo no Centro-Oeste, que anteriormente idílico vai sendo tomado pelo potencial destrutivo da modernidade e da tecnologia. Dacalstagnè, por sua vez, argumenta que a utilização de traços fora do comum na obra do autor ocorre mais por uma estratégia de discussão da opressão no quadro geral do que somente a um período específico e “num clima de sonho que a cada página se aproxima mais do pesadelo, vai se tecendo um doloroso painel da experiência humana – onde a tirania se infiltra, lenta e eficaz, até onde a imaginação pode alcançar” (1996, p. 78).

Assim, na escritura do autor goiano, “os acontecimentos e as reflexões que emergem de suas narrativas vão além da sua significação primária, a todo momento leva o leitor a transcender o mundo dominado pelas leis da realidade” (BARBOSA, 2018, p. 58) por meio

dos signos de uma interpretação plurívoca. Diante destas considerações, vemos o traço mais relevante da ficção veiguiana pairar sobre o embate entre “o cotidiano e o insólito, opostos entre si, entre os quais os personagens podem ou não circular, que podem ou não se manifestar no tempo narrativo, mas cuja existência e questionamento são base do conflito narrativo” (DANTAS, 2002, p. 73). Este trânsito torna o confronto possível em razão de sua relatividade, pois a depender do lugar onde surgem, têm a capacidade de se tornar algo inquietante e não necessariamente fantástico, mas apenas pertencente a uma cultura diferente.

Assim, as personagens que se entrecruzam na ficção do autor goiano, sejam estas personagens, “adultos e crianças, nativos e estrangeiros, poderosos e oprimidos” (DANTAS, 2002, p. 72), apenas se digladiam porque estão agarrados a esta dicotomia, que é favorecida pelo foco narrativo, que por seu foco uno auxilia na perpetuação do estranhamento que as narrativas causam. Como grande parte de sua obra é escrita em primeira pessoa, e mesmo quando escrita em terceira pessoa, não assume um ponto de vista onisciente, existe apenas uma apreensão parcial dos fatos, levando a julgamentos feitos unicamente pelos valores das personagens. Assim, ao mesmo tempo que sua obra se concentra na representação de um cotidiano rural, que adentra os territórios mais idílicos e intocados do país, ela também trata da aparição de acontecimentos de caráter externo, os quais podem representar tanto um sonho como um pesadelo, a depender de como os personagens lidam com estes fatores.

O autor se utiliza do insólito a partir de dois temas principais, os quais são os mais representativos de sua obra: a infância, já colocada anteriormente, e o totalitarismo. Por exemplo, em *Os cavalinhos de platiplanto* acompanhamos narrativas quase inteiramente dedicadas ao primeiro caso, onde predominam histórias protagonizadas por meninos, e como já frisamos, “contadas na primeira pessoa, sendo os próprios narradores personagens do relato – fator fundamental para que a ilusão do real se instale imediatamente, como se fosse um diálogo entre quem conta e o leitor” (CAMPEDELLI, 1982, p. 14). Tal característica também se estende a vários contos presentes em *A estranha máquina extraviada* (1967) como em “Diálogo de relativa grandeza”, “Tarde de sábado, manhã de domingo” e “A viagem de dez léguas”; além de ressurgir em romances como é o caso do próprio *Sombras de reis barbudos*, no qual acompanhamos a infância e a adolescência do personagem principal Lucas.

Como pudemos perceber anteriormente, esta escolha não pretende transformar a ficção do autor em literatura dedicada a crianças (ainda que também possa se encaminhar para esta leitura), na verdade é apenas uma ferramenta para explorar a percepção da criança sem amarras racionais, ao instalar a experiência como modo de organizar a narrativa. A partir do olhar infantil “tanto os eventos insólitos quanto os cotidianos são-nos apresentados através do

filtro de sua percepção” (DANTAS, 2002, p. 78), o que faz com que os acontecimentos mais fantasiosos contidos em suas histórias, como os sonhos e a criação de realidades paralelas, sejam tratados como elementos compensadores e não devaneios pueris. A partir destas vivências culmina uma experiência formativa, em que “o insólito irrompe sobre o cotidiano na forma de reflexão, cujo resultado é apreensão de uma realidade absurda porque destituída de referenciais fixos” (DANTAS, 2002, p. 85), se decodifica nas próprias conclusões infantis.

Quanto ao segundo tema, o totalitarismo, ele também já havia surgido em *Os cavalinhos de platiplanto*, através do conto “A usina atrás do morro”, onde estrangeiros tomam um vilarejo para si instaurando a barbárie, contudo, isto é desenvolvido propriamente nos romances do Ciclo Sombrio. Ao contrário das primeiras narrativas, o surgimento do insólito aqui não é observado apenas a partir da experiência pessoal, mas também de uma coletividade, pois são as histórias de lugares e das pessoas que ali vivem em meio a um processo de transformação social opressora que transfigura o espaço intocado em um estado de caráter totalitário. Aqui, podemos perceber é uma forte consolidação dos regimes presentes nos livros, indo de uma experiência invasiva para organizações tirânicas consolidadas.

Em seus primeiros romances, *A hora dos ruminantes* e *Sombras de reis barbudos*, recuperando a invasão do conto citado acima, acompanhamos o desenvolvimento deste processo através da invasão de fatores externos que se integram ao espaço e o modificam, pois tanto os homens da tapera quanto a Companhia de Melhoramentos alteram as rotinas dessas cidades do interior com suas readequações no tecido social.

Os romances que vieram depois, *Os pecados da tribo* (1976) e *Aquele mundo de Vasabarro* (1982), funcionam como a consolidação destas estruturas sociais, representando um tempo em que a opressão já está estabelecida na sociedade. Na Tribo, acompanhamos o dia-a-dia de uma pequena sociedade que vive em algum momento após o colapso de um antigo sistema social, do qual se sabe apenas o básico por meio de vestígios e/ou informações compartilhadas em conversas particulares e que fora destruído em virtude da sua ineficácia em trazer o bem-estar às pessoas. Já em Vasabarro, tem-se a representação da rede de intrigas de uma sociedade hierárquica que funciona por meio de 400 leis, prendendo os habitantes a um sistema de obediência e vigilância contínua.

Nos primeiros livros Veiga traça a linha que separa o antigo e o novo sistemas de regime e torna mais expressivo um fato que passa desapercebido pela maioria das pessoas no cotidiano: “vivemos sob estruturas de poder das quais não temos consciência plena” (SOUZA, 1987, p. 83). Nos outros casos, essa linha desaparece, não havendo mais antes e depois, mas

apenas os sistemas opressivos que estão embebidos numa carnavaização⁵ que se torna uma das espinhas dorsais dos romances. Em todos eles, é perceptível um processo de desumanização dos indivíduos, que privados de seus direitos observam a vida se tornar sitiada, além disso uso da sátira auxilia na discussão dos meandros do poder em espaço coletivo, demonstrando seu caráter preconcebido de verdade absoluta.

Com isto, o termo insólito em Veiga envolve ao mesmo tempo o sobrenatural, casos extraordinários e/ou estranhos, além de fatores reais que são capazes de modificar a maneira de percepção de mundo de alguém, como a morte no imaginário de uma criança ou a industrialização num espaço interiorano, já que não fazem parte desse contexto originalmente. Entendido dessa maneira, mesmo que possa estar envolvido por fatores inexplicáveis, o insólito carrega traços do real, o que faz com que a alcunha de fantástico, ainda que possa ser associada à ficção veiguiana, não a abarque em sua totalidade. Logo, em meio à literatura produzida no Brasil pós-golpe de 1964, José J. Veiga deve ser considerado como um caso à parte, é o que expressa Dantas quando afirma que:

Nunca, porém, Veiga é um jornalista denunciativo ou neonaturalista pitoresco na exposição da paisagem e dos conflitos humanos, mas extrapola a crítica social para conflitos universais, como o amadurecimento infantil ou a resistência da cidade interiorana ao avanço da modernidade (DANTAS, 2002, p. 70).

Dessa maneira, o autor supera o senso comum e consegue discorrer acerca de temas relevantes ao ser, além de enveredar por construções narrativas que favorecem a subjetividade e o debate sobre temas sociais. Por isso, ainda que sua obra seja associável com o momento histórico e político do país, é possível perceber a criação de um mosaico das relações humanas que faz de sua obra múltipla e atemporal, uma vez que décadas após sua publicação ainda somos capazes de encontrar pontos relevantes para o debate.

1.3 A COROA QUE ALONGA A PENUMBRA

Em 1972, a ditadura militar avançara de tal forma no Brasil, que o período ficou conhecido como “Os Anos de Chumbo”, uma época em que todos os setores possíveis

⁵ Conceito bakhtiniano, a carnavaização diz respeito ao espetáculo carnavalesco organizado pelas classes menos abastadas durante a Idade Média e o Renascimento na Europa. Nesta festa, fundada sobretudo no riso, ocorria “uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus (BAKHTIN, 1999, p. 8). Na literatura, isso era transposto através de uma linguagem lírica de alternância, obrigando as pessoas a renegarem suas posições, agora não tão importantes, e contemplarem o mundo a partir de uma ótica cômica que destronava o poder e a verdade oficial.

sofriam com uma censura constante, e com os artistas não fora diferente, obrigando-os a criar trabalhos cada vez mais codificados e cheios de bifurcações que pudessem de alguma forma burlar a ação dos censores. Um dos grandes marcos dessa era, é a instauração do AI-5, que foi instituído em dezembro de 1968 e continuou em vigor até 1978; pensado como uma resposta dos militares para as tentativas de resistência contra o regime, sua instauração deu poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente aqueles que fossem contrários ao governo ou como tal considerados, culminando numa legalidade autoritária. Entre os interditos do ato estavam a suspensão das liberdades de expressão e das concessões de *habeas corpus*, toques de recolher, cassações de mandatos e direitos políticos e o julgamento de crimes políticos (BRASIL, 1968).

Neste contexto, a narrativa veiguiana, que conta sobre a ascensão de um poder tirânico, que surge travestido de uma tentativa de “melhorar a situação”, isto é, modernizar o ambiente que uma pequena cidade do interior se encontrava, logo foi colocada na posição de representação figurada do cotidiano brasileiro, que vivia “o pavor provocado pelo clima de terror criado por um poder autoritário e arbitrário” (RONCARI in VEIGA, 2017, p. 16). De certa forma, a atmosfera contribuiu para que o livro fosse concebido da maneira que foi, pois basicamente estava proibido ser esperançoso àquela altura em um país que vivia numa ambiguidade bastante falsa, que mostrava supostos milagres na economia e na política de um lado, ao mesmo tempo em que torturava ditos subversivos nos porões de diversos lugares.

Acreditamos que também seja por esta mesma situação que *Sombras* se torna o romance mais representativo do autor, um fato consolidado pela crítica que o considera melhor acabado do que seu predecessor (RONCARI in VEIGA, 2017, p. 9) e também mais lembrado que os demais, pois nele, a dicotomia entre cotidiano e insólito é elevada ao máximo através da sobreposição de sentimento do protagonista e das mudanças na realidade em que vive. Além disso, o livro ocupa uma posição central dentro da obra, “pois desenvolve os núcleos mais importantes de sua ficção – a infância e a invasão do espaço idealizado – e antecipa a composição das comunidades fantasiosas de seus livros posteriores” (DANTAS, 2002, p. 127). Logo, é a confluência perfeita entre a infância e o totalitarismo, principais constantes da obra do autor, seja a partir dos momentos de aprendizado do narrador ou da observância comunitária em face da modificação gradativa na estrutura social do espaço.

O romance, construído em forma de relato memorialístico, é a tentativa do jovem Lucas, ou Lu, como é referido ao longo da narrativa, de compreender como sua cidade, a pequena Taitara, pôde se modificar tanto após a chegada de Baltazar, um tio que nunca havia conhecido antes, e a fundação do empreendimento conhecido como Companhia

Melhoramentos de Taitara. Somos apresentados a um cenário destruído e pouco cuidado por quem quer que seja o responsável por ele, algo que aquele que conta a história parece não ter domínio sobre, por isso compreendemos porque o rapaz anseia por sair dessa situação. Assim, sua única alternativa se torna a recuperação da linguagem que parece ter perdido, retornando ao passado por meio da memória, onde estão as suas impressões dos episódios ocorridos depois que o parente chega à cidade.

Assim como em *A hora dos ruminantes*, a inserção de um elemento vindo de fora, nesse caso a chegada de Baltazar, faz com que mudanças gradativas ocorram no espaço em que a narrativa se passa. A diferença neste caso fica por conta da idealização que o projeto possui, pois, a intenção de Baltazar ao construir a Companhia era “colocar a cidade no mapa”, ao apresentar aos moradores as comodidades trazidas pela modernidade e pela tecnologia, elementos totalmente desconhecidos e que necessitavam ser instituídos naquele espaço a fim de gerar empregos, conexões e uma mudança de vida. No entanto, da mesma forma que as promessas com a Companhia são construídas, elas também desmoronam rapidamente, tornando-se um pesadelo, iniciado pela desvinculação de Baltazar do empreendimento.

Sem explicações ou justificativas plausíveis são os associados da empresa, pessoas totalmente desconhecidas para o narrador, e, por conseguinte, para o leitor durante toda a narrativa, que a assumem, tornando-se não apenas os responsáveis pela Companhia, mas também pelo governo da própria cidade. A partir de então, a entidade começa a ganhar contornos autoritários e se consolida como a lei que rege a vida dos taitarenses por meio de uma vigilância constante, sendo a cidade inclusive murada, proibições absurdas, e até mesmo ridículas, que parecem ser feitos apenas para demonstrar que eles têm o poder para ordenar isso. A chegada de Baltazar, sua retirada do poder, bem como todos os atos tirânicos que ocorrem depois, demarca a barreira entre o cotidiano e insólito na narrativa, algo que se intensifica com o narrador, uma criança vivendo num mundo de adultos.

Por isso, é somente depois de alcançar uma relativa maturidade que Lucas começa a compreender muitos dos momentos que passou, ou pelo menos tenta fazê-lo, com os conhecimentos adquiridos enquanto vivia em um espaço sitiado. Assim, podemos assumir que a narrativa funciona mediante o antigo princípio orwelliano presente em *1984*, que professa as seguintes palavras de ordem: “Quem controla o passado, controla o futuro; quem controla o presente controla o passado” (ORWELL, 2009, p. 47). Essa afirmação torna-se válida não apenas para o poder hegemônico e com traços disciplinares alcançado pela Companhia, mas também para o próprio protagonista; enquanto os primeiros tentam apagar o passado a fim de domá-lo, o segundo tenta reavê-lo para “tomar as rédeas do seu próprio destino”.

Alguns pontos relevantes a serem discutidos envolvem as características do garoto enquanto narrador, é importante notar uma certa apatia vinda por parte de Lucas, pois o mesmo não parece estar tão empolgado para obedecer ao pedido da mãe como ele anuncia a princípio. Como ele revela em seguida ela aparentemente não irá ler seus escritos, tampouco ele parece ser totalmente sincero quanto às informações que possui sobre o assunto, ou por não saber contar uma história, ou por simplesmente querer esconder fatos.

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. Mamãe diz que não vai ler meus escritos porque não tem cabeça para leitura e também porque já sabe tudo melhor do que eu. Está claro que é mais um truque para me deixar à vontade. Ela é esperta, pensa em tudo. Preciso ter muito cuidado para não deixar o caderno esquecido por aí, principalmente se eu resolver falar do procedimento em casa de tio Baltazar (VEIGA, 2017, p. 21).

Esse movimento dificulta um pouco a aproximação do receptor com o conteúdo abordado, fazendo com que o processo de leitura seja voltado não somente para a apreciação da história, mas também para uma decodificação de diversos fatos que ao longo da narrativa são elipsados. Um exemplo disso é o fato de o 7º capítulo, quando sai de Taitara para viajar os tios se chamar “O caderno proibido”, um nome apenas sugestivo, pois diferente dos demais não tem uma correlação direta com os acontecimentos contidos nessa parte, faz com que acabemos por duvidar de pontos de sua história.

Na verdade, Lucas apenas busca entender aquela situação a fim de compreender sua posição atual e eventualmente mudá-la e, para isso, sabe que precisa retroceder ao passado, “desde a chegada do tio Baltazar”, momento em que as coisas começaram a tomar o rumo que tem quando apresentadas no início da narrativa. Esse ponto é corroborado por Dalcastagnè, que observa *Sombras de reis barbudos* como um romance que recusa respostas categóricas e soluções definitivas, isto porque está sendo construído de acordo com o seu tempo, mesmo que esteja situado a alguma distância dos fatos narrados.

Então, “não é de um passado concluso e estanque que ele fala, mas de um passado que se relaciona com o presente, que decide e é decidido pelo movimento incessante dos dias” (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 139), logo, a indecidibilidade presente no decorrer do relato reconfirma uma ânsia por compreender algo sem respostas, pois Lucas cresceu apenas a observar o processo de subserviência e despersonalização das pessoas que viviam ao seu redor. Isso faz com que ele se observe às vistas com quem tinha sido aos onze anos e com quem é no momento em que escreve, aos dezesseis.

Assim, os nove capítulos episódicos surgem como uma maneira de enumerar os acontecimentos relevantes no período que é contado no romance, para que haja uma compreensão que transcenda a realidade e consiga fornecer “uma explicação para as respostas mais intrínsecas do ser humano que foge do utilitarismo da sociedade de Taitara, de modo a conseguir a libertação dos constrangimentos das regras opressivas” (ASSIS, 2008, p. 10). Por isto, nota-se que a graduação do desconhecido sobre o conhecido evolui com o passar da narrativa, como se a começar por acontecimentos simples como a novidade do tio desconhecido na pequena cidade e as reações dos taitarenses diante do “Homem da Companhia” (VEIGA, 2017, p. 29); e seguindo até fatos que ultrapassam a lógica racional.

Como já comentamos, *Sombras de reis barbudos* desenvolve o tema da invasão repentina de algum fator externo e misterioso a um determinado lugar, o qual, até esta publicação⁶, trata-se de uma cidade interiorana. Esta apropriação do território culmina em uma sucessão de acontecimentos que modificam o ar interiorano para uma forma que pode ser considerada pior do que era anteriormente, ou seja, ocorre a criação de um estado totalitário, onde a Companhia, antes uma promessa de progresso e bem-estar se transforma em um símbolo de dominação autoritária da população. Por isto, como Miyazaki (1988, p. 70) argumenta, é importante analisar o ponto de vista em que a narrativa está construída, pois ela favorece a visão da Companhia como a vilã, desde que vimos sua gênese progressista se transformar em um subsequente antagonismo repressivo.

Nesse período de domínio, surgem situações inusitadas que, guiadas pela voz do narrador, exprimem as mudanças vividas pelos habitantes, como o surgimento inexplicável de muros que tapam todas as ruas da cidade, a proliferação inesperada de urubus, bem como a domesticação destes animais pelos moradores, sobretudo as crianças, a apresentação de um misterioso mágico que aos poucos é apagado da memória dos taitarenses e a repentina capacidade de voar que os moradores começam a possuir. Tais momentos evocam o insólito na narrativa, pois guardam em sua estrutura fatores inexplicáveis, que de alguma maneira alteram a estrutura social em que Lucas vive. Campedelli (1982, p. 72) pontua que estes eventos compõem a tônica do romance, podendo ser entendidos como uma alucinação do personagem principal ou uma metáfora para os modos de repressão adotados pela Companhia.

Se analisados à luz de uma leitura alegórica, os episódios conectam-se a vários pontos que corroboram o que era vivido no país durante a ditadura, seja nos muros que representam o poder que um regime hegemônico possui ou nas inúmeras proibições que

⁶ Os textos predecessores com esta temática são os contos “A usina atrás do morro” e “A máquina extraviada”, além do romance *A hora dos ruminantes*.

representam a repressão dos atos institucionais que pretendiam controlar todos os passos dos cidadãos; contudo, como comentado anteriormente, a singularidade da narrativa reside no fato de que tudo é contado da perspectiva do jovem Lucas. Ele observa o mundo das pessoas que o rodeiam, em sua maioria adultos, e tenta pôr uma lógica a essa mudança repentina que supostamente traria progresso ao seu meio social, além disso conhece pouco a pouco formas de pensar, modos de comportamento, além de questionar os estranhos fatos que começam a surgir depois da instalação da Companhia.

Vale ressaltar que nesse sentido, *Sombras* além de seu valor usual, dentro das chamadas narrativas do totalitarismo, possui bastante relevância em nossa discussão sobre a distopia em Veiga, pois prontamente chama a atenção para a construção de um “mau lugar”. Elementos como a repressão, as imposições de um poder instituído hegemonicamente, a vigilância contínua e a deturpação da história são acessórios que historicamente asseguram o desenrolar de uma narrativa distópica; além disso, a luta vestigial dos protagonistas, que tentam a todo custo entender como a sua situação chegou a um ponto tão caótico, e eventualmente também pruram lutar contra esses interditos sociais nos chama a atenção para uma investigação mais apurada.

2 DE DEVANEIOS E PESADELOS OU CONSIDERAÇÕES SOBRE UTOPISMOS, UTOPIAS E DISTOPIAS

Encha as pessoas com dados incombustíveis, entupa-os com ‘fatos’ que elas se sintam empanzinadas, mas absolutamente ‘brilhantes’ quanto a informações. Assim elas imaginarão que estão pensando, terão uma sensação de movimento sem sair do lugar. E ficarão felizes, porque fatos dessa ordem não mudam.

— *Fahrenheit 451*, Ray Bradbury

Ainda não é noite o dia todo, ainda há uma manhã para cada noite. O processo do mundo ainda não está decidido em nenhum lugar, nem tampouco está frustrado; e os homens podem ser na terra os guardiões do seu rumo ainda não decidido, quer para a salvação, quer para a perdição.

— *O princípio esperança*, Ernst Bloch

Deve-se ter em mente que estudar a distopia enquanto forma literária não está apenas aliado à análise das narrativas que surgiram no início do século XX, ela também envolve uma propensão sociopolítica retirada da realidade bastante anterior a esta época, e que em algum ponto contribui para que a ficção distópica se desenvolvesse. Dessa maneira, é impossível que façamos um estudo acerca da narrativa distópica sem dar a devida atenção à maneira como o pensamento humano, tanto político quanto filosófico, se agregou a ela para compor um texto engajado e híbrido. Esta peculiaridade, que envolve o enlace entre ficção, pensamento político e realidade social não é uma novidade, uma vez que ela já está prevista dentro da longa tradição na qual a distopia está inserida, os estudos acerca do utopismo.

Este fenômeno recebe seu nome a partir da obra canônica de Thomas More, a *Utopia* (1516), contudo, suas raízes traçam um caminho até os primórdios do pensamento e dialoga com um dos princípios mais caros à humanidade, a capacidade de sonhar. Assim, lidamos aqui com um conceito que nasce tardivamente na literatura, mas que já se articulava nos modos de pensar, em atitudes filosóficas e na cultura de vários povos ao longo das eras desde os mitos mais remotos. Em razão disso, para um estudo mais apurado sobre a forma distópica, é necessário que façamos considerações acerca das questões que a envolvem, desde que ela está prescrita em uma problemática que tem pelo menos cinco séculos de existência, considerando a obra de More como um ponto de partida.

2.1 SONHAR DORMINDO, SONHAR ACORDADO

A princípio nos concentremos na relevância de *Utopia*, obra que patenteou a nomenclatura das discussões que estamos lidando. Dividido em duas partes, o livro é

construído a princípio como um diálogo entre o próprio autor, Peter Gillies, outro humanista inglês, e Rafael Hitlodeu, um navegador português fictício. Em seguida, toma a forma de um relato de viagem, em que o nauta discorre sobre a organização sociopolítica da ilha de Utopia, um lugar encontrado por acaso em uma de suas viagens, e ao qual ele se refere como “a melhor das repúblicas” (MORE, 2016, p. 87). Tomado por um lugar real na época da escrita da obra, a localização da ilha não é revelada por Hitlodeu a fim de evitar interferências externas que pudessem descontinuar o equilíbrio alcançado pelos “utopienses”, no entanto, este suposto cuidado guarda uma intenção mais profunda por parte de More.

Ao analisar com cuidado a composição da obra, é possível observar que ela é construída sob o que André Prevost conceitua como ironia utópica, a qual consiste em “dizer ou mostrar o contrário do que se pensa a fim de melhor comunicar a verdade profunda” (2015, p. 439-440). Por exemplo, quando se toma o título do livro/nome da ilha, e suas raízes etimológicas vindas do grego, encontramos a junção das palavras *ou-* (não) e *-topos* (lugar), o que faz de Utopia, “o lugar que não existe”. Prevost também aponta para a existência de pelo menos outras vinte palavras enigmáticas que possuem a finalidade de demonstrar o caráter alegórico por trás da obra do humanista, como Rafael Hitlodeu, o “portador de inverdades”, Amarouta, a “cidade sem habitantes”, ou Anindro, o “rio sem água”. Estas possibilidades demonstram o quanto *Utopia* não é um trabalho que deve ser tomado ao pé da letra, mas sim como um enigma com outras finalidades.

A partir destas considerações, que comprovam a inexistência da ilha, podemos ver que More não pretendia compor um simples relato de viagem; na verdade, lançar as diretrizes de um modelo sociopolítico que era o oposto daqueles que existiam à sua volta. Observamos que as principais bases para o bom convívio na ilha são o desapego material e a abolição da propriedade privada, fatores que, para o autor, eram dois dos principais males do absolutismo:

Por esse motivo, quando no ânimo reflito sobre as sábias e santíssimas instituições dos utopienses, junto aos quais tudo, com tão poucas leis, é tão bem administrado, onde a virtude é tida em alta conta, apesar dos bens serem comunitários, a ninguém nada falta; quando, em contraste, eu comparo com tais costumes todas as outras nações, que sempre produzem leis, sem que nenhuma o faça de modo satisfatório, e nas quais todo aquele que acha algo logo diz que é propriedade sua, das quais todas as leis criadas diariamente não são suficientes para obter a paz nem preservá-la (MORE, 2016, p. 79).

Então, a melhor das repúblicas seria aquela que repudia todos os modelos considerados nocivos pelo humanista inglês, fazendo com que sua obra seja um modo pessoal de imaginar como a sociedade poderia se tornar melhor caso abolisse aquilo que a maculava.

Ao observar essa oposição, notamos que *Utopia* guarda consigo uma espécie de sonho social de Thomas More, que não tem como objetivo a construção de um *locus amoenus*, mas o desejo de criticar os absolutistas europeus através de um discurso moralizante.

Com o tempo, autores se inspiraram em More e a sua maneira construíram textos sobre sociedades exemplares e maneiras eficazes de viver nestes espaços, os dois exemplos mais imediatos desta vertente são *A cidade do sol* (1602) de Tommaso Campanella e *Nova Atlântida* (1627) de Francis Bacon, que deram início à composição da literatura utópica. Esse processo, no entanto, só ganhou reconhecimento no século XIX com os estudos de James T. Presley, que buscou por trabalhos que fossem similares ao de More, no que diz respeito a questões temáticas. Até esse ponto, os textos utópicos eram associados às narrativas de viagem ou às alegorias, mas as investigações do autor revelaram a existência de um cânone que excedia as considerações anteriores, levando à descoberta de uma outra tendência. Presley reuniu quase cem títulos durante os anos 1870 e criou uma das primeiras definições para esta forma textual, observando as utopias como “obras que descrevem um estado ideal da sociedade, de acordo com as noções que o autor pode ter sobre quais condições políticas e sociais é provável ou desejável que a raça humana atinja⁷” (FITTING, 2009, p. 123).

Vale dizer que a categorização da utopia enquanto gênero no século XIX não aconteceu por acaso, pois como More produziu a *Utopia* durante um momento importante de transição, isto é, o Renascimento, a criação desse cânone seguiu outra grande mudança política e cultural, a Revolução Francesa. Em resumo, da mesma forma que o movimento renascentista se mostrou um símbolo utópico ao derrubar séculos de um sistema ultrapassado, os princípios revolucionários franceses também abriram espaço para o nascimento de novas formas de pensamento que almejavam o bem-estar geral, nas quais as obras utópicas tiveram efetiva participação. Assim, além da apropriação de muitas obras do passado, os anos 1800 originaram novas utopias, como os trabalhos de Cabet (*Viagem a Icária*, 1840) e Bellamy (*Daqui a cem anos: revendo o futuro*, 1888).

O século XIX pode ser considerado então como o século de ouro da utopia (ROEMER, 2010, p. 79), pois além de surgir como discussão literária, também se tornou discussão política e prática social, mostrando como o conceito de More poderia ser mais dinâmico do que se pensava. Diante disto, é importante ressaltar que a ideia de um lugar que destoa totalmente da realidade em que um determinado povo vive e que oferece soluções para

⁷ [...] works which describe an ideal state of society, according to the notions which the author may entertain of what political and social conditions it is probable or desirable that the human race should hereafter attain to (tradução nossa).

os vários problemas que ela possui não é uma novidade trazida no século XVI, já que se retrocedermos à Antiguidade Clássica, podemos encontrar um diálogo entre a obra moreana e *A república* de Platão, que igualmente argumenta sobre a criação de um estado ideal. Além disso, existem diferentes visões utópicas criadas no Ocidente ao longo do tempo como a Idade de Ouro Grega, a Saturnália Romana, a Cocanha Medieval e o Paraíso cristão, que podem ser consideradas assim em razão de seu anseio por um bem comum a todos.

O vocábulo então apresenta peculiaridades em seu conceito, já que quando um neologismo é criado, ele tem a finalidade de designar novos objetos e/ou conceitos, entretanto, “utopia” possui, ao mesmo tempo, uma relação com More e os trabalhos ficcionais semelhantes ao dele, mas também está aliado às diferentes idealizações de uma sociedade melhor citadas anteriormente, construindo um tipo de anamnese. Para a resolução deste problema, devemos ter em mente que

Thomas More não trabalhou com uma *tabula rasa*, mas com uma tradição de pensamento que remonta à Grécia antiga e é nutrida pelo mito da Idade de Ouro, entre outros arquétipos míticos e religiosos, e atravessa a Idade Média, tendo sido influenciada pela promessa de uma vida feliz após a morte⁸ (VIEIRA, 2010, p. 5).

Então, podemos concluir que a palavra comprehende a pré-história de uma ideia já existente e tal compreensão é facilmente observada no contexto de produção da obra moreana. Sabendo que o Renascimento foi um movimento político-cultural inspirado pela Antiguidade Clássica e que gerou modificações estruturais que encerraram o período da Idade Média, o conceito de utopia está situado ao mesmo tempo no passado greco-romano, no presente de More e ainda lança um olhar para o futuro.

Esta maleabilidade é comprovada por Sargent (1994, p. 4) através dos conceitos de *body utopias* (os mitos e criações de lugares melhores que envolvem apenas a idealização) e *city utopias* (criações que envolvem a ação humana, normalmente descritas em projetos minuciosos como são as obras que definiram o gênero literário). Para o autor, as utopias seriam o resultado de sonhar enquanto se está dormindo, mas também enquanto se está acordado e isto ocorre porque “embora muitas vezes simplesmente fantasiamos, às vezes raciocinamos sobre nossos sonhos, e às vezes até agimos sobre eles”⁹ (SARGENT, 1994, p. 4). O crítico estadunidense, por fim, apresenta uma linha do tempo em que admite que a

⁸ More did not work on a tabula rasa, but on a tradition of thought that goes back to ancient Greece and is nourished by the myth of the Golden Age, among other mythical and religious archetypes, and traverses the Middle Ages, having been influenced by the promise of a happy afterlife [...]. (tradução nossa)

⁹ While we often fantasize, at times we reason our dreams, and sometimes we even act on them (tradução nossa).

influência do racionalismo tirou esses sonhos do plano da idealização que envolvia facetas transcendentalis como as forças naturais e a presença de deuses para o plano da ação em que tudo foi colocado sob a ação humana. Logo, elas “são reflexos de mudanças de paradigma na maneira como uma cultura se vê”¹⁰ (SARGENT, 1994, p. 12), o que mostra que lidamos com um fenômeno dinâmico que se renova constantemente à medida que o espectro cultural se modifica, apresentando ao mesmo tempo uma pluralidade de pensamento sobre lugares exemplares e também como a racionalidade contribuiu para o desenvolvimento da cultura ocidental. Sendo assim, quanto mais se pensa e/ou escreve sobre a utopia, menos ela se deixa reduzir a um único significado.

Por esta razão, Ricoeur (2017) argumenta que devemos considerar “as utopias”, no plural, ao invés de apenas “a utopia”, o que evitaria pensá-las como um problema uno. O autor também comenta sobre a dificuldade em elencar os temas encontrados nelas, já que essa dinamicidade acaba criando uma dispersão que “dissocia o campo a ponto de parecer que temos diante de nós apenas devaneios ou ficções sociais, sem nenhum vínculo entre elas” (RICOEUR, 2017, p. 316). Assim, vemos o espaço dessa discussão se expandir, não existindo mais apenas na ficção, pois ao mesmo tempo que prolifera uma literatura sobre a utopia, ela começa a ser pensada em outros campos, notadamente as ciências sociais e políticas.

Um exemplo deste uso pode ser encontrado no texto clássico de Friedrich Engels, *Do socialismo utópico ao socialismo científico* (1880), no qual é demonstrado como a doutrina socialista deixou de ser produto de idealizações e se tornou uma ciência. Para isto, Engels argumenta que antes da adesão do materialismo histórico-dialético como método de análise, existia um primeiro tipo de socialismo, o qual, influenciado pelo Iluminismo, tinha a intenção de criar uma sociedade ideal alcançada pacificamente pela boa vontade da burguesia, que acabara de se tornar a classe dominante após a Revolução Francesa. Esta é a corrente que o autor denominou socialismo utópico, encabeçada pelos filósofos franceses Charles Fourier e o Conde de Saint Simon, além do reformista inglês Robert Owen.

Segundo o autor, essa vertente era nociva desde que se fundava em um modelo simplesmente literário, pois a intenção de encontrar e implantar um novo sistema de ordem social não dialogava diretamente com os princípios materiais da realidade social. Em outras palavras, esses autores pretendiam “tirar da cabeça a solução dos problemas sociais, latentes ainda nas condições econômicas pouco desenvolvidas da época. A sociedade não encerrava senão males, que a razão pensante era chamada a remediar” (ENGELS, 2005, p. 64-65). Logo

¹⁰ [...] are reflections of paradigm shifts in the way a culture views itself (tradução nossa).

suas propensões eram irrealizáveis e seus modelos não poderiam existir fora do reino da utopia, pois o quanto mais eram minuciosos e detalhados mais se aproximavam da fantasia.

Outro uso importante está em *The history of Utopian thought* (1923) do sociólogo estadunidense Joyce Hertzler, um dos primeiros trabalhos sobre o tema escrito em inglês. Nele, o autor faz um minucioso recorte histórico em que discorre acerca das diferentes visões utópicas encontradas desde a era dos profetas bíblicos até o século XX. Ele organiza esse percurso atendo-se aos aspectos sociais, sem uma menção direta à literatura em seu prefácio, mesmo que referencia textos ficcionais como os de More, Bacon, Campanella e Wells.

Este livro incorpora dois tipos relacionados e, ainda assim, distintos de empreendimento sociológico. É um estudo da história do pensamento social e tenta fornecer uma seção histórica do pensamento utópico representativo, mas também é um estudo do idealismo social, um estudo da origem, seleção e potência daquelas ideias e ideais sociais que ocasionalmente os homens concebem, com ênfase particular em sua relação com o progresso social¹¹. (HERTZLER in FITTING, 2009, p. 123).

Com trabalhos como os de Engels e Hertzler acompanhamos a utopia e suas manifestações se tornarem parte de uma análise político-social, mesmo quando envolvem a literatura em seu entorno, o que nos faz retornar a ideia de multiplicidade da questão. Além disso, Hertzler foi um dos primeiros a teorizar que as visões utópicas estavam elencadas a um espírito de esperança inerente àqueles que os produziam, o qual chamou de utopismo. Essa essência expressa a “vontade humana consciente em sugerir uma tendência de desenvolvimento para a sociedade ou o alinhamento inconsciente da sociedade em conformidade com algum ideal definido”¹² (HERTZLER in FITTING, 2009, p. 123). A partir de então, utopismo, no pensamento social, e utopia, na literatura, começaram a funcionar como sinônimos para esta forma de pensamento, agora interdisciplinar.

Para além disso, a teoria social acerca do utopismo se acentuou no século XX, em razão das constantes mudanças sociopolíticas ocorridas no mundo tais quais a ascensão de doutrinas como o comunismo e o nacional socialismo, tidas como “maneiras de viver melhor”. Esse se tornou o momento de perceber os limites das ideias utópicas e notar como elas poderiam apresentar alguns reveses, sobretudo por meio do tortuoso processo de alcançar

¹¹ This book embodies two related and yet distinct types of sociological endeavor. It is a study in the history of social thought... and attempts to give an historical cross-section of representative Utopian thought. But it is also a study in social idealism, a study in the origin, selection and potency of those social ideas and ideals that occasionally men conceive, with particular emphasis upon their relation to social progress. (tradução nossa).

¹² [...] the conscious human will in suggesting a trend of development for society, or the unconscious alignment of society in conformity with some definite ideal (tradução nossa).

uma aparente utopia, considerá-la inadequada e em seguida dedicar-se a encontrar aquela que realmente é a verdadeira utopia (SARGENT, 2010, p. 103). Há quem pense que tal movimento é positivo, pois endossa o *modus* utópico de sonho social, porém, existe quem o ache negativo, já que demonstra como as pessoas estão dispostas a qualquer coisa para fixar seus modos de vida como ideais a serem seguidos.

Entre os autores que foram contrários às utopias, o nome do austríaco Karl Popper é um dos mais acentuados. O autor enxerga o utopismo como derivado da teoria das ideias platônica, vista como uma desesperada esperança de milagres políticos, já que “o utópico tenta realizar um estado ideal, usando um projeto de sociedade como um todo; e isso exige o forte regime centralizado de uns poucos, o qual, portanto, é passível de conduzir a uma ditadura” (1974, p. 175), ou seja, a crença de que a utopia é uma solução para os problemas das pessoas pode ser parte não apenas de um projeto racional, mas de um âmago de perversidade e barbárie sorrateiro. Por isso, ele acredita que é necessário mudar de uma “mecânica utópica” para uma “mecânica gradual” da sociedade, ou seja, é muito mais fácil “pesquisar e combater os maiores e mais prementes males da sociedade, em vez de buscar seu bem definitivo e combater por ele” (1974, p. 174).

Igualmente, Isaiah Berlin aponta os caminhos revessos das utopias e como essas ideias foram aos poucos declinando no Ocidente com o advento do século XX, sobretudo em razão da unificação em torno de um ideal, algo que para ele era impossível e até mesmo redutivo dado o pluralismo das culturas, que se tornavam ainda mais fragmentárias em razão do incessante movimento de globalização. A partir dessa visão, o autor constrói sua história das ideias a partir da máxima kantiana de que “do madeiro torto da humanidade nada de reto jamais foi talhado” (BERLIN, 1991, p. 9), argumentando que:

As qualidades que os homens possuem em comum não bastam para assegurar a natureza de um homem ou de um povo, a qual depende também das características do local, tempo e cultura a que pertencem de maneira exclusiva esses homens; ignorar ou obliterar tais características significa destruir tanto a alma quanto o corpo do homem (BERLIN, 1991, p. 44).

Berlin não tira o valor da utopia, inclusive a encoraja como forma de manter a mente humana aberta às possibilidades, mas acredita que ela deva ter limites, considerando-a como apenas um dos muitos fins que a humanidade pode trilhar, ou seja, tomar um só ideal como absoluto é o mesmo que ignorar a existência de outras verdades, um caminho que invariavelmente leva a um pensamento totalitário e perigoso.

Para críticos como Russel Jacoby, tanto a visão de Popper quanto a de Berlin são convincentes e apresentam pontos de bastante relevância, mas ainda conseguem ser bastante redutivas do que realmente significaria “ser utópico”. Ele acredita que a correlação entre o totalitarismo e o utopismo trazida pelos dois autores está parcialmente ligada às suas posições políticas (JACOBY, 2007, p. 128), declaradamente contrárias ao comunismo e ao marxismo. Com isto, Jacoby acredita que os autores na verdade fazem uma crítica à visão marxista e comunista, que desiludiu muitas convicções após Stalin tomar o poder na Rússia, no entanto, condenar essa visão não é necessariamente o mesmo que condenar o pensamento utópico, já que um não irá exaurir o outro, sendo parte de uma “prestidigitação intelectual” que associa utopia à violência.

Contanto, é importante lembrar que mesmo com as dúvidas quanto ao pensamento utópico surgindo dentro da ciência política, ainda assim ele conseguiu partidários ao seu favor, sendo o autor alemão Ernst Bloch, o maior exemplo desse apoio. O filósofo foi um dos mais profícuos marxistas do século XX e também o maior difusor de um caráter positivo das utopias na centúria anterior, e mesmo que pensadores como Engels, tal qual acompanhamos anteriormente, e até o próprio Marx tenham sido avessos a esses ideais dentro da doutrina socialista, ele organizou seu pensamento em torno deles, ficando conhecido como o “filósofo da utopia e da esperança”. Para Bloch, a utopia está em tudo e representa o ímpeto que move a humanidade a ser melhor; e é somente através dela o ser humano se sente compelido a nunca desistir ou parar de querer o melhor para si.

O fio do pensamento blochiano, expresso em seu *O princípio esperança* (1954), inicia com a ideia de alguém que tem um sonho que necessita ser realizado, o que culmina na busca de algo que nos falta, seja isto a procura por comida, sexo ou liberdade do trabalho e/ou das ordens sociais (SARGENT, 2010, p. 109). Apesar de não parecer, estas dimensões são correlatas ao desejo de mudança, paz mundial, equidade, entre outras coisas, o que, para o autor, é responsável por estimular a não conformidade dos seres humanos e a ação de mudança. Devemos passar então de uma “utopia abstrata” para a “utopia concreta”, ou seja, os sonhos abstratos, mesmo que sejam individuais, e até mesmo desconexos da realidade aparente, expressam a esperança e o otimismo que leva à possibilidade de melhorias sociais verdadeiras (SARGENT, 2010, p. 111).

Percebemos que a discussão de Bloch consegue ser mais abrangente do que até então vinha sido colocado, pois sua forma de pensar é muito mais sensorial do que as formas racionalizadas que surgiram desde More, as quais são muito mais voltadas para a construção de um projeto. Como Jacoby coloca, esta é apenas uma parte, embora a maior, do utopismo e

que se opõe ao chamado “utopismo icononoclasta”, o qual é imaginado por Bloch e um grupo de pensadores, sobretudo judeus, que “mais do que elaborar o futuro em detalhes precisos, ansiavam, aguardavam e se empenhavam pela utopia, mas não a visualizavam (2007, p. 65). Assim, dissipava-se o pensamento primário de que a utopia deve ser apenas um espaço situado no tempo, e possibilita pensá-la como uma série de ideias que levam ao bem-estar humano como a harmonia, o lazer, a paz e o prazer.

Após toda a profusão de posicionamentos surgidos durante os séculos XIX e XX, durante os anos 1960 e 1970 o estudo das propriedades das utopias com finalidades acadêmicas entrou em voga com a criação da *Society for Utopian Studies*, nos Estados Unidos e da *Utopian Studies Society*, na Europa. A preocupação em analisar essas manifestações na literatura e na cultura surgiu principalmente quando a utopia “renasceu” durante esse período por meio dos levantes sociais, sobretudo na França e nos Estados Unidos¹³, que “contribuíram para entender melhor tradições radicais e visões alternativas, particularmente nos Estados Unidos, onde a Guerra Fria e o McCarthyismo quase silenciaram uma geração de ativistas”¹⁴ (FITTING, 2009, p. 121). Já na literatura, essa “ressurreição” também foi sentida, sobretudo no campo da ficção científica, que em suas estruturas narrativas aglutinou o caráter visionário da utopia, contrapondo as incursões distópicas e antiutópicas surgidas na primeira metade do século XX e provando que ainda era possível imaginar o “bom-lugar”.

Hoje, o utopismo é observado de acordo com seu dinamismo e alcance múltiplo, sobretudo nos países de língua inglesa, onde pesquisadores desenvolvem diversas atividades acadêmicas que vão “desde artigos, livros e bibliografias até a fundação de coleções de bibliotecas, sociedades eruditas, periódicos e centros¹⁵” (FITTING, 2009, p. 124). Entre estes trabalhos estão os periódicos *Moreana* (ativo desde 1963) publicado pela Edinburgh University Press e *Utopian Studies* (ativo desde 1990) publicado pela Penn State University Press; além das diversas publicações que popularizaram os temas e as diretrizes para os estudos utópicos.

Vários nomes se destacaram como autoridades nesses estudos durante o período, alguns deles são o já citado Lyman Tower Sargent, que em 1967 publica a primeira versão do

¹³ O movimento estudantil de Maio de 1968 na França, bem como a Contracultura e os movimentos pelos direitos civis e liberdade de expressão nos Estados Unidos foram responsáveis por mostrar novas soluções para os problemas existentes na sociedade posterior à Segunda Guerra Mundial.

¹⁴ contributed to efforts to understand better radical traditions and alternative visions, particularly in a US in which the Cold War and McCarthyism had nearly silenced a generation of activists (tradução nossa).

¹⁵ [...] from articles, books, and bibliographies to the founding of library collections, learned societies, journals, and centers (tradução nossa).

clássico ensaio *The three faces of utopianism*, atualizado em 1994, diante de novos paradigmas; Darko Suvin, autor de textos como *Estrangement and cognition* (1972) e *Defining the literary genre of Utopia* (1973), que introduzem as várias facetas do texto utópico; Tom Moylan e Fredric Jameson, responsáveis por reimaginar e dar novos alcances a conceitos já consolidados através de obras como *Demand the impossible* (1986), *Scraps of the untainted sky* (2000) e *Archaeologies of the future* (2005); e por fim, Raffaella Baccolini e a pesquisadora brasileira Ildney Cavalcanti, que possibilitam uma visão feminista juntamente ao utopismo para a análise de diversas narrativas.

No Brasil, os caminhos da utopia já se manifestam no primeiro documento da história do país, a carta de Pero Vaz de Caminha. O texto inaugura “um modo de escrever sobre nossa terra e seus povos que implora pelo adjetivo utópico, devido às maneiras pelas quais eles são considerados agradáveis e promissores, isto é, como o bom lugar da imaginação europeia durante o Renascimento¹⁶” (CAVALCANTI, 2016, p. 211). O texto ainda não pode ser pensado propriamente como uma utopia, desde que More ainda não havia escrito sua obra, no entanto, é importante lembrar que a ilha é conhecida por meio da voz de um português, o que não parece ser coincidência. Em seu texto, Cavalcanti (2016, p. 212) também afirma que a verve utópica pode ser encontrada nos mitos, lendas e fábulas, bem como em alguns poemas e romances que podem ser considerados utopias e distopias *stricto sensu*, são os casos de *A rainha do Ignoto*, (1899) de Emília de Freitas, *Calunga* (1935), de Jorge de Lima e *Não verás país nenhum* (1981), de Ignácio de Loyola Brandão.

No campo acadêmico, as investigações acerca da utopia iniciaram timidamente nos anos 1980 com a publicação de dois trabalhos: *O que é utopia?* (1980), de Teixeira Coelho e *Ética e utopia: ensaio sobre Ernst Bloch* (1985) de Suzana Albornoz. Apenas nos anos 1990, os estudos ganharam maior visibilidade através de projetos de pesquisa e atividades de extensão nas universidades brasileiras, que ocorriam sobretudo “nos departamentos do corpo docente e nos programas de pós-graduação em literatura em inglês (principalmente) e em outros idiomas europeus modernos¹⁷” (CAVALCANTI, 2016, p. 214), com estudos dos utopismos literários em países da Europa e no Brasil.

¹⁶ [...] inaugurates a mode in his writing about our land and its peoples that begs for the adjective utopian due to the ways in which they are endered as pleasant and promising, that is, as the good place of the European imagination during the Renaissance (tradução nossa).

¹⁷ [...] in faculty departments and graduate study programs on literature in English (mostly) and other modern European languages (tradução nossa).

A partir do ano 2000, grupos de pesquisa responsáveis por discutir a temática começam a surgir nos departamentos de Ciências Humanas e Linguagem de algumas universidades brasileiras, são eles: Literatura e Utopia (ativo desde 2000) da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), liderado pela já citada professora Ildney Cavalcanti, uma das maiores difusoras dos utopismos no Brasil; Renascimento e Utopia (ativo desde 2002) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), responsável pela publicação do periódico *Morus*; O Mundo que (Des)Conhecemos (ativo desde 2013) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel); Utopias Modernas (ativo desde 2014) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC); e Estudos sobre a Utopia (ativo desde 2015) da Universidade Federal de Goiás (UFG).

Através desse panorama, pudemos analisar o potencial ubíquo que as utopias possuem, estando presentes em diferentes esferas do pensamento, o que nos traz à conclusão de que ela não se refere apenas a um gênero literário, mas aos “sonhos e pesadelos que dizem respeito à maneira pela qual grupos de pessoas organizam suas vidas e que normalmente vislumbram uma sociedade radicalmente diferente daquela em que vivem esses sonhadores¹⁸” (SARGENT, 1994, p. 3). Logo, estamos diante de uma mentalidade que advém dos diferentes pensamentos do lugar ideal. Dada a sua maleabilidade histórica e geográfica, é importante percebê-las como um sinal de deslocamento, que se tornou

[...] uma figura cultural com possibilidades semióticas gerativas. Na medida em que o utópico em outro lugar é sempre indecente – indireto, oblíquo e tendencioso –, seu modo característico o abre a questionamentos, escrutínios, revisões, apagamentos e traduções constantes (CAVALCANTI, 2015, p. 265).

A partir disso, pode-se perceber que as temáticas utópicas possuem um lugar inextricável no tecido cultural, pois representam os desejos mais íntimos dos seres humanos e o homem nunca deixará de almejar por algo, que apenas mudará de figura e perspectiva de acordo com o espaço e o tempo sem nunca realmente se extinguir.

2.2 A UTOPIA E A LITERATURA

Ainda que a distopia tenha figurado na literatura apenas no século XX, seus entornos filosóficos, políticos e sociais remontam há alguns séculos, bem como a uma tradição específica que parece existir desde o início dos tempos: o utopismo, como acompanhamos. A

¹⁸ [...] the dreams and nightmares that concern the ways in which groups of people arrange their lives and which usually envision a radically different society than the one in which the dreamers live (tradução nossa).

inserção da distopia nesse fenômeno faz com que possamos observar com mais profundidade os modos como ultrapassa os limites colocados nas páginas e deságua nas veredas da vida e da condição humana. Foi na tentativa de compreender melhor esse fenômeno plural, que em 1967, Lyman Tower Sargent publicou a primeira versão do texto que viria ser uma das mais significativas contribuições para os estudos em utopias, *The three faces of utopianism*¹⁹.

Neste texto, o autor oferece sua definição de utopismo, que, como vimos, está relacionada aos sonhos e pesadelos presentes no imaginário das sociedades ao longo das eras. Dada a dinamicidade do fenômeno, Sargent o dividiu em três tipos, ou faces, de acordo com sua nomenclatura (SARGENT, 2010, p. 5): a teoria social utópica, que envolve diferentes visões da utopia enquanto método de análise da realidade social, bem como sua relação com aspectos políticos²⁰; a prática utópica, que compreende os modos de atividade social e política com o objetivo de colocar em exercício uma melhoria na sociedade através de uma visão utópica²¹; e finalmente, a utopia literária, as manifestações textuais que envolvem a construção verbal de uma sociedade situada em um espaço-tempo radicalmente diferente da realidade em que o autor vive. Em razão da natureza de nosso trabalho, nos debruçaremos com mais afinco sobre a face literária do utopismo, com vistas a perceber como ela agrega a distopia em suas discussões, mas, como temos frisado, como parte integrante do utopismo, ela não se dissocia das outras duas faces.

Um dos principais problemas envolvendo os estudos sobre as utopias literárias é o que diz respeito à sua definição, a princípio porque se pensarmos na utopia a partir de sua etimologia, é possível afirmar que todos os tipos de literatura seriam utópicos, já que seus autores, mesmo quando escrevem sobre lugares reais, constroem “não-lugares” através de suas descrições e/ou narrativas. Assim, nos encontramos diante de um gênero universal que

[...] emula gêneros anteriores e contemporâneos à sua criação, tais como o diálogo socrático (estabelecendo, inclusive, uma forte relação intertextual com *A República*,

¹⁹ Em 1994, o autor republicou o texto no quinto volume do periódico *Utopian Studies*, com o nome *The three faces of utopianism revisited*, onde atualizou as ideias colocadas na primeira versão a partir de um diálogo com seus próprios estudos e os de estudiosos que escreveram sobre o tema posteriormente. Em razão da dificuldade em encontrar esta primeira versão, e também em razão das atualizações significativas trazidas pela segunda, para discutir o conceito de utopismo em Sargent recorremos ao texto de 1994, e também ao compêndio *Utopianism: a very short introduction*, publicado em 2010 pela Oxford University Press, que desenvolve as ideias dos dois textos como uma forma de introduzir novos leitores ao conteúdo.

²⁰ Alguns exemplos dessa face podem ser encontrados nos trabalhos de filósofos e sociólogos citados anteriormente como Bloch, Ricoeur, Popper e Berlin.

²¹ Alguns exemplos de prática utópica envolvem as comunidades intencionais, que cresceram exponencialmente nos anos 1960, principalmente através do movimento *hippie*, os kibutz israelitas, os monastérios e conventos cristãos, bem como outras coletividades humanas que envolvem a religiosidade.

de Platão), as alegorias medievais, a sátira, os espelhos de príncipe, a narrativa de viagem, dando origem a um gênero híbrido, posteriormente exercitado por outros/as autores/as (LIMA, 2017, p. 32).

Sendo assim, a utopia literária é um modo de agregar milênios de discussão sobre o bem-estar (e posteriormente o mal-estar) social através da escrita. Podemos identificar aqui um ideal moralizante e progressista, que ao pensar um espaço radicalmente diferente daquele que existe, forja visões alternativas para eles, e através de sua verbalização consegue alcançar os indivíduos e fazê-los repensar sobre as construções atualmente vigentes. Em razão disso, “grande parte da ficção utópica escrita ao longo dos séculos continua a significar, estética e politicamente, nos dias de hoje” (LIMA, 2017, p. 33).

Além disso, Sargent identifica duas causas que contribuem para essa “bagunça conceitual”, a primeira está associada ao fato de que “muitos estudiosos simplesmente ignoram o problema ou fingem que ele desaparece considerando apenas o ‘mainstream’ do gênero e ignorando a vasta maioria da literatura²²” (SARGENT, 1975, p. 137), enquanto a segunda envolve a criatividade por trás dele, pois como “os escritores de utopias continuam inventando novas formas para a apresentação de suas ideias, qualquer definição deve ter limites um pouco porosos²³” (SARGENT, 2010, p. 6).

Ao mesmo tempo que esses fatores dificultam uma definição fixa desta vertente literária, eles também demonstram a relevância que as utopias possuem, evidenciando o seu trânsito constante, ou seja, elas precisam ser estudadas de forma continuada para que não se limitem apenas a um determinado número de características que caibam a apenas alguns trabalhos; e também ter consciência da adição frequente de narrativas com traços distintos, mas que ainda agregam o signo da idealização e do sonho social. Então, à medida que os estudos críticos acerca das utopias foram sendo desenvolvidos, várias definições para o gênero surgiram, mas é preciso ter em mente que todo conceito era provisório, com vistas para uma provável modificação em seus aspectos formais quando surgem novos modos de se pensar acerca do tema.

Dois deles costumam ser os mais aceitos entre os estudiosos. O primeiro pertence ao teórico literário Darko Suvin que em *Metamorphoses on science fiction*, em que observa a forma utópica como:

²² Too many scholars simply ignore the problem or pretend it goes away by considering only the "mainstream" of the genre and ignoring the vast bulk of the literature (tradução nossa).

²³ Since the writers of utopias keep inventing new forms for the presentation of their ideas, any definition must have somewhat porous boundaries (tradução nossa).

A construção verbal de uma comunidade quase humana em que instituições sociopolíticas, normas e relações individuais são organizadas de acordo com um princípio mais perfeito do que na comunidade do autor, sendo essa construção baseada no estranhamento decorrente de uma hipótese histórica alternativa (SUVIN, 1979, p. 49)²⁴.

Os pontos mais importantes deste conceito estão na observação da utopia enquanto “construção verbal” e do “estranhamento cognitivo” causado pela leitura, já que estes aspectos são essenciais nesses casos, validando seu uso e que até certo ponto a diferencia das manifestações que envolvem o espectro sócio-político e cultural. No entanto, como o próprio Suvin já demonstrou (2010, p. 30), existem pelo menos duas deficiências no conceito, a primeira é uma questão técnica, já que a ideia da perfeição, supostamente, atende apenas a um lado positivo, o que acaba por restringi-la a apenas esses casos; e a segunda é política, proveniente de um humanismo precoce que não observa a possibilidade de julgamento da perfeição prevista.

A segunda definição foi proposta por Lyman Tower Sargent, para quem a utopia literária é a escrita de “uma sociedade inexistente descrita em detalhes consideráveis e normalmente localizada no tempo e no espaço²⁵” (SARGENT, 2010, p. 6). Esta é uma proposição mais aberta que a de Suvin e pode até parecer incompleta em razão de seu pouco detalhamento, contudo, ela reflete a intersecção das três faces do utopismo propostas pelo autor. Assim como em qualquer espaço da crítica literária, a utopia prevê uma miríade de possibilidades para o desenvolvimento de seus estudos, e como os próprios estudiosos afirmam “o discurso em torno da utopia não está longe da Torre de Babel” (SUVIN, 2003, p. 188), então as duas definições mostradas acima são importantes porque apontam rumos para um melhor entendimento deste fenômeno. Ambas se completam, pois ao mesmo tempo que devemos entender a utopia literária como uma construção verbal pautada no estranhamento cognitivo, necessitamos de uma classificação detalhada para perceber que não existe apenas um tipo de texto dentro desta perspectiva.

A abertura presente na definição de Sargent é proposital, já que para o autor o conceito funciona apenas como o início de uma classificação taxonômica que têm por objetivo uma maior organização das manifestações textuais desse gênero. Para ele, utopia pode ser usada conforme foi definida anteriormente, mas também como equivalente para

²⁴ The verbal construction of a particular quasi-human community where sociopolitical institutions, norms and individual relationships are organized according to a more perfect principle than in the author's community, this construction being based on estrangement arising out of an alternative historical hypothesis (tradução nossa).

²⁵ A non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space. (tradução nossa).

“eutopia”²⁶ ou “uma sociedade inexistente descrita em detalhes consideráveis e normalmente localizada no tempo e no espaço que o autor pretendia que um leitor contemporâneo visse como consideravelmente melhor do que a sociedade na qual esse leitor viveu”²⁷ (SARGENT, 1994, p. 9). Essa equivalência é de extrema valia para os conceitos que o autor desenvolve na forma de um glossário classificatório das diversas manifestações textuais existentes dentro da utopia literária. Até o ensaio *Three faces of utopianism revisited* (1994), o autor considerava a existência de sete tipos de textos utópicos: as já citadas utopia e eutopia, além da sátira utópica, da distopia, da antiutopia e da utopia crítica, além de se perguntar sobre a possibilidade de uma distopia crítica, categoria posteriormente adicionada a seu esquema²⁸.

Sargent é um dos autores que melhor conceitua a distopia, e mesmo que a definição pareça apenas uma oposição à utopia (SARGENT, 1994, p. 9), ela esclarece muitas dúvidas primárias sobre a temática. Como já colocamos, a forma literária acompanhada de uma palavra que a definisse só surgiu no século XX, porém, o termo surgiu pela primeira vez em um poema de 1747 atribuído a Henry Lewis Younge, significando “país infeliz” (CLAEYS, 2017, p. 273). Mais tarde, em 1868, o economista John Stuart Mill atribui o significado mais corrente, no Parlamento Britânico, enquanto discursava sobre as políticas coloniais impostas à Irlanda; na ocasião ele afirmou que as ações do império britânico no país eram “ruins demais para serem praticadas” (CLAEYS, 2017, p. 273), o que entrava em desacordo com a perspectiva do Governo, o qual se denominava utópico, quando na verdade, para ele, devia se chamar distópico. Ao cunhar esta palavra, o autor ressignifica o termo cunhado por More, atribuindo-lhe uma função oposta, com a qual podemos considerar uma intensa reconsideração da utopia, que mais tarde seria reforçado por outros pensadores e escritores.

Formada pelas palavras gregas *dys-* (mau, ruim) e *-topos* (lugar), a distopia enquanto manifestação textual funciona como uma sombra da utopia, disposta em seu mesmo plano semântico e se diferenciando da primeira apenas pela descrição detalhada de um

²⁶ A palavra eutopia surgiu pela primeira vez na introdução da primeira edição de *Utopia*, através de um poema de seis linhas, supostamente escrito por um sobrinho de Rafael Hitlodeu, em que o eu-lírico conta sobre as maravilhas da ilha de Utopia, e como é tão boa que poderia ser chamada de Eutopia, do grego *-eu* (bom) e *-topos* (lugar). O termo é utilizado para enfatizar que determinada obra descreve uma sociedade melhor. Essa equivalência abordada no texto é mais evidente no idioma inglês, em que as palavras “utopia” e “eutopia” tem a mesma pronúncia.

²⁷ A non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably better than the society in which that the reader lived (tradução nossa).

²⁸ Em 2000, no livro *Scraps of the untainted sky*, Tom Moylan se apropria da possibilidade apontada por Sargent e institui o conceito de distopia crítica aos estudos utópicos referindo-se a obras publicadas a partir dos anos 1980 e que não se relacionavam às definições já existentes como *He, she, it* (1991) da estadunidense Marge Piercy.

lugar pior do que aquele em que o autor vive. Autores como Pavloski afirmam que a distopia é, na verdade, um lugar que costumava ser uma utopia, mas que

[...] por meio da utilização maciça de instrumentos de controle, transforma o corpo social em um objeto a ser moldado segundo diretrizes particulares que envolvem a padronização dos comportamentos individuais e a universalização de princípios que orientam o regime (PAVLOSKI, 2014, p. 72).

Então, no final das contas a forma distópica pouco se difere da eutópica, pois mesmo que suas etimologias lhes confiram um caráter maniqueísta e as limitem como se fossem contrárias, se as percebemos mediante questões morais, existem dificuldades quanto aos conceitos. Na verdade, a diferença, como pontua Philmus, parece se resumir a uma questão de ponto de vista, em todos os sentidos da expressão (1973, p. 3 *apud* MOYLAN, 2016, p. 92), já que chegar a um consenso sobre bem-estar difere entre populações e até mesmo entre pessoas que convivem em um mesmo espaço e nada impede que a utopia de alguém seja a distopia de outrem, assim como o contrário.

Pontuar isto é necessário para que não caiamos em um erro comum dentro dos estudos acerca da utopia: a ideia de que a distopia é o contrário da utopia. O equívoco é comum diante do aparente maniqueísmo que existe na etimologia das duas palavras, o qual as coloca em polos distintos, mas, como acabamos de colocar a distopia é simplesmente uma utopia que deu errado. Szachi (1972) aponta com veemência que não se deve construir esse muro separando as duas formas:

Como toda utopia [a distopia ou utopia negativa], destrói a satisfação com o que é, derruba a ponte que liga a realidade ao dever ser. Neste sentido ela faz o mesmo trabalho que os antigos projetos otimistas de sociedades ideais. Mostra um mundo dividido sempre por um “ou – ou”, por conflitos e escolhas fundamentais (SZACHI, 1972, p. 124).

Assim, reforçamos as observações anteriores, apenas adicionando um novo paradigma, que antevê uma possibilidade de conscientização, ou seja, se a obra de More, bem como todas as outras eutopias que se seguiram, guardavam uma intenção crítica em relação ao momento de sua escrita por meio de um lugar ideal, as distopias seguiram pelo mesmo rumo, mas por vias contrárias, criticando o âmbito político-social em que estão inseridas através da apresentação das piores alternativas possíveis de vida em sociedade.

Em meio a isso, nos deparamos com o conceito de antiutopia, outra das manifestações textuais da utopia literária e que de acordo com Sargent é “uma sociedade não existente, descrita de forma minuciosa e normalmente localizada em um tempo e espaço que o

autor desejou mostrar a um leitor contemporâneo como uma crítica ao utopismo ou a uma eutopia específica²⁹” (SARGENT, 1994, p. 9). Esse tipo de texto comumente é confundido com a distopia, sobretudo em razão de seu pessimismo acentuado, contudo, ele possui uma oposição total ao fenômeno das utopias, enquanto a distopia é uma eutopia com traços negativos. Lima (2017) pontua que a antiutopia possui

[...] uma postura resignada, calcada na desesperança, o que, dentre outros aspectos, manifesta-se pela sua tendência narrativa ao final fechado (em oposição ao final em aberto) em termos de possibilidade de mudança dos paradigmas da sociedade ficcional apresentada nessas obras (LIMA, 2017, p. 38).

Os motivos apontados são suficientes para que haja confusão entre a distopia e a antiutopia, já que as primeiras, pelo menos em seus exemplos mais clássicos como *Admirável mundo novo* e *1984*, apresentam um caráter fechado, em que as estruturas sociais apresentadas permanecem inalteradas, apontando para uma mudança apenas fora das páginas e através da ação humana. A forma antiutópica nem mesmo isso prevê, apenas se concentra em apontar os erros existentes nas utopias e demonstrar como elas nunca foram opções aceitáveis.

Esse distanciamento se tornou mais claro com a instituição dos conceitos de utopia crítica e distopia crítica, dois termos paradoxais que se aglutinaram a esses estudos críticos após a criação de textos que minavam os conceitos existentes e estudados sob a luz das inovações teóricas trazidas por movimentos como o feminismo. Ambos os tipos preconizam a reprodução de uma crítica aos próprios modos narrativos desses tipos textuais, fazendo com que eles apresentem uma nova perspectiva crítica sem necessariamente deixarem de ser um ou outro, ou seja, as utopias críticas adotam para si problemas que questionam a unanimidade do *status* de “bom lugar” e as distopias críticas apresentam e mantém a esperança de que o regime social apresentado pode ser substituído por uma eutopia.

Os termos foram propriamente desenvolvidos por Tom Moylan nos livros *Demand the impossible* (1986) e *Scraps of the untainted sky* (2000), obras em que observa textos literários produzidos a partir dos anos 1960, sobretudo por mulheres. São os casos das autoras Marge Piercy, Ursula K. Le Guin e Octavia Butler, além de outros nomes como Phillip K. Dick; o autor dialoga com as ideias de críticos e teóricos que produziram materiais relacionados a esses textos, a fim de embasar suas análises. Ele coloca que

²⁹ A non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as a criticism of that contemporary society (tradução nossa).

[...] enquanto as utopias críticas dos anos 1960 e 1970 renovaram e transformaram a escrita utópica (por meio da negação da tendência antiutópica, através de uma combinação dialética de distopia e eutopia para produzir textos que voltaram-se não só para o que foi e o que poderia ser feito, mas também para como o trabalho textual, autorreflexivamente, articulava o imaginário político), as distopias críticas dos anos 1980 e 1990 realizaram uma intervenção textual similar, uma vez que negaram a negação do momento crítico-utópico e, dessa forma, abriram espaço para uma nova manifestação da imaginação utópica dentro das distopias. (MOYLAN, 2016, p. 151).

Com a adição destes termos aos estudos críticos, as utopias se apresentam mais uma vez como fluídas e adaptáveis a diferentes contextos, além de se fazerem perceber como influenciadas pelo momento histórico em que surgem, trazendo à tona discussões já respaldadas com a possibilidade de novas interpretações acerca do assunto. Como a pesquisa sempre se renova, nada impede de que novas dimensões textuais surjam dentro da utopia literária a fim de lidar com os novos trabalhos produzidos ao longo das décadas e a fim de auxiliar no entendimento desse movimento.

2.3 DA UTOPIA AO PESADELO

A fim de perceber a distopia como uma manifestação textual do utopismo nos reportarmos ao conceito bakhtiniano de *grande tempo*, isto é, o “espaço semiótico da cultura em que a simultaneidade histórica de sentidos e o diálogo entre eles é possibilitado” (BUBNOVA, 2015, p. 10). A partir disso, podemos comprehendê-la também como um produto cultural, uma vez que “a literatura é parte inseparável da cultura, não pode ser entendida fora do contexto pleno de toda a cultura de uma época” (BAKHTIN, 2017, p. 11). Isso se faz verdade a partir do momento em que pudemos acompanhar que os utopismos tiveram início na literatura, sendo resultados diretos do estado social em que estavam numa determinada época, seja nos desejos de gratificação humana ou alinhado aos sentimentos de mudança e até mesmo nos de desesperança.

Como já havíamos argumentamos, o fenômeno do utopismo se modificou ao longo da história, passando do pensamento de um estado transcendental influenciado por forças divinas e/ou naturais para um estado racional respaldado por um posicionamento centrado primeiramente no homem. A *Utopia* de More se mostra como resultado de ambos esses movimentos, sendo, a princípio, inspirada pelo racionalismo característico do Renascimento em seu presente, e também ligada aos princípios cristãos aos quais seu autor era devoto, vindos de um passado longínquo em que essa doutrina havia se formado. Além disso, os próprios princípios renascentistas são correlatos aos preceitos adotados na Grécia Antiga,

fazendo-a comunhão da espiritualidade e da razão. A obra pode ser inscrita no grande tempo desde que está embebida por traços do presente em que foi escrita e colhe os frutos de um passado em que tais ideais já se anunciam. Para além disso, *Utopia* facilitou um vínculo com o futuro a partir do momento que novas obras puderam continuar esse ciclo, rumando ao futuro através da construção de um novo gênero literário e “no processo de sua vida *post mortem* elas se enriquecem com novos significados” (BAKHTIN, 2017, p. 14).

Desde que a distopia é parte integrante da utopia literária, ela pode ser associada a um processo análogo, já que herda todas as discussões vindas desde a obra de More, apenas modificando seus paradigmas para uma visão renovada e retocada por um pessimismo característico de seu presente, na verdade, como poderemos observar a seguir, não é sem motivos que a distopia ganha a alcunha de “sombra da utopia”, pois possui uma história rente à sua companheira textual, como se fosse um espírito zombeteiro que apenas espera o momento em que algo dá errado para emergir, o que irremediavelmente ocorreu durante o século XX, o grande século distópico.

Até o momento, temos em perspectiva que as utopias não correspondem somente a textos imaginativos que versam sobre (não)-lugares ideais, mas que também são produtos de um racionalismo que perpassa a humanidade desde a Grécia Antiga, que nos apresentou a um dos primeiros exemplos de estado ideal com a *pólis* de Platão. Esse fluxo de razão exacerbada, que ao mesmo tempo trouxe inovação e avanço em vários momentos da história humana, também mostrou um revés, pois “a cada novo fluxo de racionalismo na história do pensamento é perceptível o surgimento de tendências fortemente reacionárias” (PAVLOSKI, 2014, p. 41), que relativizam os efeitos dessas visões, julgando-as como produtos de fantasia, sendo impraticáveis na realidade. Esse fluxo de reacionarismo, sobretudo no final do século XVIII, culminou em um relativismo filosófico que inflou críticas ao pensamento utopista.

Essa corrente afirmava que “as peculiaridades culturais de um povo são responsáveis pela construção de um imaginário coletivo que, ainda que não constituído de forma completamente uniforme, direciona o corpo social para objetivos particulares” (PAVLOSKI, 2014, p. 42), ou seja, elas eram escritas mediante uma individualidade que quase nunca contemplava os problemas da maioria, recordemos da percepção do utópico tida por Engels. Nesses termos, o simples pensamento de uma sociedade que vive em comum acordo pareceu inconcebível, pois conceitos como paz, harmonia e igualdade diferiam entre os povos e até mesmo entre as pessoas que compartilhavam de um mesmo espaço. Tal perspectiva poderia parecer palatável na época de Platão, mas na contemporaneidade a voz das pessoas se fragmentou, construindo uma pluralidade de pensamentos que desarma o ideal fixo já presente

nas ideias platônicas e fortalece a crença de que “a própria noção da possibilidade de uma única sociedade perfeita é logicamente incoerente” (BERLIN, 1991, p. 45).

Esse relativismo resultou em três consequências essenciais para a crítica que se contrapôs à utopia. São elas: a expansão semântica que o termo utopia adquiriu, o que criou uma limitação da própria palavra, a qual carrega em sua etimologia a possibilidade de ser definida como um “não-lugar”, logo, algo sem respaldo, produto de fabulações e desejos; a limitação dos escritos utópicos à esfera ficcional, pois com o enfraquecimento da persuasão e encantamento utópicos, os trabalhos começam a ser vistos “como delírios criativos de cunho estritamente individual e isentos de grande valor sociológico” (PAVLOSKI, 2014, p. 43); e finalmente, a proliferação das distopias, textos de caráter pessimista que trouxeram à luz elementos sombrios encontrados nos ditos lugares ideais.

As distopias trazem consigo a relativização dos efeitos das eutopias ao constatar que a imutabilidade das coisas não é por via de regra o caminho para o bem-estar geral, bem como “o paraíso de alguns não é necessariamente o paraíso para outros” (BERLIN, 1991, p. 44). Para Popper, os projetos eutópicos parecem bastante atraentes ao delineiar um fim para os problemas existentes, mas é exatamente por isso que os considera inapropriados, uma vez que “o método de estabelecer primeiramente um alvo político definitivo e depois começar o movimento para ele é fútil se concordarmos em que tal alvo poder ser consideravelmente alterado no decurso de sua realização” (POPPER, 1974, p. 176). Diante desse argumento, observar que a criação dos primeiros escritos com teor distópico aconteceu no período subsequente à Revolução Francesa (CLAEYS, 2017, p. 269) torna-se bastante significativa.

Podemos afirmar que na mesma medida em que a Revolução Francesa significou a concretização de uma eutopia, inclusive dando força ao gênero utópico que ganhou algumas de suas contribuições mais valiosas no decurso do século XIX, o evento também foi marcado por controvérsias que impulsionaram uma resposta ficcional pelas partes insatisfeitas com os ideais iluministas propostos pelos revolucionários e a nova configuração social que estava surgindo com eles. Estes são trabalhos que Claeys (2017, p. 292) chamou de “romances anti-jacobinos³⁰”, nos quais seus autores discorriam sobre como “a reforma democrática mascarou uma intolerância potencialmente sanguinária” (CLAEYS, 2017, p. 302). Estes textos são uma tentativa de carnavaлизar a situação descrita, demonstrando que a troca da “autoridade do absolutismo” pela “autoridade da razão”, que pareceu algo de bastante valia para o bem-estar

³⁰ *Anti-Jacobin novels*, no original.

daqueles que sofreram opressão por séculos, tinha seus problemas, e, até mesmo não se diferenciava tanto do regime anterior.

Eles preconizavam que a queda dos antigos governantes poderia representar o início de uma nova centralização do poder em torno daqueles que detinham o racionalismo e uma subsequente totalitarização do Estado, o que realmente aconteceu quando o Período do Terror foi deflagrado. Com isso, os “romances anti-jacobinos” tornaram-se essenciais nos rumos que as distopias tomariam até a sua ascensão no século XX, pois eles carregam um aspecto essencial para a crítica da contemporaneidade presente nos textos distópicos: como o progresso dos movimentos revolucionários poderia implicar em um ambiente caótico posteriormente (CLAEYS, 2017, p. 271).

Em meio a essa afirmação, acrescentamos que a Segunda Revolução Industrial se qualifica como outro evento de igual relevância na composição das distopias. Marcado por invenções que modificaram substancialmente o âmbito científico e tecnológico, esse período serviu para agregar mais contribuições narrativa às eutopias, que agora situavam o seu bem-estar no futuro através do progresso presente no século XIX, mas novamente uma parcela de pessoas considerou o avanço desenfreado como nocivo e de potencial destrutivo e se valeram do material ficcional para compartilhar seus desafetos. Alguns apontavam que as teorias evolucionistas levariam a um possível controle eugenético em detrimento da paternidade e da família, enquanto outros anteviam a ameaça de uma mecanização de caráter desumanizante, em que as máquinas tomariam o controle (CLAEYS, 2017, p. 295).

A princípio, estes textos não tiveram muita atenção, principalmente por estarem na contracorrente das atraentes visões futurísticas de uma sociedade estruturada a partir da ciência e da tecnologia. Aqui vemos a mudança brusca que ocorreu no paradigma eutópico, pois se antes o ideal só poderia ser alcançado por meio da reconstrução da ordem social, nos anos 1800 o ideal estava em um futuro tecno-científico que traria unidade e resolução para os problemas. O que eles não conseguiram antever foi o conjunto de problemas que a centúria seguinte traria, quando a razão, a ciência e a tecnologia foram usadas de uma maneira diferente do que os idealistas acreditavam.

Com estas duas levas de textos contrarrevolucionários se iniciou um processo de revolta literária contra o coletivismo, ficções que discordavam do senso comum e que guardavam uma constante desconfiança deste dito “progresso”. Quando chegamos ao século XX, a distopia já tem um terreno armado, por meio do caráter extremista que se tornou um dos símbolos desta época. O desenvolvimento trazido pela tecnologia e pela industrialização começou a soar como mentira quando material bélico com força estrondosa começou a ser

fabricado em uma velocidade recorde; e o racionalismo advindo das teorias e dos modos de pensar dos séculos anteriores cada vez se provavam mais ineficazes em meio ao crescimento de formas de pensamento danosas e hoje devidamente consideradas criminosas.

Era inegável que uma aura sombria espreitava, esperando o momento certo para emergir; foi quando uma série de autores, cada vez mais envolvidos pelo pessimismo do período, dedicaram-se a escrever sobre as ansiedades crescentes desse tempo. Em *The future as a nightmare*, Mark Hillegas comenta sobre o teor dessas obras:

Assustadoras em suas semelhanças, elas descrevem estados de pesadelo nos quais os homens são condicionados à obediência, a liberdade é eliminada, e a individualidade é esmagada; onde o passado é sistematicamente destruído e os homens são isolados da natureza; onde ciência e tecnologia são empregadas, não ao enriquecimento da vida humana, mas à manutenção da vigilância do Estado e controle de seus cidadãos escravos (HILLEGAS, 1967, p. 5 *apud* MOYLAN, 2016, p. 27).

Podemos observar que a definição de Hillegas se contrapõe à secular ideia de unidade das eutopias, mostrando que o alcance que elas possuíam até então foi engolfado por uma nova tendência, sombria e condizente com o relativismo filosófico pontuado anteriormente. Esse trajeto confirma nossa assertiva de que a distopia é pertencente ao grande tempo bakhtiniano, porque ela é resultado dos textos contrarrevolucionários escritos à sombra da Revolução Francesa e da Revolução Industrial. Além disso, não deixam de ser produtos dos utopismos, pois tem como aspecto-chave a representação das relações sociopolíticas em um lugar inexistente, com a diferença de que não representam mais sonhos, e sim pesadelos.

Narrativas como *A nova utopia* (1891) do escritor e humorista britânico Jerome K. Jerome se adequam com facilidade à proposta conceitual de Hillegas. Beauchamp, por exemplo, a categoriza como “protodistopia” (BEAUCHAMP, 1983, p. 170) desde que agrupa diversos temas que viriam a figurar em futuros trabalhos distópicos. Em tom satírico, a narrativa conta como um homem, depois de participar de uma reunião do Clube Nacional Socialista, volta para casa pensando nas ideias igualitárias e pró-estatais de seus companheiros e acaba por dormir, acordando em uma caixa de vidro no século XXIX, onde é informado que dormiu mil anos. Através de um guia, ele descobre como a sociedade se modificou e que curiosamente o plano de igualdade dos socialistas foi alcançado, já que todos os habitantes desse novo mundo “tinham a mesma expressão grave e quieta e se pareciam tanto umas com as outras que era como se fosse membros da mesma família” (JEROME, 2013, p. 138).

Para que essa igualdade fosse alcançada foram abolidas todas as formas que pudesse levar a individualidade dos sujeitos, como o ambiente domiciliar, a família, a

literatura e a arte; além disso, cuidados como a higiene e a alimentação agora eram ofertadas exclusivamente pelo Estado. Com todos esses elementos, o autor pretende ironizar as ideias socialistas, levando-as ao extremo para questionar a garantia que poderiam oferecer à vida em geral, e concluindo que tais pensamentos eram muito instigantes na teoria, contudo, quando postos em prática levariam a apatia e ao contentamento. É interessante perceber como a sua Londres futurista se parece com uma prisão, onde todos se vestem da mesma maneira e compartilham até o penteado, sem poderem (ou mesmo sem terem interesse em) sair dali. Jerome é mais incisivo ao final da narrativa, quando compartilha que os habitantes do século XXIX, possuíam “a mesma expressão quieta, preocupada e pensativa que sempre notara nos cavalos e nos bois que nós costumávamos criar no velho mundo” (JEROME, 2013, p. 145).

A história termina quando o narrador acorda e nota que tudo aquilo fora um sonho influenciado pelas discussões da noite anterior e que acabou dormindo demais, se atrasando para o trabalho. Este final explica porque não podemos chamar o conto-ensaio de distopia, pois estas “apresentam o admirável mundo novo como um dado, apresentando ao leitor seus horrores obliquamente, indiretamente”³¹ (BEAUCHAMP, 1983, p. 180) através de seu personagem principal. As condições alteradas surgem apenas quando estes sujeitos lutam contra eles, ou seja, era necessário que ele fosse um dos habitantes imersos na Londres do futuro e começasse a questionar aquele sistema. Mesmo assim, vários temas da narrativa ressurgem em diversas obras distópicas, sobretudo as clássicas, *Nós* (1924), que tem pessoas que vivem dez séculos a frente de quando o romance foi escrito e atendem por números ao invés de nomes; *Admirável mundo novo* (1932), que aboliu a família e o casamento, além de destruir toda a arte anterior ao período e que não atende às diretrizes do Estado; e *1984* (1949), onde todos se vestem da mesma maneira e as táticas para a destruição das instituições familiares e da arte são alguns dos principais planos de domínio do regime.

O primeiro texto que pode ser considerado propriamente como uma distopia é a novela *A máquina para*³² (1909), do britânico E. M. Forster. Nela, conhecemos o drama familiar de Vashti e Kuno, mãe e filho que vivem em hexágonos individuais no espaço subterrâneo da Terra em algum momento do futuro. O motivo para essa nova configuração espacial é que a superfície do planeta não é mais habitável em razão de gases tóxicos que impedem a respiração das pessoas e, a fim de contornar essa situação, a humanidade criou

³¹ [...] present the brave new world as a given, introducing the reader to its horrors obliquely, indirectly (tradução nossa).

³² *The machine stops*, no original.

túneis no subsolo de toda a Terra, gerenciados por uma inteligência artificial conhecida apenas como “A Máquina”, responsável por fazer a comunicação com todo o mundo.

A história começa quando Kuno liga para a mãe de seu hexágono e diz que precisa que ela venha visitá-lo, o que Vashti faz muito relutante, já que dificilmente as pessoas saem de seu confinamento agora. Ao se encontrarem, ele compartilha de dúvidas sobre a precisão da Máquina, afirmando que viajou até a superfície da Terra e não encontrou dificuldades para respirar como era compartilhado entre os habitantes, mas que fora agarrado pelo que acreditava serem os cabos da Máquina e devolvido a seu cubículo. A partir de então, a Máquina começa a restringir cada vez mais o acesso dos habitantes a lugares fora de seus espaços, o que é aceito de bom grado por todos, que tão imersos naquela situação acreditam que as proibições constantes da inteligência artificial são para o melhor, e chegam até mesmo a tratá-la como um novo deus.

Por fim, sabemos que essas movimentações foram feitas para poupar a energia da Máquina que aos poucos começa a mal funcionar e ameaça parar, um fim anunciado, desde que a apatia dos seres humanos, deixando-se serem dominados pelo conforto ofertado por essa força maior, fez com que eles não reparassem de tempos em tempos, o que leva a sua destruição. O final da narrativa é caótico, e nele ocorre a lenta destruição daquele modo de vida através dos olhos de Kuno e Vashti, que observam uma das aeronaves que possibilitavam a viagem a outros pontos do mundo se destruir ao cair dentro da estrutura subterrânea, e “por um momento eles viram as nações dos mortos, e, antes de se juntarem a eles, pedaços do céu imaculado” (FORSTER, 2015, p. 279).

Moylan argumenta que este último parágrafo do texto é essencial na alcunha de distopia que *A máquina para* recebe, isto porque a voz esperançosa do narrador se confunde com o ambiente desordenado dos momentos finais, e “unindo ambas as possibilidades numa tensão dialógica que funciona numa forma antiutópica, o conto emerge como uma nova mutação literária, não uma antiutopia, mas uma distopia que conversa eloquente e efetivamente com o seu tempo” (MOYLAN, 2016, p. 42). Isto fica evidente com o passar da narrativa, em que o texto ganha contornos filosóficos e sociológicos ao comentar sobre aspectos tão de crucial relevância no âmbito sócio-político contemporâneo, sendo o principal deles o uso da tecnologia em prol do bem comum. Assim, Forster junta as ciências sociais e a literatura a fim de compor um documento necessário, sobretudo aos dias de hoje, quando “as gavetas especializadas tendem a se esfumar e o conhecimento necessita recorrer à integração de todas as fontes disponíveis” (COELHO in FORSTER, 2018, p. 9).

A influência de *A máquina para* é visível nas narrativas distópicas que se seguiram. Primeiramente, ela é responsável por introduzir a essência narrativa que essa forma textual deve ter, já que conduz o leitor a uma imersão direta no novo mundo, ou seja, se inicia no espaço-tempo em que as pessoas levam uma vida reclusa no subsolo. Além disso, Forster apresenta “um típico conflito distópico entre a ordem estabelecida e o potencial dissidente” (MOYLAN, 2016, p. 30), quando Kuno, o filho rebelde de Vashti, se volta contra a Máquina. Esse, inclusive, é um dos pontos mais caros à distopia, pois “o foco é frequentemente sobre a personagem que questiona” (BACCOLINI, 1992, p. 140) o ambiente no qual está inserido, o que possibilitará a criação do conflito dentro das obras.

A distopia se consolida com Forster, estando paralelamente relacionada ao longo século XX, uma época embebida de pessimismo e com saídas desastrosas, mas que ainda assim tenta se ancorar a uma réstia de esperança, mesmo que ela pareça inexistente. São esses textos ambíguos, ora pessimistas ora esperançosos, os melhores representantes desse quadro, e tal qual as eutopias do século anterior, surgem em meio a uma mudança de caráter nas relações sociais, quando as eutopias começam a soar como uma idealização autocrática que tem como objetivo absorver a individualidade num caminho fácil ao totalitarismo. As distopias se assentam numa era em que o paraíso foi perdido e a raça humana parece não conseguir reaver o seu lugar ideal, contudo, essas manifestações não devem ser encaradas como o fim, mas uma nova forma de encarar a realidade, afinal, “a utopia serve como um espelho para a sociedade contemporânea, apontando para seus pontos fortes e fracos³³” (SARGENT, 1994, p. 27), ou seja, devemos vê-las como um produto autoconsciente dentro de um pessimismo militante. Apoiando-se em Gramsci, Moylan afirma com clareza acerca da

[...] necessidade de uma rigorosa avaliação pessimista do momento, mas sem nunca sucumbir a essa avaliação; mas ao invés disso, manter o poder mobilizador da esperança utópica que nos puxa para fora da escuridão e em direção ao horizonte transformado (MOYLAN, 2016, p. 22).

Assim, por mais desalentadoras que algumas das narrativas distópicas possam parecer, elas funcionam mais como um aviso do que uma desistência, pois ao se fundarem no conflito, elas catalisam a essência do ser humano (BERLIN, 1991, p. 21), e ao proporcionar isto todos os autores distópicos permitem que o sonho de mudança ainda possa ser continuado.

³³ Utopia serves as a mirror to contemporary society, pointing to strengths and weakness (tradução nossa).

2.4 O(S) MAU(S)-LUGAR(ES)

Diante de uma nova tendência literária é normal que a crítica organize uma série de aspectos formais a fim de suscitar uma discussão teórica e compreender melhor seu funcionamento, no entanto, dialogar sobre as características da forma distópica se provou um trabalho mais complicado que aqueles relacionados à eutopia. Alguns fatores devem ser considerados, como, por exemplo, o fato de que elas tendem a mudar e/ou aumentar suas discussões muito facilmente a cada novo trabalho escrito, o que a relaciona diretamente com as eutopias, porém, a distopia mostra-se associada a aspectos narrativos, o que faz com que seja maleável e se associe com gêneros literários, especialmente a ficção científica, com quem compartilha semelhanças que as confundem³⁴.

Como Moylan compartilha, a discussão em volta do novo termo sofreu uma intensa negligência por parte dos críticos, mais ainda que as eutopias, pois “a clareza de termos e categorias era frustrada por uma tendência de reduzir textos distópicos e antiutópicos a uma única categoria ‘antiutópica’” (MOYLAN, 2016, p. 44), o que justifica a já comentada confusão envolvendo distopia e antiutopia, muitas das vezes tratadas como sinônimas em razão de seu caráter negativo. Problema este que só viria a ser resolvido com as discussões de Sargent (1975; 1994), e posteriormente Moylan (2000), o qual argumenta que a distopia é um tipo de texto essencialmente narrativo que negocia um espaço de existência entre duas forças antinônicas históricas: a Utopia e a Anti-Utopia³⁵, as quais se manifestam nas culturas humanas em geral na forma de “sonhos sociais”, recuperando o argumento sargentiano (SARGENT, 2010, p. 5), desde as artes até manifestações religiosas e/ou filosóficas.

Essas inconstâncias conceituais podem ser remediadas através dos *insights* pontuados por nomes como Woodcock (1956), Howe (1962), Hillegas (1967) e Kumar (1987), os quais ajudaram os críticos posteriores a terem uma dimensão melhor dessa forma textual e organizar seus aspectos temáticos, mesmo que apresentassem irregularidades terminológicas. Por isso, esta seção se concentra nos pontos mais relevantes para uma conceituação da forma textual que se convencionou chamar distopia, atentando para seus temas mais recorrentes. Aqui, concordamos com a conceituação de Sargent (1994, p. 9) quando ele comenta sobre a

³⁴ Esta correlação passou a ser mais evidente depois do trabalho de Kingsley Amis, *New maps of hell*. Publicado em 1960, nele o autor aponta para o profundo exame da cultura presente na ficção científica do período pós-Segunda Guerra Mundial, que apontam para os reveses da tecnologia e da economia, o que retorna às questões colocadas pelas distopias clássicas.

³⁵ A grafia dos termos, com as iniciais maiúsculas, ocorre a fim de diferenciar as categorias de suas formas textuais correspondentes: a utopia e a antiutopia (MOYLAN, 2000, p. 157).

representação de um lugar pior que a sociedade em que o autor vive, mas para fins temáticos, pensamos que a definição de Claeys é mais adequada ao afirmar que às distopias é comum:

[...] a quase onipotência de um estado monolítico e totalitário, que demanda e normalmente exige total obediência de seus cidadãos, desafiado ocasionalmente, mas geralmente de maneira ineeficaz, por individualismo vestigial ou falhas sistemáticas, e contando com avanços científicos e tecnológicos para garantir o controle social³⁶ (CLAEYS, 2010, p. 109).

Essa proposição recupera aspectos de definições anteriormente pontuadas, como a de Hillegas, que frisa a necessidade da totalitarização do espaço na narrativa, e a de Baccolini, que aponta para a individualidade desafiadora. Assim, encaramos as distopias como a representação de uma sociedade na qual um indivíduo, ou uma pequena parcela de indivíduos, confronta as incongruências de um regime estabelecido, o qual em retaliação irá destruir, de qualquer maneira, os resquícios de oposição a fim de manter seu poder.

Claeys também afirma em seus estudos que “as distopias literárias são compreendidas como primariamente preocupadas em retratar sociedades onde uma maioria substancial sofre por meio da escravidão e/ou opressão *como um resultado da ação humana*³⁷” (2017, p. 290, grifo do autor), reforçando o autoritarismo adotado por aqueles que dominam a sociedade. Para compreender as relações sociais e de poder dentro destas narrativas, o conceito de hegemonia cultural como proposto por Antônio Gramsci é de grande valia, pois diz respeito à formação de uma sociedade onde uma classe social se mantém no poder tanto pela coerção quanto pelo consentimento das massas (ALVES, 2010, p. 73). Desta forma, não se trata apenas de dominação por um lado, mas também de subjugação pacífica dos demais aos métodos de uma classe dominante, que se torna hegemônica. Assim, tomamos as sociedades representadas nas narrativas distópicas como sociedades de classes, o que é comprovado a partir das divisões do corpo social em diversos romances como *Admirável mundo novo* e *O conto da aia*.

Deve-se atentar também para o fato de que, “a conquista da sociedade política coroa essa hegemonia estendendo-se ao Estado” (PORTELLI, 1977, p. 65). Nestes termos, ao impor seus modos culturais, as classes dominantes também fazem com que o aparelho estatal seja

³⁶ [...] the quasi-omnipotence of a monolithic, totalitarian state demanding and normally exacting complete obedience from its citizens, challenged occasionally but usually ineffectually by vestigial individualism or systematic flaws, and relying upon scientific and technological advances to ensure social control (tradução nossa).

³⁷ [...] literary dystopias are understood as primarily concerned to portray societies where a substantial majority suffer slavery and/or oppression as a result of human action (tradução nossa).

representativo delas, tornando-se um fato político. Tais modificações, serão aceitas de bom grado pelas classes subordinadas, já que é normal que esta concepção seja imposta mecanicamente pelo ambiente exterior, sendo ela desprovida de consciência crítica e coerência, além de ser desregrada e ocasional (ALVES, 2010, p. 74), surgindo assim um caráter de dominação quase que involuntário.

Normalmente, um dos principais artifícios para chegar até esse domínio hegemônico é a vigilância constante, como é possível observar em *1984*, onde o Partido *Ingsoc* instala câmeras em todas as ruas da Pista de Pouso Número Um³⁸, bem como dentro das casas dos cidadãos a fim de manter uma vigília continuada. Aqui, aproximamos o ambiente distópico do conceito de disciplina postulado por Foucault, a qual “se exerce continuamente através da vigilância e não descontinuamente por meio de sistemas de taxas e obrigações distribuídas no tempo; que supõe mais um sistema minucioso de coerções materiais do que a existência física de um soberano” (FOUCAULT, 2019, p. 291). A disciplina é heterogênea por excelência, realizando-se de diversas maneiras e através de múltiplas estratégias ao longo da estrutura social, o que a configura como um exercício intrincado para assegurar sua manutenção.

Além disso, Foucault afirma que nas sociedades modernas, o exercício do poder organiza-se em torno de um direito de soberania e um mecanismo de disciplina, o que garante as coações disciplinares por meio de um discurso explícito que deixa obscuro o verdadeiro dispositivo de dominação. Este, por sua vez, não agirá apenas por meio da obrigação para com um soberano, mas através de uma contínua vigilância apoiada no princípio de que “se deve propiciar simultaneamente o crescimento das forças dominadas e o aumento da força e da eficácia de quem as domina” (FOUCAULT, 2019, p. 291). Algo que pode ser confirmado na tessitura das dúvidas que o protagonista (ou protagonistas) distópico possui; para este, as respostas vão surgindo aos poucos e sempre de uma maneira difícil, já que o saber, consequência direta das relações de poder, seria eficaz na destruição de um poder estabelecido. Assim, a disciplina deve funcionar através de “métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade” (FOUCAULT, 2013, p. 135).

Essa sociedade hegemônica, e consequentemente disciplinar, existe em um tempo futuro com requintes de destruição ou padronização que possui a finalidade de criticar aspectos referentes ao tempo presente em que uma dada distopia foi escrita. Esta opção pela espacialidade futurística também funciona como uma representação satírica das utopias do

³⁸ No romance de Orwell, este território corresponde ao que anteriormente era a Grã-Bretanha, cujo nome fora modificado para melhor representar a hegemonia do Partido.

século XIX que relacionavam o porvir ao progresso da humanidade, mostrando que o contrário também poderia ser verdade. Nas palavras de Lima, “muitas narrativas distópicas apresentam sociedades futurísticas, nas quais os problemas do tempo histórico do/a autor/a são projetados de forma exagerada, como se observados através de uma lente de aumento” (2017, p. 34). Isto justifica a exposição de construções político-sociais exageradas nos contos e romances distópicos, os quais funcionam através do domínio de alguma entidade coletivista, a fim de ser

[...] um veículo profético, o canário em uma jaula, para escritores com uma preocupação ética e política de nos comunicar das terríveis tendências sociopolíticas que poderiam, se continuadas, transformar nosso mundo contemporâneo em uma jaula de ferro retratado no reino da parte inferior da Utopia³⁹ (BACCOLINI; MOYLAN, 2003, p. 2).

Desta forma, assim como na utopia, em que a construção do lugar na verdade é uma maneira de criticar os excessos de ordens sociais vigentes e mostrar situações ideais para contrapô-las, na distopia também prevalece uma análise social, só que nesse caso ofertando ao leitor um espelho manchado da posteridade, ou seja, um aviso do que poderá se suceder se nada for modificado na estrutura contemporânea.

Uma das principais maneiras de discorrer sobre isso é através das mudanças de paradigma, as quais são constantes nas estruturas sociais e políticas de nações em razão dos governantes, ou tiranos, que as assumem ou das várias culturas que existem nas comunidades. No caso das distopias, ao observar a forma de sucesso da governabilidade, um ponto indispensável a ser discutido é o como e o porquê desses lugares terem se tornado pouco auspiciosos diante de uma visão ética e moral do que se tem hoje. Talvez o mais importante deles, para além de todos os outros pontos citados anteriormente, esteja na destruição total do passado. Ao assumir isso, vê-se que não é possível construir um aparelho ideológico de domínio total sem apagar a memória da população quanto a um tempo em que a ordem social era diferente do que é naquele momento.

Para o sistema dominante em vigência, ter uma realidade que não seja outra além da que é escrita por eles torna-se um motor para o domínio intenso, pois a partir daí surge a manipulação e, consequentemente, a crença de que tudo melhorou após a adoção desses regimes. Independentemente da forma como os aparelhos de Estado se utilizam da obliteração do passado, o fim é o mesmo: “Eles estão tentando preservar a si mesmos” (POSPÍŠIL, 2016,

³⁹ [...] a prophetic vehicle, the canary in a cage, for writers with an ethical and political concern for warning us of terrible sociopolitical tendencies that could, if continued, turn our contemporary world into the iron cages portrayed in the realm of Utopia's underside (tradução nossa).

p. 40). Além disso, não usufruir do acesso à História nesses lugares também significa aceitar qualquer verdade entregue a população. O desconhecimento do passado culmina na criação de verdades, que por sua vez, leva ao controle, uma vez que se alguém tem a capacidade de dizer que certos eventos ocorreram ou não, e ninguém pode contrariar o que é dito, aceitam-se os fatos dados sem pensar duas vezes. Assim, “se todos os registros contassem a mesma história — a mentira tornava-se história e virava verdade” (ORWELL, 2009, p. 47), logo, destruir o passado torna-se essencial para assumir as rédeas de uma situação crítica.

A problemática do poder que se apresenta na distopia corrobora a afirmação de que “o típico texto distópico é um exercício em uma forma de textualidade híbrida politicamente carregada” (MOYLAN, 2016, p. 79). Assim como Claeys acentua, Moylan acredita que essa propensão política é facilitada por meio do conflito existente na distopia, isto é, “a apresentação da recusa que uma personagem alienada manifesta em relação à sociedade dominante” (MOYLAN, 2016, p. 80). Em razão disto, a narrativa é de suma importância para a distopia, pois ao contrário das suas equivalentes eutópicas, que se fundam na descrição e na não-narrativa para a idealização de um *locus amoenus*, além disso torna-se possível o questionamento das estruturas representadas e uma crítica sociopolítica. Nas palavras de Baccolini e Moylan:

Diferentemente da narrativa eutópica "típica", com a jornada guiada do visitante por uma sociedade utópica que leva a uma resposta comparativa que indica a própria sociedade do visitante, o texto distópico geralmente começa diretamente no terrível mundo novo; e, no entanto, mesmo sem uma mudança deslocada para outro lugar, o elemento de estranhamento textual permanece em vigor, pois o foco é frequentemente em um personagem que questiona a sociedade distópica⁴⁰ (2003, p. 5).

Então, através da estratégia *in media res*⁴¹, a narrativa se inicia dentro da sociedade a ser criticada, não havendo a mediação entre a sociedade real com a fictícia através de uma viagem ou sonho. É a vivência de um indivíduo (ou de um pequeno grupo de pessoas) em

⁴⁰ Unlike the "typical" eutopian narrative with a visitor's guided journey through a Utopian society which leads to a comparative response that indicta the visitor's own society, the dystopian text usually begins directly in the terrible new world; and yet, even without a dislocating move to an elsewhere, the element of textual estrangement remains in effect since the focus is frequently on a character who questions the dystopian society (tradução nossa).

⁴¹ *In media res* (do grego, no meio das coisas) é um procedimento previsto na *Ars poetica* de Horácio. De acordo com o conceito, as boas narrativas começariam num ponto onde os fatos já estariam desenvolvidos, ao invés de um início definido para posteriormente a história ter seu desenrolar. Nas palavras do autor: “[...] avança sempre para o desfecho e arrebata o ouvinte para o centro dos acontecimentos, como se estes já fossem conhecidos; abandona os passos que não espera que possam brilhar graças ao tratamento e de tal forma nos ilude, de tal modo mistura verdade e mentira, que do começo não destoa o meio, nem, do meio, o fim” (2005, p. 59).

uma sociedade sitiada que se opõe às regras impostas e procura organizar uma resistência que pode ou não desafiar o lugar em que vive.

Para isso, como Baccolini e Moylan pontuam, existe “a estratégia estrutural de narrativa e contra narrativa mais frequentemente manifesta-se pela via do uso social e antissocial da linguagem⁴²” (2003, p. 5), o que faz sentido, se tivermos em mente que o acesso à realidade só se torna possível por meio da linguagem. No caso das eutopias, só sabemos do Estado ideal através do relato de alguém que visitou este lugar, logo, se isso não acontece nas distopias, que já começam imersas naquela realidade diferente, a recuperação da linguagem por alguém que não pertença ao bloco hegemônico da sociedade é um meio de questionar o que normalmente é aceito pelos demais. Também é verdade que a ordem social vigente só detém o domínio porque possui a linguagem, ou seja, a coerção e o consenso impostos por eles fazem com que o uso da palavra por parte das massas exista apenas por meio de mecanismos como a propaganda (MOYLAN, 2000, p. 149).

Dessa forma, podemos considerar a linguagem presente dentro das distopias de acordo com as considerações de Bakhtin, que considera “a palavra como o modo mais puro e sensível das transformações sociais” (FANTI, 2003, p. 100), ou seja, a palavra se inscreve como um fenômeno que é ideológico por natureza e que está sempre orientada socialmente a um interlocutor. Nessa conjuntura, constituem-se os enunciados, ou discursos, que estão vinculados a uma série de “coerções enunciativas”, sejam estas sociais, históricas ou situacionais. Sendo assim, o enunciado carrega concepções que são recorrentes de um discurso de outrem e a linguagem é considerada “como um fenômeno que se institui na tensão entre um projeto discursivo de um sujeito e as coerções próprias de uma dada esfera de interação verbal” (FANTI, 2003, p. 99). Ao trazer esse pensamento para a realidade distópica, pode-se antever que as técnicas de uso da linguagem são tão variadas quanto é possível, desde a propaganda aos discursos motivadores e até os diários secretos que carregam signos ideológicos tanto da ordem hegemônica como daqueles que resistem a ela.

Ambas essas possibilidades são identificáveis em romances como *Admirável mundo novo* e *1984*, através do uso de artifícios como a hipnopedia⁴³ e a Novafala⁴⁴, bem como nas

⁴² This structural strategy of narrative and counter-narrative most often plays out by way of the social, and anti-social, use of language (tradução nossa).

⁴³ Conhecida como “a maior força socializante e moralizante de todos os tempos” (HUXLEY, 2014, p. 49), a hipnopedia é crucial em *Admirável mundo novo*, e consiste na repetição de frases durante o sono dos bebês em processo de condicionamento social, para que eles internalizem informações referentes a casta a qual eles foram predestinados no nascimento.

atitudes de seus respectivos personagens principais, John, o Selvagem, que incita uma revolta dos habitantes de castas baixas, e os pensamentos rebeldes de Winston Smith, que entendem a destruição do Partido. Assim, a linguagem também significa objeto de poder, tanto para quem governa quanto para quem se opõe, sendo essencial para criar as peripécias que estão inseridas nas narrativas e também para demonstrar os recursos de domínio e indisciplina das partes integrantes da ficção distópica. Logo, os usos da linguagem criam um embate de cunho ideológico, ao passo que ambos os lados atribuem uma forma para modificar a realidade através do valor discursivo usado.

Além disso, a memória é de suma importância na distopia, novamente, tanto para a ordem dominante quanto para as personagens rebeldes. Como Moylan e Baccollini pontuam, a fim de alcançar o controle, os governantes “restringem a memória à nostalgia de uma fictícia idade de ouro, que incorpora os atributos ideológicos de seu próprio sistema” (MOYLAN, 2016, p. 83), enquanto os protagonistas recuperam fragmentos do passado que coincidem com a percepção de que “o que se foi representava um tempo e um lugar melhores” (BACCOLINI, 1996, p. 345). Esse é mais um diferencial que favorece a possibilidade de um embate entre ordem hegemônica e oposição, já que quando um sujeito quebra esse elo através da linguagem existe a possibilidade de resposta contrária.

Baccolini observa que a memória age como um “nó utópico”, já que ela dá um sentido à vida desses sujeitos ao trazer de volta informações que estimulam seu potencial de crítica. A memória na distopia faz parte de um “saber não-oficial” que se entrecruza com o discurso vigente gerando embate (FIGUEIREDO, 2015, p. 84). A autora também sugere, assim como Baccolini, que o ato de recordar “é sinônimo de ter esperança e de perceber que o regime estabelecido não é eterno, uma vez que houve algo antes da sua existência” (FIGUEIREDO, 2015, 85), ou seja, lembrar é, antes de tudo, resistência. Assim como o uso da linguagem, sem as reminiscências, a narrativa distópica não existiria, pois não haveria um jeito de provocar a uma contra narrativa de intuito revolucionário, já que ninguém se sentiria alheio à situação.

Como podemos ver em muitas narrativas distópicas, as investidas que os personagens principais adotam normalmente não influem em mudança alguma para o

⁴⁴ *Newspeak*, no original. O termo *Novafala* está presente na tradução mais recente de *1984* para o português, feita por Heloisa Jahn e Alexandre Hubner, na tradução anterior, de Wilson Velloso, o termo aparece como *Novilíngua*. No romance, ela é a língua que aos poucos está substituindo a Velhafala, ou inglês. Diferentemente dos idiomas usuais que sempre adicionam novas palavras ao seu vocabulário com o passar do tempo, a Novafala funciona a partir da diminuição de verbetes, com o objetivo final de inviabilizar o ato de pensar pelos seus falantes.

ambiente, inclusive essas ações ou os levam à ruína (o suicídio do Selvagem em *Admirável mundo novo*) ou a alienação total (a sujeição ao Grande Irmão por Winston Smith em 1984). No entanto, em outros textos procura-se negociar um horizonte de esperança em meio ao pessimismo característico da distopia, são os casos de *Fahrenheit 451* ou *Laranja Mecânica*, que oferecem finais abertos em que a possibilidade de fim dos regimes autoritários é possível. Esse é mais um sinal que dialoga com a época em que as obras foram escritas, as primeiras nos anos 1930 e 1940, enquanto as demais datam do pós-guerra, nos anos 1950 e 1960, reafirmando o alinhamento cronotópico da utopia literária, mas independentemente disso, em ambos os casos, a resistência, mesmo que destruída, ainda é pensada como solução.

Por ora, cremos que este panorama seja suficiente para compreender as questões de ordem crítica e teórica nas quais estamos envoltos. Agora que estamos situados, é possível depreender uma noção básica do que tratam os textos distópicos e como *Sombras de reis barbudos* dialoga com eles. É sempre válido, no entanto, relembrar que trabalhamos em meio a sugestões porosas e que os traços distópicos podem estar mudando de forma no momento em que estas palavras estão sendo escritas e, por que não, o mesmo possa ocorrer até mesmo em nossa análise, mas tal como Lucas ou os protagonistas distópicos, voltar ao passado diz muito e se torna amparo para compreender a importância que questões como a distopia e os utopismos acarretam em nosso espectro sócio-político.

3 SOB UM CÉU À BEIRA DA QUEDA OU O PROCESSO DE DISTOPIA EM *SOMBRAZ DE REIS BARBUDOS*

É curioso perceber como certas coisas vão acontecendo em volta da gente sem a gente perceber e quando vê já estão aí firmes e antigas. Depois mudam do mesmo jeito manso.

— *Sombraz de reis barbudos*, José J. Veiga

Estamos no limite da tensão, todos nós; vibrados; estremecemos, estamos sempre alerta. Reinado do terror, como costumavam dizer, mas o terror não reina, não exatamente. Ele paralisa. Daí essa calmaria anormal.

— *Os testamentos*, Margaret Atwood.

Até o momento apresentamos ao leitor as duas proposições que ancoram a referida pesquisa, isto é, a obra de José J. Veiga e o conceito de distopia enquanto parte integrante do fenômeno do utopismo. Essas bases levam ao ponto principal da investigação, a apreciação de *Sombraz de reis barbudos* enquanto romance distópico, um empreendimento observado desde as leituras mais prévias do romance, e que se tornou mais concreto ao aliá-lo com os materiais críticos e teóricos.

Por serem muitos os *insights* distópicos presentes no texto veiguiano, elaboramos este capítulo de modo a abranger as dimensões possíveis proporcionando uma análise por completo do livro e com isso mostrar a plausibilidade de nosso argumento. Como colocamos no princípio do texto, para tal empreendimento seguem-se três seções que apresentam fragmentos dos capítulos de *Sombraz de reis barbudos* a fim de relacioná-los com as características da distopia, tais quais o totalitarismo, a narrativa e a contra narrativa, o uso social e antissocial da linguagem e a memória. Cada um deles focaliza-se em aspectos distintos, mas que no final convergem na comprovação da distopia em Veiga.

3.1 UM HOMEM QUE CHEGA CORRENDO TAMBÉM É O PRIMEIRO A PARTIR

Antes de adentramos propriamente na análise das propriedades distópicas no romance de Veiga, valem alguns parênteses que podem auxiliar em nossa discussão. Como colocamos a princípio, mesmo que a intenção do autor esteja longe de ser um mero denunciador da ditadura militar, a associação de sua literatura ao momento em que foi escrita é inegável, conferindo-lhe um caráter cronotópico. No cronotopo artístico-literário “ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história” (BAKHTIN, 1990, p. 211). O ponto

que precisamos ter em mente é que esta compreensão acerca da obra do autor auxilia-nos a perceber a correlação com a realidade e o espaço em que suas obras foram escritas.

Além disso, visto da perspectiva bakhtiniana, o cronotopo também é considerado dialógico, ou seja, pressupõe uma abertura e um inacabamento baseados nas transformações que o tempo opera no homem, que consequintemente modifica o espaço. Agregando essa discussão à literatura veiguana, retornamos à divisão postulada pela crítica, que divide a obra do autor em dois momentos específicos, o *Ciclo Sombrio* (1959 - 1982) e o *Ciclo da Esperança Renovada* (1985 - 1997). Nota-se que o grande demarcador destes arcos é o período da ditadura, ou seja, a decisão autoral entre assumir uma mensagem mais pesada e negativa ou um tom mais leve e despretensioso, segue, de certa forma, o momento em que os contos e romance foram publicados.

Pensando nesse sentido, o tempo histórico foi favorável para a existência de um espaço profícuo em narrativas de protesto e representação da opressão, como pontuamos no capítulo 1, as quais caracterizaram todo o primeiro momento da obra de Veiga. Corroborando esta afirmação, levamos em consideração que “toda obra literária é a interpretação do artista da alma humana e do mundo e, portanto, ela está sempre impregnada da maneira de o escritor encarar a vida” (CAMPEDELLI, 1982, p. 87), o que aproxima o autor das considerações bakhtinianas colocadas até então. Assim, quando a ditadura foi aos poucos se desmantelado em meados dos anos 1980, as narrativas de Veiga também se renovaram, levando às modificações quanto a gravidade das temáticas utilizadas antes.

Ter isso em mente traz uma correlação bastante eficaz com a utopia literária em si, uma vez que como argumentamos no capítulo 2, essas narrativas estão sempre atreladas a um relativismo filosófico (PAVLOSKI, 2014), configurando momentos em que era mais propícia a existência da eutopia, enquanto em outros a distopia era mais característica ao momento. Esta discussão inicial é necessária pois escrevemos contra o veio das discussões teorizadas anteriormente, pois uma vez que consideramos *Sombras* como uma distopia, também lidamos com o fato de que os estudiosos sinalizam uma atenção dada para a eutopia com as utopias críticas dos anos 1960 e 1970 (MOYLAN, 2016).

Dito isso, devemos ter em mente que tanto as narrativas utópicas no geral, assim como as de Veiga, encontram-se às vistas com uma realidade que é transposta para a literatura, no entanto, o espaço que disseminou a literatura utópica para o mundo não é o mesmo que o brasileiro. Por isso se falarmos em eutopia/distopia no Brasil, devemos encontrar pontos para delimitá-la, e nisso a questão do cronotopo mostra-se para encontrar essa ligação. Como Bakhtin colocará:

[...] a obra e o mundo nela representado entram no mundo real e o enriquecem, e o mundo real entra na obra e no mundo representado tanto no processo de sua criação como no processo de sua vida subsequente, numa renovação permanente pela recepção criadora dos ouvintes-leitores (BAKHTIN, 2018, p. 231).

Sendo assim, mesmo que o mundo anglófono, o grande difusor da literatura de cunho distópico passasse por mudanças que favoreciam o espaço eutópico, nem o Brasil ou a América Latina podiam dizer o mesmo, uma vez que estavam cercadas por ditaduras. Assim, à época de publicação de *Sombras* é difícil imaginar uma propensão eutópica que envolva a narrativa veiguiana, pelo menos não por completo. Era um momento para profunda reflexão dos meios adotados para a governabilidade do país, em que precisava-se observar as trevas do momento a fim de conseguir manter algum tipo de esperança suspensa.

Então, a distopia parece mais adequada para o caráter da literatura que foi publicada durante os anos da ditadura militar, a qual foi construída num espaço de dor, como Dalcastagnè coloca, “transformando-se em cicatrizes profundas, visíveis – marcas de um tempo que não admite ser esquecido” (1996, p. 141). Outrossim, pensar o cronotopo literário aqui vale para situar um tempo-espacó distópico no Brasil, que por suas particularidades literárias merece um destaque maior. Quanto à possibilidade de uma narrativa essencialmente utópica no país, também não é preciso suscitar dúvidas, desde que a textualidade utópica no Brasil ecoou, como já discorremos anteriormente, desde a carta de Pero Vaz de Caminha e em seguida pelos séculos afora através de obras essencialmente eutópicas ou distópicas. Assim, reconfirmando o argumento sargentiano (1994) de que o utopismo é uma propensão inerente a todos os seres humanos.

Dito isto, podemos começar a pensar a narrativa de *Sombras de reis barbudos* mediante os termos da distopia. Inicialmente, nos ateremos ao conceito de hibridismo de gênero⁴⁵ (BACCOLINI; MOYLAN, 2003, p. 6) e em seguida observar os desdobramentos que esta propriedade possui para a construção do cerne da narrativa distópica no romance. O termo, colocado por Raffaella Baccolini em suas discussões sobre a distopia crítica feminista, diz respeito à “maleabilidade do gênero distópico, o qual – em sua miríade de possibilidades temáticas e formais – pode incorporar aspectos da fantasia, da ficção científica, da narrativa detetivesca, do romance epistolar, etc.” (MOYLAN, 2016, p. 80). A autora pontua que ao tomar emprestado as características de diferentes formas textuais, as distopias conseguem

⁴⁵ *Genre blurring*, no original.

sobrepujar o discurso da pureza dos gêneros se tornando espaço para a resistência e a oposição, mesmo diante das sombrias realidades colocadas nestas ficções.

Estas associações são importantes, pois como já apontamos, Moylan (2016) considera a distopia como a forma textual que negocia o terreno social as forças antinônicas da Utopia e da Anti-Utopia, ora associando-se a um lado, ora repelindo o outro, mas nunca relegando suas discussões a somente uma dessas contrapartes. A partir disso, os contos, romances e/ou filmes com traços distópicos sempre se associam a diversas facetas de gêneros, o que permite a contaminação saudável entre eles. Um dos principais tipos de narrativa que engloba esse meio é a ficção científica, sobretudo por sua relação com as especulações sobre o futuro e o uso da tecnologia, aspectos que não são exatamente fixos, mas que se mostram preponderantes nas distopias.

Compreender que o texto distópico é de natureza híbrida diz muito sobre ele, ao mesmo tempo que faz com que seus aspectos formais se proliferem e se desencontrem a cada novo texto que surge. Em razão disso, a definição desse tipo narrativo é delicada e precisa passar por uma série de cuidados para que a sua leitura não possa ser comprometida. É importante ter em mente que “cada narrativa distópica se envolve em um encontro estético/epistemológico com a sua conjuntura histórica” (MOYLAN, 2016, p. 129), o que recupera nossas discussões sobre a existência de um cronotopo distópico. Enquanto produtos do século XX, as distopias abordam temáticas conflitantes próprias desse período, tais quais os problemas existentes dentro de um Estado autoritário ou a autocracia capitalista que cresceu com o passar da centúria, revelando complexidades de um sistema que aos poucos tomou de conta da conjuntura social no Ocidente.

Além disso, para confirmar sua capacidade híbrida, as narrativas distópicas adotam diferentes rumos que vão desde a filiação a uma postura antiutópica, passando pela resistência por meio de enclaves eutópicos e ainda o paradoxo entre militância e resignação (MOYLAN, 2000, p. 180-181), caminhos que lhe conferem uma pluralidade intrínseca. Com vistas para o entendimento destas problemáticas, as distopias filiam-se à “esfera do pensamento antropológico e cosmológico, tornando-se um diagnóstico, um aviso, um apelo à compreensão e à ação e – o mais importante – um mapeamento de possíveis alternativas” (SUVIN, 2014, s/p). Por isso, todo texto distópico é essencialmente político, pois o leitor é entregue a um ponto de vista que poderá variar de acordo com a percepção da realidade do autor e a sua própria e para que esse senso floresça naquele que consome o texto, é necessário que a narrativa seja construída a partir de dois fatores: o estranhamento cognitivo (SUVIN, 2014, s/p) e o conflito entre ordem estabelecida e potencial dissidente (MOYLAN, 2016, p. 30).

Transpondo estes pressupostos para o caso estudado, podemos reiterar o hibridismo de gênero presente no romance de Veiga, não sendo precipitado também associá-lo à distopia. Retomamos aqui a agregação de traços de gêneros românticos presentes na obra, que vão desde o romance de educação até o insólito e/ou fantástico, que ao se apresentarem em diversas instâncias a transformam em um “intenso borrão”, associado ao verbo *blur* do argumento de Baccolini. Além da imprecisão de gênero colocada pela autora, também pode-se associar a palavra com traduções como “falta de clareza” e “névoa”, bem como os verbos “obscurecer” e “enevoar” (HOLLAENDER, 2008, p. 36), trazendo diferentes significados.

Estas correlações nos ajudam a compreender dois pontos: primeiramente, o relato de Lucas é memorialístico e fere a força hegemônica da Companhia por ser uma narrativa diferente da que é colocada, ou seja, é a única voz entre os habitantes de Taitara que poderá compartilhar a situação em que a cidade se encontra, tornando-se um potencial dissidente do romance; no entanto, ele não se prende a isto e aos poucos integra elementos insólitos e/ou fantásticos, como a crítica vem chamando desde sua estreia, que impedem o fechamento do gênero memória. Ao mesmo tempo, não pode se dizer que se trata de uma narrativa fantástica, pois o romance ainda agrega esquemas narrativos como a educação do narrador-protagonista e o drama familiar que fazem com que o texto não se encaixe em uma nomenclatura somente.

Em segundo lugar, as associações da narrativa com os termos traduzidos dizem muito sobre o clima no qual o romance é escrito, pois de início a história apresenta um estado caótico que pouco se assemelha a uma normalidade conhecida, como podemos acompanhar logo no primeiro parágrafo da narrativa, em que ocorre a construção de um *locus horrendus*, obscurecido pela falta de clareza nas palavras do narrador-protagonista:

Está bem, mãe. Vou fazer a sua vontade. Vou escrever a história do que aconteceu aqui desde a chegada de tio Baltazar. Sei que esse pedido insistente é um truque para me prender em casa, a senhora acha perigoso eu ficar andando por aí mesmo hoje, quando os fiscais já não fiscalizam com tanto rigor. Talvez seja mesmo uma boa ideia de passar o tempo, já estou cansado de bater perna pelos lugares de sempre e só ver essa tristeza de casas vazias, janelas e portas batendo ao vento, mato crescendo nos pátios até então bem tratados [...] (VEIGA, 2017, p. 21).

Então, desde o início, o leitor é posto diante de diversas pistas que o atraem para a estranheza da cidade, além de levantar questionamentos como o da fiscalização constante, ou ainda, o que levou jovem e a mãe morarem em lugar que visivelmente apresenta sinais de abandono da população. Mas o principal seria a resposta para quem é o tio Baltazar, essa figura que se mostra importante dada a centralidade com que seu nome surge em meio às

palavras do narrador; são apenas dúvidas iniciais, mas que encontram caminho por entre as voltas com o passado do garoto.

Sabendo que o romance é escrito a partir da memória, podemos considerá-lo como um romance que está no futuro, em outras palavras, isso significa que seu narrador fala de uma posição adiante dos eventos presentes ao longo do seu texto, apenas reportando-se a uma memória dos acontecimentos ocorridos durante a infância e a pré-adolescência. Assim, ao nos depararmos com as palavras de Lucas, a narrativa já está em pleno movimento e temos que buscar por marcas no texto que indiquem o porquê de as coisas estarem como as apresenta, algo que aos poucos lhe escapa:

Será que eu estaria aqui escrevendo se tio Baltazar não tivesse vindo para cá com a ideia de fundar a Companhia? Não estou pensando que a culpa foi dele; a ideia era boa e entusiasmou todo mundo [...]. Quem iria imaginar naquele tempo de alegria e festa que um sonho tão bonito ia degenerar nessa calamitosa Companhia Melhoramentos de Taitara? Pobre tio Baltazar, como estaria sofrendo se ainda vivesse (VEIGA, 2017, p. 22).

Podemos ligar esses traços à distopia e observar que Lucas é o autêntico protagonista distópico, um indivíduo específico que pertence a uma sociedade sob a égide do totalitarismo, pois como demonstra em sua fala de abertura, no espaço em que vive as pessoas até mesmo evitam sair de casa para não passar pela fiscalização deste ente repressor que perpassa o romance inteiro, a Companhia.

Além disso, o seu discurso carrega uma propriedade de oposição à hegemonia instaurada desde que comprehende uma memória empoderadora, que o faz relembrar que o passado anterior à Companhia representava um tempo e um lugar melhores (BACCOLINI, 1996, p. 345). Assim, se o personagem se preocupa em lembrar do passado, ele também o faz para não sofrer o mesmo processo de descaracterização que a maioria das pessoas viveu após a instalação da Companhia. Logo, como já discorremos, o rapaz possui um conhecimento diferente daquele que detém o poder sobre a cidade de Taitara e que é necessário tanto para que ele mesmo se mantenha resistente ao regime vigente como também é fundamental para quebrar o ciclo de coerção e consenso existente nesse lugar.

Para a leitura distópica também contribui o efeito *in media res* adotado, responsável por causar esta sensação de falta através das singelas lacunas que o protagonista vai deixando em sua diegese, isto é, na composição da realidade de sua narrativa. O fato de o romance ser escrito em primeira pessoa contribui para que o narrador selecione apenas fatos que são considerados essenciais para seu relato ou que considere propícios a estarem na narrativa,

transformando seu texto em um material conciso, mas também construído através de uma visão reduzida e desconfiada dos fatos expostos, uma vez que ele próprio não sabe de tudo e o leitor é guiado apenas por essa voz que conhece apenas o que conta em vislumbres.

Relembrando aqueles tempos, meu pai me disse que depois de alguns dias aqui tio Baltazar pensou em desistir da Companhia e voltar. Agora eu pergunto de novo: se ele tivesse voltado naquela ocasião, será que ainda estaria vivo? E se ele não tivesse fundado a Companhia, será que teríamos passado por tudo o que passamos? Mas perguntar essas coisas agora é o mesmo que dizer que se o bezerro da vizinha não tivesse morrido ainda estaria vivo. Estou aqui para falar do que aconteceu, e não do que deixou de acontecer (VEIGA, 2017, p. 22).

Lucas não é um narrador comum, nem o poderia ser dada a situação em que se encontra. Dantas, que já aponta para a posição do narrador veiguiano em seu estudo, chama a atenção para o seu ponto de vista limitado e sem desenvolvimento de julgamentos ou comentários longos (DANTAS, 2002, p. 133), pois vivendo em uma realidade monótona e subjugada, sua amplitude perceptiva sempre está relegada a eles. Ao saber disso, relacionamos sua perceptibilidade com o argumento de Philmus, o qual atenta para o ponto de vista do protagonista na distopia, o único ponto de ligação entre o leitor e o universo narrado.

Já comentamos como sobre o relato do garoto é “enevoado”, seja por motivos que quer esconder ou por não saber narrar a história. Para este momento, adotaremos a segunda hipótese, já que um fato notável é que mesmo que se proponha a fazer essa retomada, sente a dificuldade em contá-la, ainda que julgue saber sobre aquilo que irá discorrer. Essa impropriedade pode ser compreendida a partir do pensamento de Benjamin sobre o narrador, um ente que vem se afastando de nosso imaginário desde o advento do romance na modernidade e que chega a nós sem forças com a consolidação do capitalismo e diante da mudez dos combatentes da Primeira Guerra Mundial. Para o autor, a propriedade narrativa desde o século XX é vítima da falta de experiência em uma realidade isolada, o que mostra que “a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção” (BENJAMIN, 1994, p. 201).

Mesmo melancólica, a abordagem de Benjamin nos auxilia na compreensão do teor distópico do romance de Veiga, pois, com o advento da Companhia, a modernidade se instaura rapidamente no ambiente interiorano de Taitara, o que influi não apenas na experiência do jovem, mas da comunidade inteira, forçada a viver em um espaço dominado e que não apresenta nada além de uma vida mecânica e repetitiva. Sendo assim, é impossível que a história de Lu não seja cravejada de obscurantismos e incoerências, que são decorrentes de sua falta de conhecimentos que possam incutir a sabedoria necessária para a habilidade narrativa prosperar, uma vez que “com o passado suprimido e o presente reduzido aos fatos

empíricos do dia-a-dia, sujeitos distópicos perdem toda lembrança da forma como as coisas eram antes da nova ordem” (MOYLAN, 2016, p. 83). Com isto, podemos concluir que mesmo não sendo algo calcado na experiência vivida, a narrativa de Lu se torna um dos únicos documentos que ainda possui esse valor na comunidade, pois quanto mais tempo a Companhia detiver o poder na cidade, mais as pessoas vão esquecer da vida que possuíam.

Em outra perspectiva, Hartmann e Silva argumentam que a narrativa não estaria definindo como Benjamin professa, mas apenas modificando seu caráter, já que “no ‘hoje’ o insólito parece substituir o alento que vinha da experiência vivificada no passado pela voz de um narrador marcado pela experiência” (HARTMANN; SILVA, 2013, p. 204). Logo, este efeito se trata de uma mudança na tradição que não admite mais um narrador como era antes da sociedade capitalista, já que mesmo que atenda por um nome tão comum, sua presença pertence a outro tempo. Então, ao pensar na “morte do narrador”, também é necessário ter em mente que “o narrador e a narrativa se modificam, se atualizam, encontram formas de se representar no corpo da história do homem e sua relação com o mundo” (HARTMANN; SILVA, 2013, p. 207). Ao fim e ao cabo, mesmo que Lucas esteja desapropriado de saberes que possam amparar a narrativa, ele oferece sua história não da melhor maneira possível, mas da maneira que consegue transcrever diante do que conheceu e do que viveu.

Dessa maneira, o leitor é posto diante de um filtro de três camadas: “Lu em relação ao mundo adulto; a cidade em relação à Companhia; e o próprio leitor em relação direta a Lu, que sabe mais do que nos diz” (DANTAS, 2002, p. 168). Isso causa a imprecisão narrativa, já que nem todos os eventos ocorridos na cidade são conhecidos pelo narrador, e mesmo os que ele tem conhecimento, não são inteiramente compartilhados. Além disso, Lucas não escreve a um interlocutor, mas para si mesmo, “como uma boa maneira de passar o tempo” (VEIGA, 2017, p. 21), então, é como se invadíssemos seu espaço para ler sobre os terrores da Companhia Melhoramentos, pois como os antigos relatos de naufragos lemos sobre a história de um desconhecido preso em um espaço insólito, e é aqui que começam a brotar os aspectos do estranhamento enquanto um dos principais aspectos formais do romance.

Pensada como o primeiro conceito da teoria moderna da literatura, a ideia do estranhamento pela arte foi colocada por Viktor Chklovski sob a rubrica de *ostranenie*⁴⁶. Em seu trabalho, o formalista russo argumenta que a arte tem como objetivo dar a sensação do

⁴⁶ O termo foi traduzido de diversas formas (*estrangement*, *singularisation*, *desfamiliarización*) ao longo de sua difusão no Ocidente, sobretudo em razão de sua etimologia complexa. No Brasil, que conheceu o texto por meio da tradução francesa de Todorov, o termo foi transposto para o português como “singularização”. Aqui, apesar de usarmos esta tradução, preferimos nos apropriar do termo “estranhamento” a fim de relacioná-lo de melhor maneira com a discussão trazida por Suvin em “Estrangement and cognition”.

objeto como visão e não como reconhecimento, ou seja, a arte é composta pelo devir dos objetos e não através das imagens como pensavam autores como Alessandr Potebnia. A arte como procedimento funciona a partir da “singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção” (CHKLOVSKI, 1971, p. 45), isto é, identificamos uma possibilidade de contato com o desconhecido por meio dos objetos artísticos, em qual os signos representariam novas experiências, das quais as pessoas teriam que se apropriar com seu deleite.

Partindo dessa proposição, Suvin (2014), em sua tentativa de criar uma poética coerente da ficção científica, identifica o estranhamento e a cognição como seus principais aspectos formais, o qual constrói narrativas que são “significativamente diferentes do que é a norma na ficção naturalista ou empirista” (SUVIN, 2014, s/p). Para esse fim, ele se utiliza do chamado *novum* textual, um termo cunhado pelo autor, baseado na teoria blochiana da utopia, para se referir às factualidades apoiadas pelas verdades científicas que são trazidas pelo gênero, e do estranhamento que estas novidades trazem para a ficção. Com isso, a ficção científica se diferencia por exemplo da fantasia ou da fábula, já que em razão dessa “nova coisa”, seus textos por mais estranhos que possam parecer, se relacionam de uma forma plausível à realidade, logo, a partir de uma estrutura imaginativa alternativa ao ambiente empírico do autor, essas narrativas se tornam um espelho para o homem e para o mundo.

Essa é uma característica que o aproxima de diferentes gêneros produzidos ao longo da história da literatura, tais quais os relatos de ilhas afortunadas e viagens fabulosas, bem como a utopia literária e suas variadas formas textuais. A partir desse paralelismo, podemos considerar também a distopia como uma arte do estranhamento, desde que parte da representação de um espaço pior do que aquele em que o autor vive (SARGENT, 1994, p. 9), sendo sua característica mais imediata a imersão direta dentro de um novo lugar (MOYLAN, 2016, p. 80), que possui uma estrutura social diferente de onde vive o leitor e que, em sua miríade de possibilidades, ocasiona uma linguagem de tom alegórico, mesmo que não seja a intenção inicial.

Sendo assim, o estranhamento dentro desses textos “implica uma abordagem criativa tendendo a uma transformação dinâmica, e não a um espelhamento estático do ambiente do autor” (SUVIN, 2014, s/p), e é exatamente o que Veiga faz desde o início de *Sombras*. O escritor pretende escrever sobre os horrores de uma sociedade totalitária e utilitarista e faz isso jogando seu leitor sem sobreaviso na cidade de Taitara ao dar voz a esse adolescente, que sofrerá o baque da transformação de seu espaço. Mesmo que Lucas passe as próximas páginas explicando os porquês, tarefa à qual dedica os três capítulos iniciais: “A chegada”, “Um

homem correndo” e “A partida”, ele provoca curiosidade em seu leitor ao lançar pequenos comentários e perguntas ao longo de sua narração como em: “É curioso perceber como certas coisas vão acontecendo em volta da gente sem a gente perceber e quando vê já estão aí firmes e antigas. Depois mudam do mesmo jeito manso” (p. 27) ou “Meu pai vivia correndo naqueles dias; se soubesse para onde estava correndo teria moderado o passo” (p. 32).

Assim, ficamos instigados a saber o que aconteceu não apenas a Baltazar, mas também a Horácio, o pai do jovem, que não surge no momento em que está escrevendo, outro fato inexplicável até então e que mantém as dúvidas do relato. Podemos assim, identificar o estranhamento em *Sombras de reis barbudos* a partir do momento em que o narrador, mesmo que guarde a linguagem consigo, ainda se mostra tão confuso quanto o leitor, não possuindo a experiência para narrar os fatos com maior propriedade e sempre levantando dúvidas. Então, o elemento de estranhamento textual permanece em efeito, pois o foco narrativo recai sobre aquele que questiona a hegemonia adotada (BACCOLINI, 1992, p. 140), independentemente dos obstáculos colocados.

Outro fator a ser considerado sobre esse estranhamento é o fato de Lucas ser uma criança de onze anos quando Baltazar chega à cidade. Nos três primeiros capítulos, ele narra um período de cerca de cinco anos que compreende a chegada do tio em Taitara, a fundação da Companhia e os empreendimentos sob o comando de Baltazar, bem como sua queda. Aqui acompanhamos a concisão da narrativa, que apenas em dezenove páginas⁴⁷ consegue cobrir este espaço de tempo, já que Lu seleciona os momentos cruciais para desenvolver os acontecimentos, desde a arrecadação de fundos até as constantes viagens para conseguir o capital necessário, a mudança do tio com a esposa para a cidade e a construção do lugar que traria o progresso ao pequeno lugar interiorano.

De certo modo, diante dessa exposição dos fatos pouco parece que se tratará de uma narrativa sobre o totalitarismo, pois Lucas apresenta suas impressões sobre os adultos que o cercam, de maneira a sugerir um drama familiar e de costumes, além é claro de seu dia-a-dia e como ele foi aos poucos se modificando com a presença do tio e de sua esposa, Dulce.

Passei a observar, e notei que não havia só implicância da parte do meu pai, mas uma birra mal disfarçada. Agora de sobreaviso, fui notando outras coisas mais: mamãe não se abria muito em agrados com tia Dulce; tio Baltazar fingia que não notava nem a má vontade de meu pai com ele, nem a antipatia de mamãe com tia Dulce (VEIGA, 2017, p. 28).

⁴⁷ Esta extensão corresponde à edição de 2015 do romance utilizada no trabalho. VEIGA, José J. *Sombras de reis barbudos*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Consideramos que essa concisão se deva ao fato de que ele não tenha muito o que dizer, pois por ser uma criança no meio de adultos, Lucas não consegue desenvolver comentários muito explicativos sobre o que está ocorrendo desde que as conversas mais delicadas sobre a situação da Companhia ou o relacionamento entre os pais e os tios é algo que ele só pode supor, pois não está no seu alcance de conhecimento.

Por exemplo, ele se sente impressionado quando descobre que o pai não gostava do tio, algo que julgava ser impossível sendo ele quem era, assim como se admira quando os dois começaram a ser companheiros depois que o projeto da Companhia entrou em vigor. Então, é como se ele fosse um espectador que tenta entender o que se passa através do que ouve e vê dentro de casa e na cidade, e talvez a maior comprovação disso é que ele nunca soube qual era o tipo de atividade feita na Companhia, mesmo que o lugar fosse tão importante para o futuro e o progresso de Taitara. Então, por meio da experiência no mundo dos adultos e dos “assuntos da Companhia” (VEIGA, 2017, p. 30), surgem mais fatores que favorecem o estranhamento textual.

Nestes primeiros momentos também ocorrerá o início da inserção de elementos exteriores na cidade, como é o caso do garoto Felipe e do seu pai, o dr. Marcondes, que, pelas descrições de Lucas, parece ser um engenheiro, a julgar pela sua presença durante os eventos da construção da Companhia. Além deles, também surgem os associados de Baltazar, pessoas que não são identificadas, mas ao que se sabe, investiram com o capital para o empreendimento. Na visão de Lucas, eles já se apresentam como indivíduos de índole duvidável, mas a princípio sem maiores alarmes:

Então começou aquela romaria de gente de fora, uns homens muito prosas no vestir e no falar. Eles se hospedavam no Hotel Síria e Líbano por conta de tio Baltazar, tratavam a gente como se fôssemos índios ou matutos (meu pai vivia encrespado por causa disso) e reclamavam dos quartos, da comida, da poeira, como se fossem reis acostumados com o bom e o melhor. E quando estavam com tio Baltazar punham em dúvida os papéis que ele mostrava, faziam perguntas que ele não sabia responder e iam embora sem resolver nada (VEIGA, 2017, p. 29-30).

Esta é uma das únicas menções diretas que existem a essas pessoas relacionadas à Companhia que não sejam Baltazar e Horácio ou os fiscais que aparecem mais à frente na história. Posteriormente somos capazes de compreender que esses são os responsáveis pela retirada da posição de Baltazar, já que, como sempre encontravam algum problema nas ideias do personagem, teriam encontrado um elemento burocrático qualquer que o impossibilitasse de continuar à frente da Companhia. Novamente, em razão da condição de Lucas, tudo isso

não passa de cogitação, pois esse fato não é diretamente comunicado ao leitor, embora a construção insólita possa levar a esta conclusão.

Na verdade, tudo o mais que se sabe nessa parte, é que a Companhia demorou vinte e um meses para ficar pronta (VEIGA, 2017, p. 32) e que durante dois ou três anos, um período colocado incertamente pelo narrador, Baltazar a esteve dirigindo (VEIGA, 2017, p. 33). Ao longo do terceiro capítulo, ele percebe que nem tudo ia bem, quando de repente o antigo desafeto que o pai tinha por Baltazar renasce, e é então que a figura de “fundador da Companhia Melhoramentos” cai por terra, já que Horácio revela que a posição do cunhado não era tão assegurada assim como se pensava:

– Pessoas influentes podem achar que ele não é tão competente assim. Fique sabendo, Vi, que nem tudo são flores lá na Companhia. Seu irmão Baltazar não manda sozinho. Não se assuste se as coisas mudarem.

[...]

Não passava pela cabeça de ninguém que outros pudesse mandar na Companhia mais que tio Baltazar, ou contra a vontade dele. Olhei para a mamãe, ela voltava a se ocupar com a calça, sinal de que ela também tinha percebido o absurdo (VEIGA, 2017, p. 37).

Se desde o início das memórias do narrador-protagonista, o estranhamento se concentrava na desinformação infantil, que proporcionava ao leitor a sensação de apenas uma parcialidade da história, contada nas partes iniciais do livro, os pequenos comentários ácidos do pai reintroduzem a sensação de terror que o princípio da narrativa carregava ao preludiar um anúncio de tragédia nas páginas porvir.

A sensação de que algo está errado aflige a mãe, a qual passa a visitar mais a esposa do irmão, que por sua vez assegura que tudo vai bem tanto em casa como nos negócios, o que se prova uma mentira em seguida quando alguma coisa, novamente inominável, acontece na cidade enquanto Lucas estava na escola, e que apenas avisa através das seguintes palavras:

Havia gente demais na rua correndo no rumo da Companhia e interpelando os que vinham de lá [...]. Perguntei a um e outro o que estava acontecendo, ninguém sabia ao certo, um falava em desastre, outro em crime, outro em briga. Pensei em tio Baltazar e corri para casa (VEIGA, 2017, p. 39).

Com esses capítulos iniciais temos um dos cernes da literatura veiguiana, a atenção dada “ao homem e o espaço em que ele vive, e a harmonia que é quebrada por elementos que interferem e desequilibram homem e espaço” (BARBOSA, 2018, p. 11). O que podemos perceber nessas primeiras narrativas que relatam o totalitarismo é que uma vez tocadas por estes elementos novos, as comunidades anteriormente calmas e comunicativas vão lentamente

se transformando em um espaço de coerção e consenso, e a utopia instaurada no plano idílico da vida rural é trocada pela modernidade que faz com que esses lugares aos poucos migrem para uma antiutopia de sonhos e esperanças perdidas.

A imagem que melhor representa esse quadro talvez seja a aparência de Baltazar dentro de seu carro, quando é visto por Lucas no final do terceiro capítulo. Nesse momento, depois que a sua saída da Companhia é consumada, o tio reflete sobre como num piscar de olhos perdera tudo.

Quando eu ia vendo a escadaria de pedra do palacete, o carro de tio Baltazar entrava no portão e começava a rodear a rampa que rodeava o gramado da frente. Para não ser visto me escondi atrás de uma urna de pedra e fiquei olhando. O carro parou diante da escadaria, o chofer deu a volta e abriu a porta. Tio Baltazar estava sentado imóvel lá dentro, olhando fixo para o encosto do banco da frente (VEIGA, 2017, p. 40).

Seu semblante não é outro senão o da derrota, um sentimento de impotência contra um poder que até agora se escondia sorrateiramente debaixo de suas vistas, mas que agora veio à tona, se alastrando no meio do sonho que tanto almejou. À guisa de interpretação, podemos perceber uma situação parecida com a transição do século XIX para o XX citada em nosso panorama histórico do surgimento da distopia, já que ele, o símbolo do tão almejado progresso sai de cena para dar lugar à barbárie e ao medo. A partir de então, o livro ganha contornos trágicos e sombrios, e finalmente torna-se a distopia que buscamos em seus aspectos mais acentuados, desde a destruição do que existia na cidade até a consolidação de um regime autoritário e repressivo que controla cada aspecto da vida do pequeno lugar.

Antes de continuar com nossa análise, alguns fatores devem ser pontuados, já que nesses primeiros capítulos, mesmo que tenhamos encontrado aspectos condizentes à distopia a partir do estranhamento e do potencial dissidente/protagonista, podemos perceber uma diferença categórica em relação às distopias habituais, desde que em outros romances característicos como *Nós* ou *Admirável mundo novo* não há uma explicação imediata dos motivos que levaram a uma nova organização social. Mesmo que haja uma contextualização e os pormenores da mudança social sejam apresentados ao longo das narrativas por meio de rápidas informações, em ambos os casos, já existem traços da sociedade incorporada ao cotidiano dos sujeitos.

Vale lembrar inclusive que *Nós* é escrito no formato de um diário, no qual o engenheiro conhecido por D-503 escreve suas impressões sobre a sociedade em que vive e as vantagens do controle do Estado Único e de seu líder, o Benfeitor, o objetivo é deixar claro

para todos os seres do universo que aquela é a única realidade mais aceitável para o convívio entre os seres; enquanto em *Admirável mundo novo*, toda a explicação para a sociedade do Estado Mundial é feita por meio de uma demonstração acadêmica aos estudantes de um centro de pesquisas em “Decantação”. Desta maneira, a concatenação entre os eventos passados, do modo como são contados por Lucas, podem soar como afastados da narrativa distópica, mas como já discutimos, não existe um molde específico para essas narrativas, mas sim um conjunto de traços característicos que nos auxiliam a chegar numa classificação satisfatória de uma obra como tal.

Por exemplo, se em comparação com os romances anteriores parece haver um problema, ele parece se resolver ao compararmos a estrutura de *Sombras de reis barbudos* com *O conto da aia*, romance de Margaret Atwood em que a personagem principal, a exemplo de Lucas, ainda detém memórias anteriores ao tempo em que está situada. Ela registra tudo o que vivera em gravações que são encontradas centenas de anos depois por um grupo de pesquisadores que o investigam num seminário sobre as práticas adotadas na sociedade de Gilead. São essas lembranças que, através dos artifícios da linguagem, conseguem conservar uma réstia de memória aos sujeitos vivendo em situações coercitivas, o que se torna mais difícil nos primeiros casos citados, uma vez que o passado foi praticamente obliterado, tornando mais difícil para os personagens se desvincilharem da nova realidade.

Da mesma forma, Lucas conta sobre o que aconteceu e verbaliza um período de medo e resistência ocorrido na pequena cidade em que vive e traz, por meio da memória, um espaço seguro e que consiga desenvolver um saber além do que a Companhia de Melhoramentos possui. Assim, mesmo que o relato pareça descompromissado e não passe de um mero capricho para que a mãe fique sossegada, vemos a frente que sua narrativa guarda traços constitutivos que transitam entre o domínio e a resistência. Além disso, enquanto símbolo de uma resistência, Lucas adquire atributos semelhantes ao do poder que tenta combater, isto é, consegue ser tão inventivo, móvel e produtivo quanto ele, distribuindo-se estrategicamente (FOUCAULT, 2019, p. 360) durante seu relato a fim de lhe chamar a atenção.

Como sabemos os fatores mais característicos do tempo-espacô distópico, ou seja, a projeção de um futuro com requintes de destruição ou padronização, tem a finalidade de criticar aspectos referentes ao tempo presente. Esse tempo-espacô tende a variar entre as narrativas, podendo estar situado há alguns anos de distância como no caso de *O conto da aia* e *1984*, que intercala memórias dos personagens antes da instituição de seus respectivos regimes à narrativa; ou a séculos como em *Nós* e *Admirável mundo novo*, onde as sociedades são padronizadas e dificilmente os personagens carregam elos com uma realidade diferente

daquela. Nas primeiras narrativas existe um movimento de dissolução do tempo anterior por meio da repressão e do controle radical da população, em que os governantes pretendem não deixar brechas para a oposição; enquanto nas outras existe a consolidação de um regime em que as pessoas estão subjugadas ao sistema dominante a ponto de aceitar qualquer situação que lhes seja imposta. Isso ocorre exatamente em função do tempo que um regime possui, o que recupera o argumento foucaultiano de que as práticas de poder evoluem até estarem intrinsecamente ligadas ao cotidiano dos indivíduos.

Desta maneira, podemos compreender *Sombras de reis barbudos* enquanto um texto distópico que atende ao primeiro caso, em que o personagem intercala seu presente com o passado a fim de discorrer sobre a instauração desse estado totalitário que é recente e ainda está a construir uma realidade empírica que subjugue a porção dominada. Como veremos mais à frente, a presença dos fiscais, elementos repressores citados pela primeira vez já no início do romance, surgem ao longo da narrativa para comprovar o caráter coercitivo adotado pela Companhia, a qual tem a intenção de observar todos os movimentos dos taitarenses até que estejam habituados àquela hegemonia, criando a situação de coerção necessária aos espaços distópicos de modo geral.

Nas sociedades do Estado Mundial (*Admirável mundo novo*) e do Estado Único (*Nós*), a hegemonia já está consolidada, algo que ainda está ocorrendo na sociedade gileadeana (*O conto da aia*), em que os personagens que estão à frente das narrativas ainda nasceram em um tempo anterior àquela realidade. Lucas está nesse mesmo lugar, que cronologicamente conta fatos de quando tinha onze anos e nem existia uma Companhia de Melhoramentos, ou seja, o processo hegemônico ainda está se desenrolando, algo que pode ser confirmado se retornarmos ao início do romance, “quando os fiscais já não fiscalizam com tanto rigor” (VEIGA, 2017, p. 21). Essa frase também confirma que ele é eficaz e está em pleno funcionamento, já que ao invés de tentar impedir o domínio da Companhia ou mesmo sair daquele lugar, tanto ele quanto a mãe preferem ficar em casa, ou simplesmente não podem deixar o lugar, evitando de sair como se já houvessem se habituado a viver daquele modo.

Assim, mesmo que os três primeiros capítulos apresentem suas diferenças com formas usuais de distopias, conseguimos comprovar através desses aspectos provas que amparem sua presença na narrativa. Com o desenrolar da análise, poderemos perceber traços mais marcantes, mas que nem por isso inviabilizam a discussão permeada nos momentos iniciais da narrativa, e que por isso necessitavam ser observadas no conjunto da proposta investigativa que propomos.

3.2 A VIDA ENTRE MUROS, URUBUS E MÁGICOS

“Sem tio Baltazar a Companhia deixou de existir para nós” (VEIGA, 2017, p. 40). Com a declaração categórica do narrador, começa o quarto capítulo de *Sombras de reis barbudos*, “Muros muros muros”, que marca o início da consolidação do espaço distópico no romance veiguiano, que aos poucos se torna como é descrito no início do relato de Lucas. Como acompanhamos durante a leitura dos três primeiros capítulos, antes da chegada de Baltazar não havia o sistema em que o protagonista vive na época em que começa a rememorar seu passado, tendo o mesmo sido criado apenas quando seu tio é deposto do cargo que exercia e “outras pessoas” começam a delimitar o que era certo ou não.

Como Baltazar era a face da Companhia, uma vez que ele é desligado, espera-se que ela desapareça aos poucos, ou pelo menos é o que o narrador pensa, já que ele mesmo não possui maiores explicações para o porquê da saída. Além disso, na posição de parentes, e com o pai trabalhando no lugar, era bem possível que todos os laços que existiam anteriormente seriam ser cortados, no entanto, não é o que acontece. Logo no início do capítulo em um diálogo com o pai, o jovem expressa sua preocupação com os boatos que escutara ao redor da cidade, os quais diziam sobre o fim da Companhia após a saída do tio do cargo, algo que acaba por não preocupar o patriarca assim como ele estava pensando.

- A Companhia acabando? Onde você descobriu isso?
- Muita gente está dizendo – respondi.
- Hum. Não sabem de nada. Deixe eles. Assim a surpresa vai ser maior.
- Então não vai?
- Ele sorriu e disse:
- Olhe, Lu. É mais fácil um burro voar do que a Companhia acabar. Pare de repetir bobagens (VEIGA, 2017, p. 42).

Percebe-se então que o alcance da Companhia é bem maior do que se esperava. Aos poucos cresce, de forma repentina, uma rede de poder que foi constituída em dado momento histórico e vai se preservando a fim de manter sua força inalterada. Então, mesmo que Baltazar tenha saído, o crédito da Companhia não diminuirá, mas na verdade só ficará mais forte, pois a sua forma de ação consegue ser tão eficaz que dentro de pouco tempo as estruturas sociais de Taitara vão sendo modificadas sem que as pessoas ao menos consigam manifestar sua insatisfação ou revolta, apesar de existirem tentativas.

Como já pontuamos, a Companhia é uma tentativa de trazer prosperidade a um lugar que ainda funciona através de métodos arcaicos, o que constrói um paralelo com a inserção do capitalismo industrial como forma de alcance do progresso, um dos temas mais explorados

por Veiga. A partir de então, o que tenta ser instaurado é a produção de bens industriais em detimentos dos bens rurais, o que leva diretamente ao funcionamento da disciplina, ou seja, o uso do poder através de “métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade” (FOUCAULT, 2013, p. 135). Uma das provas mais cabais disso, é a postura de Horácio, que independentemente da presença de Baltazar, não está apenas mais envolvido com o projeto, como também passa a ser uma das pessoas mais importantes a partir de agora.

O uso dessa prática assegura a manutenção do poder imposto fazendo com que ele seja fragmentário e transformável, desta forma, a possibilidade de sua continuidade é mais plausível. Isso faz sentido para a distopia exatamente porque viver em um ambiente desse tipo significa ao mesmo tempo vigiar e punir aqueles que são dominados no processo disciplinar para finalmente usar seus corpos em prol da continuidade do processo social. Tomemos por base um romance como *1984* de Orwell, onde o mundo está envolto por uma guerra constante pela manutenção do poder. Quando um dos personagens pertencentes ao regime hegemônico, o enigmático O’Brien, revela ao protagonista as motivações do Partido presente naquela realidade, temos a seguinte resposta:

A primeira coisa que você precisa entender é que o poder é coletivo. O indivíduo só consegue ter poder na medida em que deixa de ser um indivíduo. Você conhece o slogan do Partido: ‘Liberdade é Escravidão’. Nunca se deu conta que a frase é reversível? Escravidão é liberdade. Sozinho – livre – o ser humano sempre será derrotado [...]. A segunda coisa que você deve entender é que poder é poder sobre os seres humanos. Sobre os corpos – mas acima de tudo sobre as mentes (ORWELL, 2009, p. 309).

Logo, o princípio de imutabilidade do poder nessa distopia pode ser analisado por meio da disciplina foucaultiana, a qual consiste em docilizar os corpos a fim de perpetuar os exercícios de poder. De acordo com Foucault (2013), no momento atual, o corpo não é mais punido por meio do suplício e do uso da dor, na verdade ele é manipulado e submetido a diversos processos, sendo utilizado, transformado e também aperfeiçoado (FOUCAULT, 2013, p. 134) com vistas para uma coadunação junto ao sistema em que está inserido.

Nós o convertemos, capturamos o âmago de sua mente, remodelamos o herege. Extirpamos dele todo o mal e toda a ilusão; trazemos o indivíduo para o nosso lado, não de forma superficial, mas genuinamente, de corpo e alma. Antes de eliminá-lo, fazemos com que se torne um de nós (ORWELL, 2009, p. 299).

Isto quer dizer que quando Winston é pego indo contra a ideologia do Partido, ele não sofre apenas um suplício punitivo por meios dos interrogatórios e torturas a que é submetido, mas também uma espécie de lavagem cerebral, um ato mais minucioso que permite a sua reintegração social por meio do culto ao *Big Brother*.

Do mesmo modo, *Sombras de reis barbudos* opera através de um sistema disciplinar que transforma seus contornos em distópicos, e ainda que não tenhamos detalhes tão específicos como os que o personagem de *1984* oferece, o argumento se sustenta pelo fato de que muito da estratégia narrativa de Veiga está nas elipses que ocorrem ao longo dos textos, como já discorremos. Como desde o início a Companhia foi pintada como benéfica, espera-se que ela continue da mesma forma ou se dissolva para sempre, no entanto, as modificações de chefia trazem consequências adversas à Taitara, que, laureadas pela apatia dos cidadãos, chamam a atenção do narrador. Mesmo compreendendo a tragédia que ocorre ao seu redor, Lucas não consegue imaginar por que o silêncio das pessoas naquele espaço persiste, e, que de certo modo, está presente até mesmo nele, que não consegue deixar a sua habitual impotência. Assim, mais um aspecto correlato à distopia adorna o romance, o poder absoluto da Companhia sobre os habitantes, que se antes não parecia nada, agora significa tudo.

Coincidemente após a fala do pai de Lucas, acontece o inesperado surgimento de muros que cobrem todas as ruas da cidade. Pouco verossímil, desde que é impossível murar todas as ruas de uma cidade tão rápido, a presença dos muros pode ser interpretada como o poder exercido pela Companhia, um empecilho que afeta diretamente a vida social da cidade.

De repente os muros, esses muros. Da noite para o dia eles surgiram assim retos, curvos, quebrados, descendo, subindo, dividindo as ruas ao meio conforme o traçado, separando amigos, tapando vistas, escurecendo, abafando [...]. 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, 2017, p. 42-43).

Aqui, podemos presenciar o insólito que caracteriza a obra de Veiga como propulsor da distopia, já que constrói o lugar sitiado, invariavelmente necessário para os atos de coerção social adotados a partir de agora. É possível depreender das palavras de Lucas que os muros são observados pelos habitantes, mas não são questionados por eles, sendo apenas encarados como uma nova realidade, que deve ser mantida. Assim, ao invés de procurar entender a razão daquilo estar ocorrendo, transitar pelos espaços cobertos pelas paredes torna-se mais confortável do que desafiar a lógica do poder, o que comprova não só a sua força, mas também a condição de subserviência que atinge aquelas pessoas.

Como Dalcastagnè argumenta “o muro é o símbolo mais evidente da divisão, do distanciamento humano, e no romance ele é ainda mais terrível; não propriamente pela sua existência física, mas pela atitude das pessoas diante dele” (1996, p. 103). Concluímos que mesmo que não sejamos mostrados a um poder coercitivo explícito, ele está nos comportamentos adotados a partir desse ponto da narrativa, ou seja, não é preciso explorar as formas de domínio, apenas notar que elas estão sempre presentes. O “acostumar-se” das pessoas corrobora os pontos que discorremos anteriormente, e o verbo torna-se sinônimo para “aceitar”, além do mais, o cerceamento pelos muros causa uma padronização que distribui os indivíduos no espaço e opera as diversas operações disciplinares.

De acordo com as considerações de Foucault, a disciplina sempre exigirá uma cerca, ou seja, a especificação de um local heterogêneo a todos e fechado em si mesmo (2013, p. 139) como as prisões e as casas correcionais, mas também as escolas e os quartéis. Essa abordagem demonstra a eficiência dos dispositivos de poder, pois ao mesmo tempo em que pune os transgressores, também educa para a não-violência e a obediência ao sistema, fazendo com que cada um se mantenha em seu lugar. Analogamente também é a distopia, que em seus movimentos de coletivização das massas modifica as operações sociais a fim de transformar o espaço tomado por uma determinada forma de governo e/ou ideologia radicalmente. No caso de Taitara, além da presença dos muros, nada parece ser modificado na dinâmica social, isto é, pouco parece se alterar, uma vez que todos os estabelecimentos ainda funcionam, bem como Lucas continua indo à escola e o pai, é claro, trabalhando na Companhia. Isso ocorre porque precisa-se criar um espaço analítico, com “cada indivíduo no seu lugar; e em cada lugar um indivíduo” (FOUCAULT, 2013, p. 140), ou seja, mesmo que a clausura dos habitantes pareça sufocante quando olhada de fora, ela começa a fazer parte do cotidiano.

Sem muita alternativa, observamos o nascimento de uma situação pior do que já existia anteriormente na pequena cidade, pois se inicialmente, já não havia muito a ser vivido, além dos pequenos fatos cotidianos em sua pequena dinâmica de cidade interiorana, após o enclausuramento pelos muros, a comunicação entre as partes é severamente comprometida, criando uma atmosfera que até então nunca existira, de medo, e, por conseguinte, obediência. O acontecimento então torna-se o primeiro passo para um estado de opressão, demonstrando a suscetibilidade à servidão que o homem possui, e como muitas vezes isso ocorre sem ao menos questionado.

Um outro lado da estratégia da Companhia diz respeito à ilusão de muitos dos habitantes que, apesar de presos, acreditarem que estarão bem caso estejam do lado dela, um fator que segundo Foucault demonstra que “se o poder só tivesse a função de reprimir, se

agisse apenas por meio da censura, da exclusão, do impedimento, do recalcamento, à maneira de um superego, apenas se exercesse de um modo negativo, ele seria muito frágil” (2019, p. 238-239). Logo, é preciso fornecer também a ilusão de poder para as pessoas dentro do próprio sistema dominado, pois é mais eficiente ter pessoas ao seu lado do que simplesmente fazê-las temer quem está à frente do governo. No romance, isso é bem colocado através da figura de Horácio:

A culpa só podia ser daquela farda. Eu conhecia outros fiscais da Companhia, de vez em quando um grupo deles se reunia aqui para combinar serviço com meu pai e trocar informações, nunca vi nenhum outro fardado. Se meu pai era o chefe deles, como às vezes parecia, por que só ele andava fardado? Não devia ser o contrário? O chefe ter regalia de se vestir como quisesse? Um dia que meu pai chegou muito alegre, satisfeito mesmo da vida, criei coragem e fiz a pergunta. Ele riu e respondeu.
 – Sou obrigado não, Lu. Essa farda eu mesmo inventei. Impõe mais respeito. – Girou para mostrar a farda. – Bonita, não é? Você precisa ver como a cambada me trata. Só faltam se mijar (VEIGA, 2017, p. 44).

O pai de Lucas se vê superior porque tem uma associação direta com as forças hegemônicas da cidade, ou seja, ao trabalhar na função de fiscal ele toma para si a narrativa de que é privilegiado na empresa, até mesmo vestindo-se de forma amedrontadora para os demais habitantes. Com isso, é produzido um efeito positivo para esse poder, que ao oferecer uma ideia falsa de compartilhamento das regalias, disciplina o corpo daquele que supostamente o detém tornando essa forma de domínio organizada em diferentes camadas do tecido social. Sendo assim, a Companhia exerce um efeito de poder contínuo por meio de um sistema de minucioso de coerções materiais (FOUCAULT, 2019, p. 291).

Os muros, por fim, relembram o aspecto de clausura existente no projeto utilitarista conhecido como “Panóptico”, que por ser um dispositivo de vigilância de escala coletiva, também se torna útil no entendimento da distopia como poderemos ver a seguir. Proposto pelo filósofo utilitarista Jeremy Bentham no final do século XVIII, o Panóptico seria um tipo de edificação para a vigilância que permite a um único guarda ter uma visão privilegiada de todos os presentes desse espaço sem que estes tenham noção de serem observados. O projeto arquitetônico do Panóptico consiste basicamente de um edifício em forma de anel que se divide em celas que dão tanto para o interior como para o exterior; no centro da construção fica uma torre com paredes opacas, que impossibilitava a visão de quem estava nas celas. Nessa torre, fica o guarda que tem uma visão geral de todos que estão dentro do edifício, ao contrário dos demais que nunca sabem se realmente alguém está olhando, no entanto, tem a certeza de que essa possibilidade é real.

Esse seria o tipo ideal de prisão, mas para Bentham, essa distribuição seria ideal não apenas para o cárcere, mas outras construções que necessitavam de vigília contínua como as escolas, os locais de trabalho e os hospitais, além disso, o filósofo acreditava no custo-benefício que a construção trazia consigo. De um ponto de vista geral, a configuração panóptica alcança com maestria os efeitos preconizados por seu idealizador, uma vez que induz os prisioneiros a um estado “consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder” (FOUCAULT, 2013, p. 191). Foucault, que observou uma relação muito próxima entre o edifício e as relações presentes sociedade atual, afirma que na contemporaneidade está em vigor uma política que denomina de “panoptismo”, isto é:

[...] um tipo de implantação dos corpos no espaço, de distribuição dos indivíduos em relação mútua, de organização hierárquica, de disposição dos centros e dos canais de poder, de definição de seus instrumentos e de modos de intervenção, que se podem utilizar nos hospitais, nas oficinas, nas escolas, nas prisões. Cada vez que se tratar de uma multiplicidade de indivíduos a que se deve impor uma tarefa ou um comportamento, o esquema panóptico poderá ser utilizado. (FOUCAULT, 2013, p. 195).

Logo, a questão dos muros em *Sombras de reis barbudos* toma ares de panoptismo a partir do momento em que surgem “dividindo as ruas ao meio conforme o traçado, separando amigos, tapando vistas, escurecendo, abafando” (VEIGA, 2017, p. 42) a perspectiva dos habitantes, enquanto o “o olho do poder⁴⁸” da Companhia está atento. A partir de agora, é ela que define o modo de vida, inicialmente prendendo as pessoas nesse espaço para depois estabelecer padrões de comportamento e subserviência que serão passíveis de punição caso não sejam obedecidos.

A imposição desses comportamentos será necessária para que aquele espaço atenda aos interesses desconhecidas dos novos donos do poder, e é neste ponto que devemos nos atentar para a figura dos fiscais. Como é apontado pelo protagonista, eles representam a Companhia nas ruas da cidade, e por este motivo sentem-se muito mais importantes do que são, no entanto, os motivos de sua fiscalização são um mistério para os demais personagens, mas ao que tudo indica não existe uma função realmente prática.

Não sei que espécie de fiscalização meu pai andava fazendo. Ele saía de manhã com um caderninho no bolso, à noite passava as anotações do caderno para as fichas que tirava de maços guardados na gaveta. Uma vez por semana as fichas preenchidas, formando um maço preso com elástico, eram embrulhadas e levadas para a Companhia (VEIGA, 2017, p. 46).

⁴⁸ FOUCAULT, 2019, p. 318

Dessa forma, os fiscais são ao mesmo tempo, levando em consideração os estudos de Foucault, a representação da soberania da Companhia sobre os habitantes de Taitara, desde que são instrumentos explícitos do seu uso de poder que servem apenas para esconder as intenções das verdadeiras forças que dominam a região; e também, a figura do guarda do panóptico, pois representam os olhos vigilantes que rondam dentro da cidade.

Mesmo que eles sejam vistos abertamente pela população, seu trabalho não parece ser outro do que manter as aparências de segurança dentro da cidade, além de dar ênfase à condição de dominados que os taitarenses possuem agora, exercendo de forma quase onísciente os propósitos da instituição e em algum momento funções carcerárias ao prender opositores, os quais são poucos, mas sabemos que existem:

Foi nessa época que nossa casa começou a ser procurada por bandos de mulheres chorosas com crianças nos braços, chegavam e ficavam amontoadas aí em frente esperando meu pai entrar ou sair. As crianças sujinhas e remelentas choravam o tempo todo, apanhavam, choravam mais. Quando meu pai aparecia as mulheres corriam para ele e o cercavam implorando para o quê não sei, a algazarra que faziam não deixava entender [...].

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

– Querem que eu faça o impossível. Por que não aconselharam os maridos a andarem na linha? Agora aguentem (VEIGA, 2017, p. 47).

A menção a esses encarceramentos pelo narrador é importante dentro da história, pois representa um dos primeiros focos de uma resistência ainda presente entre aquelas pessoas, então, ainda que muitos vivam sob um signo de apatia, também parece existir uma “vontade de utopia” (BLOCH, 2005) ainda presente em alguns dos habitantes.

Logo, murada, Taitara funciona como um exemplo bastante representativo do Panóptico, efeito conveniente para as distopias, as quais, estando em seu estágio inicial, como é o exemplo que temos aqui, devem ser utilitaristas a fim de alcançar seus plenos efeitos. O mesmo ocorre na sociedade do *Big Brother* em 1984, o qual está sempre de olho em todos (ORWELL, 2009, p. 12), seja através das câmeras ou dos espiões que estão à espera de qualquer motivo para “vaporizar” qualquer inimigo. No romance veiguiano, a estrutura é semelhante, pois notamos que o poder se estrutura de uma forma que domina e faz das pessoas de Taitara servos da Companhia, e por isso ressaltamos a ideia foucaultiana da transformação do poder monolítico para o poder que se instaura em outras estruturas e instâncias de espalhamento de sua ação.

No entendimento da microfísica do poder, a partir do momento que este deixa sua caracterização unilateral de ser entendido como a força simbólica de um indivíduo sobre o

outro e passa a ser compreendido como o desdobramento dessa força em várias instâncias e segmentos, se é possível conquistar nações inteiras. Em outras palavras, na medida que o elemento é direcionado por uma pessoa e atinge algo isoladamente, sua eficácia não é tão grande, mas se o tomamos na noção de uma repartição do poder e seu uso em diversos segmentos da vida e da sociedade, pode-se ter muito mais do que se imagina.

Avançando na narrativa, no quinto capítulo, “Cruzes horizontais”, surge outro elemento que fará toda a diferença na nova realidade de Taitara, a presença de urubus que se amontoam nos céus da cidade, a princípio pairando sobre os muros e depois dentro das casas das pessoas. A presença dos animais é vista com desconforto, já que os urubus têm em sua significação popular uma visão de mau agouro, o que pode ser compreendido como uma metáfora para a condição trágica em que as pessoas viviam agora: “Não sei se era ilusão, se tinha sido assim sempre; mas depois que adquirimos o hábito de descansar a vista dos muros olhando para cima ficou parecendo que o número de urubus sobre a cidade estava aumentando a cada dia (VEIGA, 2017, p. 49). Como pode-se acompanhar pelo narrador, mesmo que os urubus pareçam trazer má sorte, no final das contas eles acabam se tornando um alívio, pois carregavam consigo o poder de voar, ou seja serem livres e também divergiam da visão dos muros.

Outro fator de bastante importância aqui, é a inserção de um elemento bastante caro à narrativa, e que dá sustentação ao nosso trabalho por meio do título da pesquisa, o céu. Seguindo as considerações de Lurker, concordamos com sua associação do espaço celeste à “luz que desperta para a vida e a chuva fecundante” (2003, p. 129), algo que é bastante importante para as pessoas do romance que, nesse ponto, não tem mais um referencial além da escuridão total, tendo muitas vezes o alento de olhar para o céu. Acima fica outra realidade, engolfada por uma claridade característica que ajuda a esquecer da Companhia, ou seja, não é à toa que essa divisória vai ressurgindo vez ou outra para lembrar tanto o narrador quanto para os demais que o mundo não é tão unilateral quanto querem que ele pareça.

Os urubus no céu começam a parecer curiosos para as pessoas da cidade, sobretudo para as crianças que começam a ter um novo passatempo, observá-los no céu através de lunetas e binóculos, como que numa tentativa de descobrir suas verdadeiras intenções. Lucas que não possuía uma luneta, rapidamente fala com o pai para conseguir uma, mas aprende que a Companhia pretendia se apoderar dos objetos para que ninguém mais visse os urubus: “– É porque dentro de alguns dias não vai ter ninguém andando por aí de lunetinha e binoculinho na mão. Já estamos de olho neles. Isso fica entre nós. Não é para contar lá fora. A ninguém, entendeu?” (VEIGA, 2017, p. 51). Aqui, observamos mais uma vez a habilidade panóptica da

Companhia de estar sempre atenta a tudo, esperando o momento certo para repressão, efetuando a punição necessária.

Acuado, Lucas sente o medo persegui-lo. Não poderia contar a ninguém o que escutara do pai, em razão da represália que sofreria em casa, mas é o próprio patriarca que causa um gatilho fazendo com que ele siga em frente com a ideia. Na posição de fiscal, supostamente respeitado na Companhia, Horácio passa a ser mais severo do que antes, entrando em diversas brigas com a esposa, por motivos diversos e fúteis, sendo o principal deles a sua farda e como a mulher não a lava nem passa direito. Após uma briga em que vê a mãe chorando, Lucas sai contando para todos os amigos o que iria acontecer em breve, que relutam a princípio, mas depois de acreditarem nas palavras dele saem escrevendo palavras de revolta contra a ação nos muros da cidade, afirmando que que lunetas e binóculos não eram armas e que aquilo não tinha cabimento (VEIGA, 2017, p. 53).

Esse momento da narrativa é relevante porque demonstra novamente alguém disposto a lutar contra a Companhia, mas o mais importante é que esses personagens são as crianças, o que reitera novamente seu poder dentro da literatura veiguiana. Como Dacalstanè afirma, em *Sombras*: “o ponto de vista infantil dá conta daquilo que os adultos não enxergavam, ou simplesmente se recusavam a ver” (1996, p. 104). Sendo assim, a história contada por Lucas ainda se torna mais relevante, porque demonstra que ele é uma das últimas esperanças de resistir que a cidade possui, reconfirmando as afirmações já feitas sobre a sua incapacidade de alienar-se diante do que está havendo. Assim, ocorre um respiro de liberdade, ainda que momentâneo, para mostrar que as coisas poderiam ainda ser resolvidas, ou era o que se pensava.

O que ocorre a seguir, no entanto, é a quebra dessa esperança por meio de proibições vindas da Companhia, que também se iniciam após focos de resistência se formarem pela cidade, mais uma vez por conta dos urubus. Quando os animais começam a ficar mais familiarizados com o espaço de Taitara, começam a baixar mais o voo, ao ponto de entrarem dentro das casas das pessoas e se aconchegarem.

Era uma novidade ver aqueles bichos antes tão malquistas dormindo indefesos por cima dos móveis e às vezes até nas passagens, com risco de serem pisados por pessoas distraídas. As crianças logo fizeram amizade com eles, quase todo menino (e menina também) tinha um urubu para acompanhá-lo como um cachorrinho até na rua, espontaneamente ou puxado por uma corda presa com laço frouxo no pescoço apenas para indicar a direção (VEIGA, 2017, p. 59).

É curioso perceber como os bichos são bem aceitos entre aqueles que antes os imaginavam apenas como aves de mau agouro e que estavam ali para representar o mal em que se encontravam. Pode-se perceber esse ato quase como um pedido de ajuda, demonstrando o quanto longe os moradores estavam dispostos a qualquer aconchego que fizesse com que eles esquecessem da Companhia, mesmo que fosse com aqueles pássaros tão estranhos e pouco alentadores. Novamente, a resistência surge na narrativa com esses elementos, que de alguma forma tentam sobrepujar o domínio existente.

Nesse ponto, retornamos às considerações de Baccolini sobre o desafio vestigial de uma pequena parcela da população na narrativa distópica. Transpondo esse pensamento para *Sombras*, observamos por dois momentos (os escritos nos muros e a domesticação dos urubus) de que forma existe a provocação ao sistema disciplinar e hegemônico criado. Mesmo que ao longo do quarto capítulo haja toda uma construção do espaço distópico que inutiliza o diálogo dos taitarenses e os coloca em uma posição de medo e domínio, existem focos de revolta que nascem com a tomada de pequenas liberdades, que ainda que pareçam insignificantes possuem o poder de modificar algo a longo prazo. Esse é o princípio dos sonhos diurnos (BLOCH, 2005, p. 79), os quais representam uma forma elementar de esperança, comum a todos os seres humanos e que emergem incessantemente em nosso pensamento. Sua propensão é múltipla e pode representar desde pequenos desejos individuais até movimentos concretos que levem a uma mudança radical no espaço coletivo.

Assim, mesmo que não haja uma forma direta de se desvincilar do poder exercido, aqueles sob o domínio estão dispostos a qualquer manobra que lhes forneça a ilusão de uma saída. Torna-se uma questão vida ou morte, como Yamaguchi pontua:

Numa situação limite, a domesticação de urubus sugere a fragilidade da fronteira entre vida e morte. Ela faz entrever a capacidade humana de descobrir possibilidades de sobrevivência onde supunha encontrar a sua negação. Se a presença dessa ave é indício de morte, a sua domesticação faz surgir da morte o seu contrário [...]. Uma vez aceito, afetivamente inclusive, o urubu passa a substituir o todo roubado (1988, p. 72-73).

Ou seja, existe uma tentativa de recuperação do que foi perdido, isto é, daquilo que indicava uma situação melhor, no entanto, este lugar anterior não pode ser retomado e tudo que puder substituí-lo se torna benéfico, não importa se é uma mina de ouro ou uma ave agourenta. Assim, por meio dessas pequenas alegrias as pessoas tentam se manter firmes e esperançosas quanto ao fim dos tormentos começados pelos muros.

No entanto, a tirania da distopia trazida pela Companhia, não acaba por aí. Como temos argumentado, Taitara é um panóptico baseado na estratégia de cerceamento da população, que por sua vez, parte da ótica social de que o indivíduo tem sua vida pública e privada sob o domínio de alguma força controladora, a qual reflete-se nas ações e reações do que está sendo controlado. Esses isolamentos têm a capacidade de confinar os indivíduos em seus convívios restritos e propiciar mudanças de comportamento, já que “trata-se de mecanismos que alcançam a vida privada e a publicitam como uma ameaça ao bem comum com o objetivo de impedir vínculos comunitários entre os indivíduos” (CIPRESTE, 2013, p. 9). Desta forma, não surpreende que as forças hegemônicas preparem um contragolpe elaborado, não simplesmente para reprimir, mas também para cessar futuras represálias:

Enquanto estivemos entretidos com os urubus, outras coisas andaram acontecendo na cidade. A Companhia baixou novas proibições, umas inteiramente bobcas, simplesmente pelo prazer de proibir (ninguém podia mais cuspir para cima, nem carregar água em jacá, nem tapar o sol com peneira, como se todo mundo estivesse abusando dessas esquisitices); mas outras bem irritantes como a de pular muro para cortar caminho, tática que quase todo mundo vinha adotando ultimamente, principalmente os meninos (VEIGA, 2017, p. 59).

Com estes interditos, vemos não apenas a presença de um poder disciplinar, mas também um aparelho repressivo, que também coaduna com as considerações de Foucault, que acredita que as proibições estão “longe de serem as formas essenciais do poder, são apenas seus limites, as formas frustradas ou extremas” (FOUCAULT, 2019, p. 354). Como o próprio narrador coloca, a imposição de proibições pela Companhia demonstra que ela está a par de todas as situações que acontecem na cidade e que, mesmo que pareça permitir pequenas liberdades, é somente temporário até que eles encontrem uma forma realmente eficaz de destruir por completo os opositores e sua maneira contrária de pensar.

No caso das proibições apontadas na citação, pode-se observar que as primeiras estão relacionadas diretamente à fala popular e mesmo que sejam consideradas bobas e feitas por um prazer malévolos, elas possuem um peso maior quando observamos a narrativa como um todo. Os ditados são uma das marcas registradas da estratégia sintática e lexical de Veiga (SOUZA, 1987, p. 125), que decalca essa linguagem coloquial na obra a fim de aproximar o leitor dos personagens, tornando sua literatura de fácil acesso. Para Dantas, a fala popular representada na obra do autor não significa apenas uma retórica de ambientação da narrativa, mas também

[...] consequência da incapacidade de apreensão total, por parte das personagens, do sistema a que estão submetidas. O ditado é o lugar-comum que nada explica, nada

comunica. Sendo que qualquer ato comunicativo pode ser transformado em atitude subversiva, esvazia-se o sentido de toda comunicação (DANTAS, 2002, p. 109).

Pode-se perceber então que esses atos comunicativos significariam as últimas tentativas de manter uma linguagem própria entre os habitantes, e a fim de evitar qualquer revolta, a Companhia deve inutilizar esse discurso, revolvendo numa das principais estratégias distópicas de dominação: a supressão da linguagem. Então, o que acontece é a usurpação do direito que essas pessoas têm de conversar entre si e permitir que sua fala seja a única possível nesse ambiente. Isto já transparecia em momentos da narrativa como em: “Antigamente, eu chegava da escola cheio de novidades para a mamãe, agora ia e vinha a bem dizer no escuro, as poucas pessoas que encontrava também não sabiam de nada, nem tinham disposição para falar” (VEIGA, 2017, p. 48), indicando uma predisposição ao desentendimento, que fica marcado nos silêncios enfrentados pelos habitantes.

Quanto aos demais impedimentos, percebemos que eles se dirigem aos mais resistentes contra o domínio: as crianças. Pular os muros oferece uma conotação bastante incisiva de desafio, pois como significam a massificação do poder, passar por cima disso configura uma ofensa que não pode passar despercebida. Esse é o mesmo princípio dos urubus, que vêm do céu e se prostram em cima dos muros, não trazendo maus agouros para a cidade, mas sim desafiando a Companhia. Por isso, as punições para os puladores de murros são mais duras, como o narrador coloca mais à frente:

Um menino gaguinho que sentava perto de mim na escola teve os dedos da mão direita costurados um no outro no hospital da Companhia e passava o tempo todo olhando para a mão como abobalhado [...]. Outros voltavam do hospital com um aparelho de ferro atarraxado nas pernas para impedi-las de se dobrarem, outros voltaram com a mão metida numa espécie de sacola de couro presa no punho com um peso de muitos quilos dentro (VEIGA, 2017, p. 60).

Essa punição mais severa para as crianças apresenta também a face repressiva desse poder, que se anteriormente lidava apenas com a supressão das liberdades por meio da vigilância contínua, também demonstra que pode punir das maneiras mais degradantes. No caso dos adultos, é uma questão de roubar sua vontade de questionar e se comunicar; e para as crianças, mais resistentes, fica a humilhação pública, que tem a função de servir de lição aos demais para que não tentem nada parecido, o que Lucas entende logo, quando pronuncia: “Ainda bem que acreditei na proibição” (VEIGA, 2017, p. 60).

Como se não bastasse todas as preocupações vindas pelas proibições, dois decretos finais da Companhia no quinto capítulo, mostram o quanto autoritária ela estava se tornando,

são eles: o impedimento de rir em público e a oficialização dos urubus domésticos. Dois atos que estão diretamente conectados, uma vez que o riso das pessoas aumentou depois que os urubus começam a andar pela cidade e os fiscais tentam inutilmente capturá-los, sendo feitos de bobos e caindo em suas armadilhas. Tendo esses indivíduos a carga que tem nas ruas, é preciso que o respeito seja imposto e, é claro, medo, como o pai de Lucas constantemente anuncia no decorrer do romance. Dessa maneira, esse é um ato que precisa de rápida contenção, pois Dalcastagnè coloca, pautada em Bakhtin, o riso “era a forma pela qual o homem da Idade Média superava o medo, impunha sobre ele a vitória da sua consciência, ainda que apenas num breve período de tempo predeterminado” (1996, p. 108-109), então, privar as pessoas disso também é uma estratégia, que tem a função de comunicar quem é superior.

Quanto a oficialização dos urubus pela Companhia, esta vem carregada de burocracias que vão desde o registro dos animais, que obrigatoriamente devem possuir uma placa de identificação, até o sacrifício e cremação daqueles que não estivessem identificados, com os custos divididos entre os moradores. A tática choca a princípio pelo caráter de bondade que apresenta, pela aceitação dos bichos, mas em pouco tempo se mostra como um ato mais prático do que benéfico, pois agora os animais não representavam mais algo alheio ao sistema, mas sim uma parte integrante dele, o que faz com que eles não sejam mais tão desejáveis quanto antes. Logo, todos os habitantes começam a detestá-los, e encontrando dificuldades na questão do registro decidem soltá-los, ao mesmo tempo livrando-os do domínio da Companhia, mas também da própria população que os utilizara apenas como manobra para barrar a realidade excruciente.

O final deste quinto capítulo, reconfirma nossos argumentos anteriores quanto à força dos muros e o lugar que os urubus detinham enquanto oponentes da Companhia. Como o narrador irá colocar, após deixarem as aves irem embora, “o castigo veio a galope” (VEIGA, 2017, p. 62), e agora:

Os urubus ainda voavam sobre a cidade, mas bem alto, como para mostrar que eram superiores e não precisavam de nós para nada, que a amizade tinha sido um equívoco. E sem os urubus para enfeitá-los de ponta a ponta, os muros voltaram à sua função de apenas separar, vedar, dificultar, e pareciam até mais altos e odiosos. Não pensamos que os urubus fossem fazer tanta falta (VEIGA, 2017, p. 63).

Dessa forma, vai se fechando o ciclo do domínio total por parte da Companhia. Agora que não existem mais empecilhos de nenhuma ordem, o poder consegue fazer sua manutenção gradual em todas as instâncias possíveis. O sistema anterior desaparece por completo, e tal

qual num estado totalitário, que sempre que galgou o poder “criou instituições políticas totalmente novas e destruiu todas as tradições sociais, legais e políticas do país” (ARENDT, 1989, p. 512), e que até o momento na narrativa apenas dava acenos de sua construção, tornase a palavra de ordem.

Como Lima pontua, as características determinantes da distopia são “a privação, a alienação e a padronização” (2017, p. 35), e elas se apresentam nos capítulos de *Sombras* discutidos no que podemos chamar de “instauração do ambiente distópico”. A princípio com os muros, constrói-se a privação do mundo exterior, do contato com o outro e da comunicação entre si, ou seja, da liberdade como um todo, o que faz com que todos os habitantes desde a criança mais indefesa até o adulto mais inteligente sejam dominados. Os métodos são tanto punições severas ou movimentos disciplinares que possuem a função de reforçar a mensagem de autoridade, ou seja, colocando-os em um estado de conformação permanente ao sistema; que, por fim, leva a uma padronização dos comportamentos, que busca a exclusão das individualidades em prol da manutenção do poder.

Então, como temos acompanhado até o momento, no enredo de *Sombras de reis barbudos*, Veiga apresenta-nos personagens no estopim do encarceramento de suas vidas, onde notam-se seres que transitam entre a falsa liberdade de ir e vir e a angustiante normalidade do transcorrer de seus dias. Os mandos e desmandos da Companhia transformam o cotidiano de todos os cidadãos daquele lugar, e a presença dos fiscais é sinônimo de alerta sobre qual seria a próxima surpresa a respeito do que lhes aguardava. Uma compreensão que podemos ter é que o caráter distópico do romance é gradativo no romance, completando um círculo vicioso até o caos visto nas primeiras páginas.

Com tudo o que ocorre até então, *Sombras* inegavelmente se conecta ao tema comum da distopia como colocado por Claeys (2010, p. 109), isto é, a representação de um estado quase-onipotente e totalitário. A separação pelos muros e os demais fatos ocorridos na narrativa funcionam como uma estratégia totalitária muito bem orquestrada, que não pretende apenas isolar, mas relegar os homens à sua própria solidão. Como Arendt pontua:

O governo totalitário, como todas as tiranias certamente não poderia existir sem destruir a esfera da vida pública, isto é, sem destruir através do isolamento dos homens, as suas capacidades políticas. Mas o domínio totalitário como forma de governo é novo no sentido de que não se contenta com esse isolamento, e destrói também a vida privada. Baseia-se na solidão, na experiência de não pertencer ao mundo, que é uma das mais radicais e desesperadas que o homem pode ter (1989, p. 527).

As liberdades são caçadas e colocadas à prova, fazendo com que o homem não consiga nem mesmo confiar naqueles que antes lhe pareciam próximos, levando apenas à integralização do terror, uma forma de governo baseada na impotência dos indivíduos, que sem a capacidade básica de agir tornam-se vulneráveis a formas tirânicas de governo, como o que acontece no romance.

A sucessão dessas estratégias de totalitarização do ambiente e a instituição do terror se dispersam pelo sexto capítulo, no qual Lucas conta ao leitor sobre a vinda de um misterioso ilusionista, o “Grande Uzk”, para Taitara. Como o narrador irá colocar, nessa época a situação da cidade mudara ainda mais drasticamente e “os dias se emendavam iguais, de tão iguais pareciam um só” (VEIGA, 2017, p. 64), causando uma distorção da ideia de tempo na mente dos indivíduos. Essa condição nos reporta diretamente ao romance *1984*, em que assim como os taitarenses, o personagem principal tem dúvidas sobre tudo que o cerca, inclusive o ano em que está. A chegada do mágico se torna o novo amparo para sobreviver diante da condição de falta de poder em que os taitarenses se encontram.

Quando de repente vários cartazes com olhos flamejantes estampados anunciam a vinda do sujeito para a cidade surgem nos muros, o alvoroço começa a dar um novo sentido dos habitantes que não tinham mais os urubus como ponto de apoio. No entanto, a chegada demora bastante tempo e apenas se tem sugestões de como seria o responsável por aquele olhar cheio de faíscas nas imagens, através de pessoas que viajam e trazem notícias acerca dele. A culpa logo recai sobre a Companhia, que supostamente não estaria o deixando vir pois tinha medo da influência que poderia ter sobre as pessoas da cidade, que logo se revoltam e novamente começam a escrever palavras de ordem nos muros, dentre elas as diretas “ABAIXO A CIA” (VEIGA, 2017, p. 66).

Mas curiosamente, logo após Lucas comentar com o pai que a Companhia não deixava o Grande Uzk se apresentar em Taitara, ele aparece na cidade como que por um capricho. Como Horácio coloca, a Companhia apenas trabalha em prol da população, trabalhando sem descanso para beneficiar a todos (VEIGA, 2017, p. 67), ou seja, seu anseio era apenas contribuir para uma melhora na vida àqueles sob sua tutela, no entanto, esta é uma mentira difícil de se acreditar, já que temos analisado as ações desta organização e sua função é apenas assegurar que o poder continue em suas mãos. Assim, mesmo que o mágico seja permitido na cidade, podemos notar que é uma situação análoga à dos urubus, em que a Companhia permite que as coisas ocorram, mas com outros interesses por baixo da suposta boa vontade.

O episódio do mágico é um momento de trégua na representação dos horrores para recobrir o relato com alguns momentos de paz, e tal como o próprio nome deste capítulo diz, “Pausa para um mágico”, existe uma parada nas proibições e os habitantes se permitem pensar em algo além da paralisação do domínio. Assim como Baltazar no início da trama, o Grande Uzk é um ponto nodal na narrativa pois traz consigo a novidade para aquele pequeno lugar sem muitas surpresas cotidianas:

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.

[...]

Claro que era truque, ilusão, mentira. Ninguém pode voar como borboleta, atravessar parede compacta, transformar sapo em pássaro, areia em água, fogo em cristal. Só podia ser mentira. Mas o Grande Uzk fez isso, nós vimos. Mas só podia ser mentira. Mas ele fez, nós vimos (VEIGA, 2017, p. 71-72).

A performance do mágico é ainda mais significativa na condição atual de Taitara, pois também carrega consigo a transgressão da realidade, que é feita por meio dos truques, o que deixa no ar a possibilidade de subversão e levante. Logo, sua presença na cidade “é a realização de um ato lúdico que os libera da repressão, apresentando-lhes uma outra verdade possível além da qual estão acostumados” (DANTAS, 2002, p. 157), o que para Companhia é demasiado perigoso.

Lucas é um dos primeiros a perceber isso, pois se existe a possibilidade de transfigurar as coisas dentro de uma realidade tão estática, então a retaliação ainda é possível, ou seja, ele descobre que toda visão de mundo sempre é relativa (YAMAGUCHI, 1988, p. 74). Por isso, é muito significativo que ele comece a pensar que se pudesse realizar mágicas, tal qual Uzk faz, teria um trunfo contra os algozes. Esse pensamento torna-se resistência, deixando transparecer mais uma vez os sonhos diurnos e o espírito utópico que ainda se permite ter na narrativa dos oprimidos.

Até que seria bom ter a proteção dele para fazer todas aquelas mágicas, e outras que conviessem. Num instante eu acabava com os muros todos e punha a Companhia nos eixos. Não valia a pena?

Separei-me dos meus companheiros com essa ideia na cabeça, já imaginando a uma lista de mágicas a fazer. Num ponto fiquei em dúvida: não sabia em que bicho eu ia transformar os novos diretores da Companhia; tinha que ser um bicho bem feio e bem sofredor (VEIGA, 2017, p. 73).

Aqui, retorna-se à consideração da posição de protagonista distópico que o narrador possui, ativando uma contra narrativa desenvolvida conforme sua visão muda de “um

aparente contentamento para uma experiência de alienação que é seguida de um crescente despertar” (MOYLAN, 2016, p. 81). Seu pensamento alimenta algo que ainda não foi satisfeito, e que na forma de desejo procura vir à tona, ou como Bloch coloca, “o urgente se exterioriza *primeiramente* como *almejar*, ambicionando alguma coisa. Se o almejar é *sentido*, então passar a ser um *ansiar*, a única condição sincera de todos os seres humanos (BLOCH, 2005, p. 49, grifo do autor). Nesse ponto, Lucas mostra ter pressa em reaver tudo o que perdeu, nem que tenha que apelar para as forças ocultas, e que podem estar até relacionadas com o mal, como chega a pensar em certo ponto.

Assim, o mágico injeta um pouco de alegria no imaginário das pessoas, trazida com seus encantamentos, que as fazem de alguma forma sorrir novamente. No entanto, é impossível não pensar nesses momentos de jocosidade como simplesmente uma concessão benéfica da Companhia. Quando a temporada do mágico na cidade termina, tudo volta à estranha normalidade apavorada, com as proibições cada vez mais fortes e perigosas, pois agora torna-se perigoso reclamar do clima, mesmo que inocentemente, e até mesmo cumprimentar um conhecido na rua, sob pena de soar “muito camarada”, o que parece coerente depois que todos viram o mágico, ou seja, é uma forma arranjada de manter as opiniões apenas no pensamento, antes de fazer com que elas sumam de vez.

E é exatamente o que ocorre em seguida, quando as pessoas começam a esquecer da presença do Grande Uzk na cidade, isto é, a memória coletiva de Taitara começa a ser afetada diretamente, e aqui vemos surgir mais um tema distópico crescer, a apropriação e a desapropriação das lembranças de um lugar. Já colocamos que, tanto a memória pode ser usada como material de dominação pela força hegemônica quanto pode abrir o caminho para um empoderamento de quem está sendo oprimido, aqui, é claro, opera o primeiro caso em que o esquecimento funciona como uma maneira de subjugar.

Pois esse homem que nos distraiu tanto, a ponto de desviar inteiramente a nossa atenção das dificuldades com a Companhia, está ameaçado de nunca ter vindo aqui. Parece até que a lembrança dele, e de suas mágicas incríveis, se queimou no incêndio do teatro. Ou o esquecimento é outra mágica que ele nos deixou? (VEIGA, 2017, p. 77).

Esse movimento é algo que acontece subitamente entre as pessoas da cidade, e gera dúvidas se foi até mesmo pelo próprio mágico em mais um de seus truques. Como Lucas indica, isso traz a percepção de que ele poderia ser alguém próximo da Companhia, e assim, um impostor que forneceu momentos de alegria como uma forma de enganá-los e ajudar com a opressão. Mesmo que não pareça ser o caso, é importante não abandonar essa suposição,

visto que, por vez ou outra, essas permissões são concedidas com intenções escondidas, além do que, existe a hipótese de que ele só foi permitido na cidade porque a Companhia deixou, e que suas fugas da realidade foram orquestradas para trazer uma falsa ilusão de liberdade.

Uma interpretação mais incisiva, mas nem por isso menos verdadeira, seria a de que a Companhia finalmente conseguiu forjar seu poder contra a mente das pessoas, dominando-as tal qual o Partido em 1984 ou o Estado Mundial em *Admirável mundo novo*. Apesar de um pouco absurdo inicialmente, esse pensamento é mais condizente com o papel totalitário que é buscado por esse poder hegemônico na narrativa, concretizando o que Hannah Arendt chamou de terror total, uma das duas formas de estabilização dos estados totalitários, e que em seu caráter demasiadamente coercitivo, auxilia no pensar sobre as narrativas distópicas. Como a autora coloca, o terror torna-se total quando “independe de toda oposição; reina supremo quando ninguém mais lhe barra o caminho. Se a legalidade é a essência do governo não-tirânico e a ilegalidade é a essência da tirania, então o terror é a essência do domínio totalitário” (ARENDT, 1989, p. 517).

Dessa forma, não importa o que a Companhia ditar, a posição das pessoas é o contentamento, sobre o qual não podem, nem conseguem fazer nada além de assistir.

Mas a verdade é que o Grande Uzk ajudou muito a nossa vida, e sem ele ficou mais difícil aguentar a realidade, 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 (VEIGA, 2017, p. 78).

Quando até Lucas começa a duvidar da lembrança do mágico na cidade, escrevendo que não tinha certeza se o excêntrico homem esteve na cidade, e que na verdade não sabia se as mágicas eram algo que Uzk havia feito, ou algo que ele “desejava fazer se tivesse poder” (VEIGA, 2017, p. 77), observamos o traquejo da Companhia em lidar com a situações adversas. Como já discutimos, Moylan (2016) argumenta que o papel da ordem hegemônica é manter seu domínio intacto, e para que isso ocorra é necessário ter diferentes artifícios, dos quais o poder sobre a memória é um dos mais essenciais, pois ao apagar o conhecimento de um povo e incorporar seus meandros ideológicos, aqueles que detêm o poder reafirmam suas verdades como absolutas.

Como Figueiredo pontua, “o passado constitui uma ameaça para os governos distópicos por ser incongruente com a atualidade, imperfeito e potencialmente subversivo. Eliminando-o ou homogenizando-o é possível garantir sua coerência com a ideologia vigente” (2015, p. 86). Por isso, os indícios de resistência trazidos pelo mágico precisam sumir para

sempre, pois configuram esse desvio da ideologia proposta, e o mesmo acontece com as lembranças anteriores, como é o caso de Baltazar e dos urubus, que a essa altura só parecem ser lembrados pela mãe de Lucas e pelo próprio narrador que comunica as informações da história ao leitor. Dessa maneira, a partir do momento que a memória permite que um novo tempo seja vislumbrado, ela se torna perigosa, então, suprimi-la ao cotidiano é o mais conveniente, seguido do intenso silenciamento que ocorre a todos.

Com isso, identificamos uma agenda que se torna cada vez mais nociva à medida que o romance passa, pois se antes existia apenas um controle de ir e vir por meio dos muros e da fiscalização, nesse momento existe o terror em sua forma mais essencial, que elimina não apenas “a liberdade em todo sentido específico, mas a própria fonte de liberdade que está no nascimento do homem e na sua capacidade de começar de novo” (ARENDT, 1989, p. 518).

Retidos em casa, ignorando o que se passava lá fora, vivíamos praticamente como prisioneiros. Chegar à janela não adiantava muito porque só víamos muros, e ainda corríamos o risco de cometer alguma infração nova. O expediente menos arriscado era abrir dois palmos da janela, deitar de costas no chão e ficar olhando as nuvens e os urubus passando livres lá em cima (VEIGA, 2017, p. 79).

O romance de Veiga então desenvolve seu potencial distópico de uma forma bastante acertada, tornando-se o estado monolítico e condicionado que precisa ser para chegar a um domínio completo. E, ainda que vejamos a seguir tentativas de oposição, como por exemplo quando o pai de Lucas vai aos poucos se tornando desiludido com a Companhia, parece ser impossível retornar ao passado interiorano de preocupações mínimas e a procura deve ser por uma nova alternativa de futuro, que se torna incerta no meio de voltas e revoltas contra um poder que sempre parece estar vários passos à frente em sua superioridade.

3.3 CADERNOS PROIBIDOS, CAVALOS NA CHUVA E HOMENS NAS ALTURAS

Os três últimos capítulos de *Sombras de reis barbudos*: “O caderno proibido”, “Cavalos na chuva” e “Das profundezas do céu” formam um bloco de vivência no espaço distópico que fora consolidado nos capítulos anteriores, e além disso carregam uma função transitória na vida do narrador, em que ele passa da infância para a idade adulta, enquanto é embrutecido pelo duro regime de repressão em que vive.

Ainda que as ações da Companhia sejam absolutas neste ponto, algumas liberdades ainda são possíveis na vida dos habitantes, como o direito de entrar e sair da cidade sem maiores preocupações, isto porque como a cidade é isolada, ainda é preciso buscar recursos

em outros lugares para que tudo possa funcionar estruturalmente. No caso de Lucas, esse privilégio parece ser de maior valia, uma vez que seu pai é um funcionário, apesar das dúvidas que começa a expressar já no fim do sexto capítulo. Por isso, quando Dulce, a esposa de Baltazar, finalmente dá notícias, o protagonista sai em uma viagem para visitá-la e descobrir mais sobre o estado do tio.

Por não se passar em Taitara, este sétimo capítulo talvez seja o de menos importância a nossa análise dos traços espaciais da distopia, por não tratar necessariamente de mudanças estruturais na cidade modificada, salvo algumas informações que são dadas rapidamente e que se reportam à situação da cidade durante a estadia de Lucas fora dela. Sua importância, no entanto, ainda é visível pois cumpre com um objetivo mais formativo do personagem principal, isto é, de seu crescimento pessoal e transitório, que, de uma certa forma, também é parte indispensável da narrativa distópica. Nesta parte, Lucas escreve sobre seu reencontro com Baltazar e um pouco sobre a sua primeira experiência sexual, consumada com a tia.

Quando chega à casa dos tios, encontra um lugar cheio de pessoas desconhecidas que entram e saem incessantemente, não sabe se num movimento de preocupação com a saúde de Baltazar ou em ritmo de festa. O fato é que esse alvoroço faz com que Lucas nem mesmo consiga ver os parentes e o que lhe resta é ir dormir, e quando deitado em um dos quartos da residência, de repente se depara com a tia agarrada junto a ele, aparentemente dormindo muito aconchegada, mas de repente as coisas começam a mudar de cenário:

De repente tia Dulce começou a tremer em cima de mim, me apertando, respirando fundo, cada vez mais forte, a mão em meu ombro me puxando, os dentes cerrados rangendo. Fiquei muito assustado pensando que fosse algum ataque de doença, eu ali enleado sem saber o que fazer. Quando a tremedeira ia mais forte ela soltou um gemido fundo, o aperto afrouxou e os tremores foram cessando. Depois, parece que, acordando do pesadelo, ela se lembrou que não estava sozinha e se virou devagarinho para o outro lado, deixando mais espaço para mim (VEIGA, 2017, p. 94).

De cunho abertamente erótico, a cena quebra a expectativa de um romance que até o momento parece ser majoritariamente infanto-juvenil. A descoberta, ou não, do sexo provoca sentimentos contrastantes entre o garoto e a tia, já que agora ele terá que lidar com esse segredo que o embalaça e dá náuseas.

Este é o capítulo mais confuso de toda a narrativa, e é exatamente esse o grande segredo que ele pontua no início de sua narração e do qual sua mãe jamais pode saber, com pena de ser um agravante terrível tanto para ele como para Dulce, com quem tinha um enorme apreço. O medo do narrador é plausível porque pelo modo que a cena é descrita, Lucas não

tem ideia do que a tia fez, apenas sabe que não era algo correto nem para com ele, e muito menos com o tio, e que depois disso nunca mais seria o mesmo. A tia consegue deixar a situação mais desconfortável ao repetir o ato por inúmeras vezes durante a estadia do menino, sobretudo por pensar que estaria fazendo tudo isso sem que ele esteja consciente. Este é um fato que segue com poucas explicações na história, pois o sexo não-consentindo desperta-o para as sensações transitórias que indicam o início de sua puberdade, visto que ele deveria ter por volta dos 14 ou 15 anos nessa época. Mesmo que a situação seja inconveniente, não deixa de ser uma descoberta notável para ele, que nunca havia tido experiências com uma mulher que não fosse a mãe.

O sexo nas distopias é algo que deve ser regularizado, ou pelo menos encarado como um ato que não possua relevância para o sistema social, isto porque o ato sexual possui um caráter de individualização, singularizado por uma experiência amorosa, o que para a lógica coletivista textualizada nestas narrativas é muito nocivo. Como Pavloski coloca em sua análise de *1984*, na distopia orwelliana, e, por conseguinte, em outros casos, “os instintos erótico-amorosos são direcionados em prol do sistema estabelecido e da homogeneização dos comportamentos individuais” (2014, p. 192). Por exemplo, no romance existem associações contrárias aos atos sexuais, os quais são considerados imorais perante o regime; e o próprio casamento é apenas uma conveniência reprodutiva que auxilia os membros do Partido a perpetuarem sua hegemonia pelas gerações afora.

É impossível negar, ainda que não seja via de regra, a ligação íntima entre sexo e amor, sendo assim, considera-se o ato sexual como um meio de chegar a esse sentimento, que tende a ser mais privilegiado que os demais. No entanto, é preciso considerar sua mutabilidade, já que o amor é uma prática socialmente criada e apenas idealizada pelas ações dos indivíduos diante dele. Logo, numa lógica de domínio é sensato desmoralizá-lo ou proibi-lo, como mais uma maneira de assegurar a manutenção do poder, ou seja, ao banalizar o ato sexual, inviabiliza-se também a possibilidade de amar e se entregar ao individualismo de si e do outro amado, minando o seu potencial transgressivo a fim de “impedir a eventual formação de laços de confiança e lealdade entre os indivíduos, o que poderia representar uma ameaça ao regime” (PAVLOSKI, 2014, p. 192-193).

No romance, a Companhia ainda não pensa em algo tão brusco, apesar de que, se observamos a disciplina na obra, é bem possível que em algum momento isso torne-se uma realidade, o que é consolidado pelo argumento de Foucault sobre a banalização do sexo na atualidade (FOUCAULT, 1988, p. 42). Então, se nos apropriamos destas discussões, é para demonstrar o potencial subversivo que o “procedimento em casa de tio Baltazar” (VEIGA,

2017, p. 22) causa em Lucas, já que os momentos que tem junto à tia fazem com que ele esqueça mais uma vez da Companhia, tornando as noites despreocupadas. Compreendemos que se trata de um tipo especial de afeto quando o narrador percebe “a perfeição do entendimento que existiu entre nós sem necessidade de combinação, de palavras” (VEIGA, 2017, p. 98), o que o torna um ato amoroso que recobre o garoto por sentimentos que ele não consegue mensurar.

Percebe-se também que o desenvolvimento desse amor erótico e precoce na vida do narrador é tão avassalador que o simples pensamento de ter que voltar para Taitara o deixa doente de tudo, “acometido por uma tristeza que não podia explicar” (VEIGA, 2017, p. 104). Portanto, na distopia “qualquer tipo de busca por um contato mais humano é tida como suspeita e, não raras vezes, criminosa” (PAVLOSKI, 2014, p. 115), e se até hoje o menino se recorda da tia e desses momentos especiais, ele também consegue transgredir o espaço social através da sua narração, pois o amor aqui torna-se um paliativo que o faz esquecer da solidão necessária no estado de terror, e assim o domínio não o alcança, ou pelo menos não parece o fazer neste momento singular.

Outro grande momento desse capítulo é o reencontro de Lucas com Baltazar. Essa figura que fora tão importante no início do romance, agora ressurge apenas como um velho doente que brinca com um relógio de pulso, enquanto observa o passar dos dias. Em pouco tempo, ele conseguiu atingir um grau de senilidade que pode ou não estar associado às suas frustrações quanto à Companhia, ou seja, o peso de ter sido retirado da empresa foi tão grande que não lhe permite mais voltar a quem era. Se ele volta à narrativa, é apenas para que esteja presente no crescimento do Lucas, mesmo que da pior forma possível, pois como Dantas (2002, p. 169) pontua, ao mesmo tempo que o relógio que carrega representa mais um passo em direção à vida adulta do sobrinho, também marca a sua degradação física e moral, o que estabelece uma ideia de sucessão.

Percebe-se então mais um processo de mutabilidade na narrativa. Assim como a queda do personagem ao final do terceiro capítulo, que representa uma mudança de paradigma nos acontecimentos, seu estado de quase-morte a este ponto do romance cabe mais uma virada significativa de eventos. Logo, é como se o narrador estivesse vendo o passado sendo destruído diante de seus olhos, representando por completo a mudança sem precedentes que está ocorrendo a sua volta, já que o tio está fadado a desaparecer e somente a sua memória pode contê-lo. Dessa maneira, o fato de Lucas começar a escrever após a morte do tio “seja talvez um indício de que, só agora, sem nenhuma figura paterna, ele assuma, através da

escrita, um papel social” (DANTAS, 2002, p. 169), deixando de ser apenas um espectador, ou pelo menos tentando, para se tornar um ponto antagônico contra a Companhia.

Já no penúltimo capítulo, “Cavalos na chuva”, Lucas volta à Taitara depois de receber uma carta da mãe, na qual o pai pedia que ele retornasse a fim de cuidar na arrumação de um armazém que seria sua nova fonte de renda. Como apontamos, desde o final do episódio com o Grande Uzk, Horácio vem aos poucos se tornando descrente com a Companhia e tenta redimir todo o sofrimento que causara até então, tanto dentro como fora de casa. Aos poucos, seu tom autoritário desaparece, dando lugar a uma boa relação com a esposa e o filho, como nenhum dos dois jamais lembrara de ter com ele, o que os assusta a princípio, mas é logo aceito, afinal viver em um ambiente pacífico funciona como válvula de escape para as demais desgraças dessas pequenas vidas cercadas.

Assim como Dantas, Yamaguchi também identifica a presença de um rito de passagem do personagem principal neste ponto da narrativa, e o que apenas se iniciara no capítulo anterior, aqui se concretiza com sua transição para a idade adulta. Segundo a autora, nesse momento Lucas está “apto a desempenhar o papel de companheiro do pai na instalação do negócio e, posteriormente, a substituí-lo junto à família” (YAMAGUCHI, 1988, p. 77), ou seja, ele está mais uma vez presente em uma situação que lhe demanda ação, diferente da passividade que assumia até antes de sua viagem. Ser um companheiro para o pai significa que ele se tornou importante, e por isso, todos os seus esforços quando Horácio finalmente lhe dá atenção demonstram o quanto o personagem evoluiu diante do que aconteceu ao seu redor.

Sua emancipação através da escrita provará então que ele reconhece o valor das ações e das responsabilidades adquiridas ao longo do seu desenvolvimento pessoal, no entanto, para que Lucas se torne o adulto que almeja, a figura do pai deve desaparecer por completo, num movimento ambíguo de renovação e destruição do tempo passado. Como pontuamos anteriormente, a mudança é algo inevitável na distopia, uma vez que configura uma tentativa de tirar da memória das pessoas o que já houvera acontecido, pois se o passado não é conhecido, é impossível contestá-lo.

Isso ocorre durante todos os episódios a partir do quarto capítulo, isto é, as pessoas de Taitara esquecem da presença dos muros, acostumando-se a eles, bem como também dos urubus e do Grande Uzk, e agora, é o momento em que as pessoas devem se esquecer dos antigos fundadores da Companhia, Baltazar e Horácio. Veiga irá representar a queda do pai por meio dos cavalos que dão nome ao título do capítulo, os quais vêm guiados por dois cavaleiros que se abrigam da chuva no armazém em fase de preparação para inaugurar. Eles chegam assim que começa a chover e conversam com um Lucas sozinho e que limpava o

lugar, pedindo licença para entrar com os cavalos. Apesar de estranhar o pedido, afinal, até os animais perceberam o quão esquisito era um cavalo dentro de uma loja (VEIGA, 2017, p. 106) o menino atende à solicitação e permite que eles fiquem ali, enquanto o temporal passa.

Assim, tal qual o ditado popular, os homens “literalmente, ‘tiram os cavalos da chuva’, como se antecipassem qual deveria ser a atitude do pai de Lu em relação à decisão de viver longe da Cia” (DANTAS, 2002, p. 155), ou seja, que ele não guardasse grandes pretensões sobre o sucesso de seu novo empreendimento. Ao adentrarem, os animais se sacodem, respingando água por todo o lugar e além disso também urinam e defecam dentro do espaço, quase como num indicativo de troça contra o dono do armazém e também do seu sonho, que tão rapidamente pode ser pisoteado pelas intenções de opositores. Contudo, Veiga ainda oferece uma queda literal a Horácio, que, quando volta para o armazém e encontra os cavalos do lado de dentro, se irrita e pede para que eles sejam retirados:

– Dentro de casa não é lugar para cavalo. Eu que sou eu tomei chuva, por que cavalo não pode tomar? – disse meu pai ainda tentando expulsar o bicho, agora empurrando-o com o pé logo abaixo da anca.

Vi o que ia acontecer, mas não tive tempo de avisar. De repente o cavalo murchou as orelhas, encolheu-se e mandou um coice de pés juntos que pegou meu pai no traseiro da coxa e jogou-o de costas debaixo do outro cavalo; esse outro pulou de lado, e no pulo raspou a cabeça de meu pai com o casco, tudo acontecendo muito rápido (VEIGA, 2017, p. 110).

Dessa maneira, como um presságio, a narrativa mostra como o homem pode pagar caro por seu rompimento com o regime existente, pois quando é derrubado pela força dos golpes dos cavalos, Horácio sucumbe dentro de seu suposto *locus amoenus*, que agora recoberto por excrementos de animais, representa sua ruína longe do apoio da Companhia.

Os motivos por trás da saída de Horácio são obscuros, mas curiosamente sua mudança começa a ocorrer logo após a vinda do mágico à cidade, o que novamente esbarra nas propriedades transgressoras que essa visita trouxe para todos, provando que mesmo com o aprisionamento dos corpos, a mente ainda parece estar livre (BARBOSA, 2018, p. 125). Como Lucas indica, ele teria se desiludido com as ações mais repressivas da Companhia, que começara a construir prisões e outros lugares para o encarceramento de pessoas consideradas subversivas enão conseguindo mais suportar a abordagem punitiva, ele decide recomeçar.

– Eles vão prender mais gente?

De repente ele mudou, como se tivesse lembrado de alguma coisa desagradável. Suspirou e disse, olhando para o chão, mas com o pensamento longe:

– Infelizmente, Lu. Infelizmente. Tem dias que eu...

Meu pai insatisfeito com a Companhia? Percebendo o meu espanto, ou achando que estava se arriscando, consertou:

– Não sei, e prefiro não saber. Muito breve vamos mudar de vida (VEIGA, 2017, p. 81).

Assim, ele deixa o cargo e retorna para perto da família a fim de fazer com que todas as suas ações anteriores desaparecessem e ele pudesse se redimir. Surge a ideia de montar o armazém ao lado do filho, que entusiasmado com as novas atitudes do pai começa a realmente enxergá-lo como uma figura com quem pode se relacionar e até mesmo um modelo para se espelhar, além de recuperar, mesmo que de forma ínfima, o vínculo filial com o patriarca.

A saída de Horácio do quadro de funcionários da Companhia é ao mesmo tempo um livramento e uma complicação, pois se por um lado ele conseguiu se reconectar com a família, por outro é malquisto por toda a população pelo seu papel como fiscal, e é claro pelos próprios superiores, pois não há dúvidas de que ele sabe demais para apenas sair de cena quando convém. Neste momento, observamos novamente a estratégia de poder disciplinar foucaultiano ser eficaz, pois a Companhia pode usar aqueles que tem problemas com Horácio como manobra para alcançar seus planos. Com isso, entra em cena um esmagamento da noção de identidade dos cidadãos (PAVLOSKI, 2014, p. 123), preconizado pelos cidadãos que cada vez mais alinham-se à forma de pensamento hegemônico.

É o que ocorre por exemplo quando Horácio tenta de diversas formas conseguir madeira para fazer seu armazém e acaba recebendo diversas negativas de carpinteiros no processo, sob o pretexto de estarem fazendo um trabalho massivo para a Companhia. Já no discurso, notamos que parece existir um acordo entre essas duas partes para prejudicar o ex-fiscal: “– O senhor comprehende, seu Horácio. A gente precisa estar bem com eles” (VEIGA, 2017, p. 112); e também “– É? Olhe aqui, rapaz. Já se foi o tempo que você andava aí para cima e para baixo com uma fardinha engomada amedrontando todo mundo. Fique sabendo que eu hoje trabalho para a Companhia e não tenho medo de você” (*Id., Ibid.*). Então, não é nem como se eles tivessem sido obrigados a participarem nessa trama, mas na verdade, fizeram de bom grado para atingir o pai de Lucas diretamente.

Essa ligação cria nos opositores de Horácio, a mesma ilusão de poder amparada pelo apoio às forças da Companhia que o personagem tinha inicialmente, no entanto, dessa vez é operada uma inversão de papéis, já que é o pai de Lucas quem é retaliado pelas forças hegemônicas. Aqui o poder irá se renovar ao ser oferecido aos taitarenses, agindo de maneira disciplinar sobre os esforços internos e assegurando sua continuidade por meio de um discurso da regra, “não a regra jurídica derivada da soberania, mas o da regra ‘natural’, quer dizer da norma; definirão um código que não será o da lei, mas o da normalização” (FOUCAULT, 2019, p. 293). Em suma, age sobre estes personagens o discurso absoluto dos

governantes, que ao se aproveitar do ódio que possuíam contra o ex-fiscal, transformam-no em material para seus interesses.

Se percebermos, todas essas ações ocorrem com a finalidade de isolar Horácio da vida social da Taitara, fazendo com que ele se torne mais um daqueles solitários dominados pelo terror, no entanto, não é o que ocorre, desde que o personagem continua a tentar fazer o projeto do armazém dar certo. Como a mobilidade no espaço da cidade e o exterior ainda são possíveis, ele vai até outra região para encomendar madeira suficiente para o seu armazém, além de uma quantidade extra para revenda, mas é claro, sua astúcia é logo solapada pelos planos de seus algozes, que num movimento brusco fazem com que seus sonhos sejam mais uma vez esmagados:

Ele estava soltando foguetes antes da hora. Enquanto trabalhava por um lado, não sabia que alguém atrapalhava pelo outro. O caminhão que trazia as tábuas foi apreendido na entrada da cidade, a carga levada para um depósito da Companhia e meu pai foi denunciado como contrabandista (VEIGA, 2017, p. 115).

Com isso, a Companhia logra mais uma tenebrosa vitória e consegue se livrar do antigo funcionário, que sem uma defesa efetiva para ampará-lo, é preso em um dos complexos carcerários, nunca mais voltando a aparecer na narrativa. Essa movimentação feita pelo personagem reabre a usual disputa entre potencial dissidente e ordem estabelecida (MOYLAN, 2016, p. 30), um dos pontos cruciais da distopia. Neste ponto, sua tentativa vestigial de desafiar o empreendimento que erigiu ao lado do cunhado, e do qual até pouco tempo tinha sido um dos maiores apoiadores, mostra a crença de que mesmo dentro do espaço monolítico criado pela totalitarização existem pessoas que se atrevem a imaginar uma outra forma de viver.

No final das contas, Horácio consegue se tornar uma figura tão transgressora quanto Baltazar, que em seus momentos mais cruciais teve de ser retirado de cena para não atrapalhar os planos dos demais chefes. O pai de Lucas, apesar de não tentar retaliar os antigos patrões, atreve-se a fazer algo que é inconcebível para aquele regime, modificar sua realidade através dos sonhos. Sua vontade de erguer o pequeno armazém parece simples e realizável, mas nessa realidade ativa é ainda mais significativo, pois é uma possibilidade de vida livre e longe de culpa e também uma reconciliação com aqueles que deviam estar sempre ao seu lado, a esposa, e sobretudo o filho, que estava aos poucos se tornando um homem sem uma figura paterna suficientemente boa para se espelhar.

Infelizmente essas aspirações entram em conflito com a Companhia, que não pode permitir que tal redenção ocorra, uma vez que aquele homem representa uma ameaça direta a tudo que fora construído na cidade, no entanto, não se pode simplesmente fazê-lo desaparecer sem motivos, também é preciso culpá-lo, a fim de convencer a opinião pública de que ele é o único culpado de tudo que lhe acontecera. Por isso, antes de ser preso, ele é obrigado a internalizar um sentimento constante de culpa pelo crime que supostamente cometeu através de intensas sessões de julgamento, mais uma vez num movimento de descaracterização do sujeito, que reforça o coletivismo necessário para o domínio dos taitarenses.

O aprisionamento de Horácio nos leva a um importante paralelo entre o romance de Veiga e outras obras distópicas, sobretudo *1984*, em que os desaparecimentos de pessoas são praxe entre os membros da sociedade. Como sabemos, ao longo do romance de Veiga, vários indivíduos são apreendidos por motivos desconhecidos ao narrador, mas fica bastante claro pelos comentários do pai, e subsequentemente com sua prisão, que se tratam de casos de subversão. Igualmente no romance, ocorrem várias prisões de pessoas que são consideradas problemáticas para a sociedade através do processo conhecido como “vaporização”, isto é, tal pessoa deixa de existir e todas as informações relacionadas a ela são apagadas dos registros sem maiores sobreavisos (ORWELL, 2009, p. 30).

Essa técnica tem como objetivo fazer com que os habitantes de Oceania, o lugar onde a narrativa orwelliana se passa, não possuam recordações daqueles que desapareceram, mesmo que tais sujeitos possam ser familiares. Contudo, temos uma dimensão mais ampla do que acontece quando Winston, o protagonista, é capturado e levado ao Ministério do Amor, lugar para onde as pessoas vaporizadas são levadas e no qual ele descobre, ainda que parcialmente, o que acontece aos opositores através de seu algoz, o membro do Partido Interno O’Brien.

Você sabe muito bem qual é o seu problema. Faz anos que está a par dele, embora venha tentando negá-lo. Você é mentalmente desequilibrado. Tem problemas de memória. Não consegue se lembrar de acontecimentos reais e convence a si mesmo de que se recorda de coisas que nunca aconteceram. Felizmente, isso tem cura (ORWELL, 2009, p. 289).

Isto quer dizer que Winston deve ser levado a considerar seus atos como parte de uma loucura interior que fere tanto ele como a sociedade em que está inserido, o que o leva a passar por um processo de reabilitação em que ele deve conquistar “a vitória sobre si mesmo” (ORWELL, 2009, p. 346) e aceitar que o Grande Irmão é o único responsável pelo bem-estar social que existe em Oceania.

Ainda que no romance de Veiga não haja referência direta a episódios de tortura física e/ou psicológica sofridos por Horácio, o que faria com que sua semelhança com a obra orwelliana fosse ainda mais acentuada, podemos como sempre fazer inferências de que algo está errado através da voz do narrador. Em certo momento, enquanto o pai vivia indo aos julgamentos por seus “crimes”, Lucas comenta sobre o seu estado:

Fazia dó de vê-lo quando chegava dos depoimentos. De cabeça baixa, ombros caídos, ora se assustando com qualquer barulho, ora olhando para o longe, esquecido do mundo, não parecia o mesmo homem que dias antes falava com tanto entusiasmo em sua futura vida como comerciante. Eu estava perdendo meu pai justamente quando começava a ganhá-lo (VEIGA, 2017, p. 115).

Logo, depreendemos que ele sofre algum tipo de tortura diante dos algozes da Companhia, sejam elas ameaças ou flagelos que o destroem enquanto pessoa, deixando apenas uma réstia do homem anteriormente ativo e defensor daquele regime. Assim como Winston, Horácio é o “último homem” (ORWELL, 2009, p. 317), isto é, a última tentativa de se rebelar contra tudo que acontece e sua destruição inevitável é o ponto a ser alcançado pelo sistema totalitário em voga na narrativa.

No entanto, um ponto no romance de Veiga é capaz de divergir da narrativa de Orwell: a possibilidade de continuar, e isso é feito quando o pai “repassa a humanidade” ao filho. Eventualmente, Horácio desiste e não resta outra alternativa além de se entregar, mas não antes de deixar a mãe aos cuidados do filho, anunciando que agora ele vai ser “o homem da casa” (VEIGA, 2017, p. 116). Nesse momento, faz sentido todo o processo formativo que o autor organiza ao longo do livro, pois ao perder as figuras paternas, o menino torna-se homem e assume a direção de sua própria narrativa. Como poderemos perceber a partir de então, Lucas torna-se mais incisivo em suas decisões e até mesmo chega a desafiar diretamente as ações da Companhia, consolidando seu crescimento e também a possibilidade de esperança que traz consigo.

Deste modo vai se propondo um “romance de educação às avessas”, isto porque Veiga compõe uma história com traços antropológicos e que tem como foco principal “o processo de desenvolvimento interior do protagonista no confronto com os acontecimentos do mundo, destacando a prioridade da subjetividade sobre os valores sociais vigentes” (GALBIATI, 2013, p. 30), pois o romance inicia com uma série de indicações de aprendizado, até mesmo de cunho pedagógico e aos poucos vai ruindo em todas as direções compondo um retrato da miséria desse garoto, agora um adolescente rumando para a maioridade. Só que ao tomarmos a narrativa em retrospecto, algo que chama atenção no romance é a efemeridade das situações

na vida de Lu, pois, exceto pela Companhia, nada dura por muito tempo, ficando apenas as proibições, os fiscais e os muros, símbolos máximos do domínio.

Podemos concluir que essa construção educacional, sutilmente colocada ao lado das situações distópicas que ocorrem dentro do romance, faz com que Lucas torne-se plenamente o protagonista distópico dessa história, e finalmente passe a exercer o papel de potencial dissidente. Assim, *Sombras* abre a possibilidade para a existência de um tipo bastante específico de distopia, que aqui podemos genericamente chamar de “distopia construída”, pois como já discutimos, a narrativa se organiza através do retrospecto desse personagem principal, que vai erigindo situações de onipotência totalitária que transformam o espaço anteriormente seguro em um microcosmo opressivo. Como já afirmamos, essa situação que acontece no romance *O conto da aia* (1985), de Margaret Atwood, bem como em sua continuação, *Os testamentos*⁴⁹ (2019), no qual a narradora faz paralelismos entre sua vida antes e durante o regime teocrático em que vive.

Nesse capítulo, ao lado do desaparecimento das figuras paternas, a extensão do autoritarismo ainda cresce no romance enquanto a Companhia vai aos poucos sitiando a cidade, ofertando à narrativa o ultimato distópico, isto é, relegar as pessoas ao marasmo de dias iguais, presos em um espaço específico. Essa mudança é sobretudo marcada pela representação da “chuva”, pois assim como no caso do relógio que marca a passagem do tempo para Baltazar, e consequentemente seu fim, este capítulo é marcado por sua presença, que representa um processo de limpeza e renovação, mas não exatamente a que o narrador espera. Como acabamos de ver, a primeira coisa que a tempestade leva consigo é a presença do pai, limpando-o completamente para uma maioridade forçada.

Além disso, a chuva também representa o desaparecimento da sujeira, trazendo consigo um aspecto limpo e purificado, ou seja, de um novo começo, como o narrador colocará, “as ruas lavadas davam à cidade um aspecto renovado” (VEIGA, 2017, p. 121) e todos corriam para ver o sol se erguer após o longo período nublado e triste. Só que no romance, que rumava cada vez mais para a destruição dos aspectos antigos de vida de Taitara, a renovação trazida com a chuva é na verdade a limpeza do passado da cidade e a solidificação da era da Companhia de Melhoramentos. Pensar nesse sentido não é equivocado, uma vez que observamos por vezes um padrão desviante de felicidade coletiva se repetir no romance, isto

⁴⁹ No caso deste segundo romance, obtemos uma visão mais específica da construção de Gilead, uma vez que uma das vozes que narra a história é uma das Tias, isto é, uma membra do alto escalão do regime, a qual possui informações bastante privilegiadas, e até mesmo regalias proibidas à maior parte das mulheres, como por exemplo os atos de ler e escrever.

é, quando os habitantes da cidade pensam que seu martírio está próximo de acabar, mais duro ele se torna.

Esse aspecto pode ser facilmente confirmado quando o próprio Lucas também nota que tudo ao seu redor “parecia derreter com tanta água, menos os muros que apenas escoriam um visgo lustroso vindo de alguma fonte inesgotável lá dentro deles” (VEIGA, 2017, p. 118). Assim, de uma forma zombeteira, o autor expressa como as formas de poder se mantém firmes mesmo com algum tipo de ameaça a lhe rondar, se é que podemos pensá-las como algo perigoso, desde que a autocensura do poder disciplinar faz com que tanto a formação quanto a ação de grupos divergentes com a ordem estabelecida são difíceis. Diante desses arroubos de felicidade, essa prática também volta a fazer sentido na narrativa, uma vez que compreendemos que o exercício do poder aqui se faz no interior dos próprios corpos dominados, assim, a impressão de um poder que vacila torna-se possível, só que na verdade sua tendência é recuar ao mesmo tempo que se desloca e é investido em outros espaços (FOUCAULT, 2019, p. 235).

O panoptismo discutido anteriormente irá se acentuar por completo aqui, pois não havendo mais maneiras de deixar Taitara, a imposição de modos de se comportar torna-se absoluta, sendo guiada ainda pelas constantes apreensões de indivíduos, que mesmo não sendo tão necessárias em razão da disciplina, está presente para mostrar que a Companhia pode fazer o que bem entender. Esse aspecto também pode ser recuperado nesse ponto do romance através dos fiscais, os quais, como já afirmamos, mesmo tendo a ilusão de possuírem privilégios, também não passam de corpos dóceis, isto é, da mesma forma que os comportamentos desviantes são punidos através do descumprimento das proibições, o bom comportamento é premiado (FOUCAULT, 2013, p. 190). Lucas narra em certo ponto que as proibições se tornaram tantas, que qualquer um na cidade poderia aplicá-las:

Novas proibições foram inventadas, e como não havia fiscais que chegassem para aplicá-las, criaram o quadro de fiscais intimados. O recrutamento para esse quadro se fazia assim: dois fiscais antigos cercavam uma pessoa a esmo na rua e a investiam na função ali mesmo, não era preciso preparo especial porque todo mundo tinha obrigação de conhecer as proibições. Com isso voltou o perigo de sair de casa, até crianças de dez anos para cima eram apanhadas, e infelizmente nem todas consideravam a intimação uma desgraça a ser evitada (VEIGA, 2017, p. 121).

Assim vemos o cargo que o pai do protagonista tanto se gabava tornar-se algo efêmero e a ilusão de autoridade dos fiscais, que antes eram um grupo seletivo de indivíduos, cai por terra, já que não é necessário um tipo de preparo para lidar com as situações de punição, e qualquer um pode simplesmente aplicá-la, desde que seja relevante à Companhia. Desta

forma, percebe-se um forte teor de autogestão, uma atitude normativa dentro da sociedade panóptica, pois se agora existia a “obrigação” de conhecer as malfadadas normas de conduta, a Companhia não precisaria fazer praticamente nada, pois sua integridade estaria assegurada. Esse exercício de poder, então, não seria acrescido de fora, e nem seria feito dentro de limitações rígidas ou como um peso nas funções que investe, mas estaria presente de forma bastante sutil, aumentando ao mesmo tempo sua eficácia e também seus pontos de apoio (FOUCAULT, 2013, p. 200).

Em termos distópicos, a economia trazida pela autogestão panóptica tem sua eficiência comprovada a partir do momento em que se faz uso das próprias forças dominadas para assegurar suas formas de poder. Esse tipo de poupança comunga para o estado coletivista necessário na distopia, pois inutiliza e aliena ao mesmo tempo em que se aproveita das forças de quem está sendo dominado. Como já afirmamos por meio das considerações de Arendt, o terror constante perpetrado por um sistema totalitário leva ao isolamento dos indivíduos e, consequentemente, ao sentimento de conformidade existente em regimes como foram o fascismo e o nazismo. Desta maneira, o objetivo pretendido é fazer com que desapareça o discurso individual por meio de uma “transferência identitária” (CLAEYS, 2017, p. 44).

Neste caso, é necessário que o “eu” torne-se o “nós”, um movimento paradoxal que se funda na transformação do uno em coletivo, bem como do coletivo em uno, pois ao mesmo tempo em que a individualização do pensamento é dissolvida pelo coletivo, existe a reestruturação de um único pensamento geral. Tal lição foi sabiamente colocada por Ievguêni Zamiátin no primeiro romance declaradamente distópico, o qual, curiosamente, chama-se *Nós*. Tal contraposição de informações é pontuada desde o início pelo narrador, que, através do estranhamento cognitivo, aos poucos nos faz conhecer esta realidade:

Eu sou D-503, o construtor da “Integral”, apenas mais um dos matemáticos do Estado Único. Minha pena, habituada às cifras, não tem o poder de criar músicas com assonâncias e rimas. Apenas tentarei registrar aquilo que vejo, o que penso – ou, mais exatamente, o que nós pensamos (precisamente: nós, e “Nós” será o título das minhas anotações) (ZAMIÁTIN, 2017, p. 17).

Percebemos que o discurso de D-503 vai aos poucos se deslocando do uno para o plural, numa tentativa de apropriar o leitor da condição em que se vive no Estado Único, afinal, esta é a função das anotações que compõe, servir como mensagem de que aquele tempo é o ideal, onde todos servem a este ideal comum para todos. Do mesmo modo isso acontece em Veiga, não de forma tão organizada quanto no romance russo, em decorrência do caráter construtivo que a distopia tem ao longo do relato do protagonista, mas ainda assim

evidente. Como Lucas nos alerta, a Companhia são os “eles” que querem se apropriar dos “eus”, unificando Taitara em torno de sua ideologia.

Erich Fromm (2002, p. 230), por sua vez, coloca que os sistemas totalitários são o nascer de um projeto de alienação, em que indivíduo é levado a se sentir impotente e insignificante, mas ensinado a projetar todos os seus poderes humanos na figura do líder, do Estado, da “pátria”, a quem deve se submeter e a quem deve adorar, sendo assim engolido pelo coletivo. Logo, a sociedade volta-se em torno do ideal desejado para a estrutura em questão e ao mesmo tempo em que crescem estratégias de disciplina em grau elevadíssimo, cresce também o controle sobre o corpo desses indivíduos, e ainda mais, sobre a mente, o que mecaniza as reações das pessoas e consolida uma obrigatoriedade do saber dominante que a Companhia detém. Assim, comprehende-se porque fora mais efetivo substituir gradativamente a maneira como se vivia na cidade enquanto se adotava um sistema amplamente disciplinar.

As mudanças a nível sócio-político não são totalmente apreendidas pelo narrador, que apenas toma conhecimento das práticas quando elas acontecem, em parte por sua condição infantil, mas também em decorrência do mistério que envolve as pessoas à frente da Companhia. Essa é a visão adotada pelo “outro lado”, um modo diferente de imaginar a sociedade e que é a representação da modernidade e seu processo de agregação ao cotidiano do homem campesino, fazendo-o romper com suas origens, suas memórias e seu modo peculiar de vida (BARBOSA, 2018, p. 38). Então, acompanhamos o processo de embate entre narrativa e contranarrativa tornar-se crescente no romance até o ponto em que as forças da Companhia assumem o controle total.

Isto não é algo que é necessariamente ruim, pois no início das memórias, Lucas aponta com bastante entusiasmo para a novidade que esses aparatos trazem consigo, e também como a comunidade taitarensse recebe a proposta de Baltazar com aprovação. Desde a admiração que Lucas tem pelo automóvel do tio ou pela câmera do amigo Felipe, temos impressões dessa modernidade tomando o espaço da cidade e a dividindo antes de tomá-la por completo com a construção da Companhia. Só que o autor também se preocupa em mostrar um ponto de vista sobre o mundo moderno que não está ligado apenas a uma representação benéfica, isto é, através da nocividade que a mecanização industrial traz à vida do ser humano, retirando sua individualidade em prol de um sistema.

Dessa forma, é significativo reiterarmos como o enfoque narrativo auxilia na forma como não só a Companhia, mas os invasores que surgem ao longo das narrativas de Veiga, tornam-se um contraponto imediato, pois esta nova cultura que surge diante dos interioranos do autor adquirem “um caráter de poder massacrante, fiscalizador, capaz de estender muros

por todas as ruas do lugarejo, ou, então, de ocupar todos os espaços de ir-e-vir, com cachorros em avalanche, ou manadas inquietas de bois” (SOUZA, 1987, p. 14). Logo, os habitantes ficam às vistas com conhecimentos desconhecidos e que acabam por se tornar impossíveis de escapar e deixam abertura para que os diferentes tipos de poder se instaurem no espaço social.

Por isso, na linearidade das memórias de Lucas, e mais que isso, na distopia construída que Veiga organiza em toda a estrutura de *Sombras*, o fechamento das portas da cidade ocorre por último, pois uma vez que os habitantes estão controlados e os opositores estão detidos ou foram embora, é possível que a Companhia de Melhoramentos continue com seus objetivos, sejam eles quais forem:

Quem tinha condições de viver fora estava largando tudo e fugindo. No princípio a Companhia não se importou, talvez por achar que quanto menos gente houvesse na cidade, mais fácil seria a fiscalização. Mamãe mesmo chegou a pensar em nos mudarmos para outro lugar, porém mais como quem sonha, porque as dificuldades eram muitas e tínhamos ainda o problema de meu pai. Depois até a porta do sonho foi fechada quando a Companhia cercou as estradas (VEIGA, 2017, p. 122).

A alusão ao “fim do sonho” encerra esta parte do romance no pior dos impasses, pois se antes ainda era permitido cogitar uma saída da cidade, agora não o ocorre mais e a dita “porta do sonho”, isto é, a possibilidade de imaginar um novo destino desaparece novamente, e desta vez ao que tudo indica para sempre. Com esta disposição, o romance aproxima-se do que Moylan chamou de “distopias de resignação”, ou seja, narrativas que “abraçam um pessimismo antiutópico que permite aos/as leitores/as solícitos/as reforçar sua preferência pelo *status quo* ou ajudar a produzir a rendição a ele, à medida que toda a esperança de mudança é despedaçada (MOYLAN, 2016, p. 129). Este esquema, que é recorrente nas distopias clássicas, que não oferecem muitos espaços para a resolução dos problemas e encerra com a submissão/alienação completa do/dos protagonista/s distópico/s, radicalizando as percepções de um futuro ruim.

Essa posição diferencia-se de seus trabalhos anteriores que se utilizam da temática da invasão, o conto “A usina atrás do morro” (1959) e o romance anterior, *A hora dos ruminantes* (1966), os quais também podem ser lidos enquanto distopias em razão de seus tons totalitários e através da construção do estranhamento cognitivo. Em seus momentos finais, ambas as narrativas apresentam um tom esperançoso, pois no conto, o protagonista tem a possibilidade de fugir do espaço invadido; e no romance as agruras vividas pelos personagens cessam quando a história se encerra. Outro fator que aproxima estas narrativas prévias de *Sombras* é a presença da chuva próxima à conclusão da história, tanto como

indicativo de renovação pela fuga quanto por reconstrução do espaço destruído, ainda que o caso de *A hora dos ruminantes* seja bem mais tranquilo que o conto.

Como discorremos no capítulo 1, tal qual em *Sombras*, no primeiro romance veiguiano, a cidadezinha de Manarairema também é invadida, a princípio por homens que instalam taperas no lugar com fins desconhecidos, em seguida por cachorros que perseguem os moradores, e finalmente por bois; contudo, depois de um certo tempo, todos esses elementos se vão, deixando os habitantes livres para recomeçar:

O dia seguinte amanheceu chuvoso, uma chuvinha de peneira fina. Uma poalha de acinzentada cobria os morros, o rio, à distância, dando à paisagem uma feição de mundo nascente, bezerro recém-lambido, ainda molhado da língua materna [...]. Ninguém lamentava o estorvo do tempo, aquela chuva era um pretexto para passar a manhã em casa descansando, dando balanço (VEIGA, 2015, p. 134).

Então, a esperança de um recomeço depois de tantos elementos estranhos e desregulados, garante às pessoas desse lugar que é possível superar os momentos ruins e que “as horas voltavam, todas elas, as boas, as más, como deve ser” (VEIGA, 2015, p. 140). Assim, esse romance assume um tom militante, isto é, nestas narrativas são sugeridas aberturas e/ou soluções para as problemáticas alienantes e repressoras.

Sombras se desvencilha desse esquema exatamente por questões cronotópicas quanto à publicação do romance, o ano de 1972. Quando foi publicado, o Brasil já vivia numa ditadura há oito anos, sendo que seu ato mais repressivo, o Ato Institucional Nº 5, já regulava as liberdades desde 1968. Assim, parece pouco provável ter esperança numa melhoria de situação, e nesse ponto o espaço-tempo influiu na obra, fazendo com que ela se torne um produto que conversa de forma mais direta sobre o que estava acontecendo no espectro sociopolítico do Brasil à época em que foi escrito. Como o próprio Veiga coloca em uma entrevista, ele abandona um pouco da esperança depois de *A hora dos ruminantes*, desde que acreditava que o regime militar acabaria logo:

Então, eu termino o livro com uma nota muito otimista: aquilo vai acabar logo, o pessoal vai embora, os ruminantes vão embora... Mas não foi assim, então tive de fazer o terceiro, *Sombras de reis barbudos*, que é uma retomada daquele clima do livro anterior, mas em vez de ter um final otimista o negócio chega ao desespero, quase (RICCIARDI apud DANTAS, 2002, p, 134).

Logo, soava incoerente expressar uma possibilidade de esperança que parecia não estar presente naquele momento, uma vez que o regime apenas avançava e ficava cada vez mais firme em sua posição. Pode-se inclusive relacionar os pequenos momentos de conforto

existentes no romance como uma alusão ao pretenso fim da ditadura, que ao invés de amainar seu domínio, enrijecia-o cada vez mais. Estes momentos cíclicos, dos quais muitos já apresentamos anteriormente, se perpetuam até o final, Lucas inclusive arremata a situação no início do último capítulo, alegando um estranho conformismo contraposto por pequenas situações de distração:

Todo mundo vem dizendo há muito tempo que a vida cada dia piora, e que se continuar assim... Pois continua, e a cada dia piora, e estamos aí aguentando. Quando parece que não vamos aguentar mais e cair no desespero, alguém inventa um passamento para nos distrair (VEIGA, 2017, p. 124).

No entanto, para compreendemos os rumos que o romance toma em seu final, devemos focar no “quase desespero” colocado por Veiga, o que se tenta alegar é que nada está realmente perdido, seu tom de crença só diminui de tamanho de acordo com o que estava vivendo enquanto escrevia o livro. Essa não-entrega pode ser percebida de forma ambígua e paradoxal no nono capítulo da obra, “Das profundezas do céu”, que também é o último episódio narrado por Lucas em seu relato. Podemos julgar essa parte como um anexo à história contada até então, pois o espaço topofóbico que compõe a distopia no livro já está completo ao final do oitavo capítulo. Assim, o narrador parece não querer se deixar resignar pelo que acontece em Taitara, e Veiga habilmente transforma este espaço numa ampla divagação sobre a possibilidade de viver livre ou se entregar à tragédia.

O fato curioso que ocorre neste momento é que Lucas começa a enxergar pessoas voando pelos céus da cidade. Depois que Horácio é preso, tudo torna-se mais difícil na vida do menino e da mãe, ela começa a pegar encomendas de costura e penhorar joias para se manter, enquanto Lucas consegue um emprego na venda do comerciante libanês Chamun para completar a renda. Seu tempo agora divide-se entre a escola, o trabalho de entregador e o alento de algumas horas em que subia em uma torre afastada com os amigos para olhar os campos e estradas além das divisas de Taitara, “onde não vigoram ainda os regulamentos da Companhia” (VEIGA, 2017, p. 125). É numa dessas ocasiões que ele presencia o fato que recorta todo o capítulo:

[...] levei aquele bruto susto e fiquei sem ação por algum tempo. Pois se o homem passava voando bem na minha frente, justamente diante da parte aberta da torre! Foi rápido mas deu para ver. Ia deitadinho como nadando, só que não dava braçadas, apenas mexia-se discretamente com os braços (VEIGA, 2017, p. 126).

Dessa maneira, a aparição do homem voador faz um retorno aos momentos insólitos que surgiram anteriormente, e os quais haviam diminuído desde que o processo de formação do narrador se completava nos capítulos anteriores. O momento se relaciona com dois deles em especial, os urubus e o Grande Uzk, praticamente funcionando como uma fusão de ambos, completando uma tríade de instantes em que a utopia se torna possível na narrativa.

Nesta nova configuração, alçar aos céus, sempre carrega a rebeldia de estar acima dos muros, e, por conseguinte, longe da ordem hegemônica, como é o caso dos urubus, que se anteriormente representavam uma imagem macabra em razão de suas sombras em forma de cruz, agora simbolizavam transgressão. Quando os animais descem à cidade, curiosos para ver o que encontrarão, se deparam com a própria ruína, uma vez que são usados tanto como válvula de escape para as frustrações dos habitantes como massa de manobra para o domínio. Seu ultimato é voltar para o céu após perceberem que “a amizade tinha sido um equívoco” (VEIGA, 2017, p. 61) que os fizera perder o direito de ir e vir. Com isso, quem fica na cidade passar a ter inveja dos pássaros agourentos que circulam cada vez mais alto e longe deles, mas ainda assim com a graciosidade de quem é livre.

Também o Grande Uzk, como já discutimos, é outro que gera um ponto de desassossego no ambiente taitarense. Depois de apresentar seu número, ele instaura a descrença nas pessoas da cidade, não apenas porque pode realizar atos inimagináveis, mas também porque com os seus dons sobre-humanos faz o que quiser, como é o caso de voar, gracioso e leve como uma borboleta (VEIGA, 2017, p. 72). Tal qual os urubus, o Grande Uzk é livre, e por isso inspira o protagonista a imaginar uma realidade outra àquela. Diferentemente dos urubus, no entanto, que são biologicamente condicionados ao voo, o mágico não é capaz de fazer isso por ser humano, assim, a primeira reação do narrador é atribuir isso a uma farsa organizada por aquele desconhecido, enquanto outros personagens associam-no com o diabo.

Dadas as reações anteriores, pode-se entender que esse novo paradigma surge para reforçar o que Yamaguchi coloca como a “descoberta de que toda visão de mundo é relativa sempre, e de descoberta, em contrapartida, de que o homem é criador da sua própria realidade” (1988, p. 74), algo que neste ponto da história foi esquecido pelo narrador, que, após passar por todo o processo de tornar-se “o homem da casa”, embruteceu-se e agora tenta viver de pequenos confortos, sem conseguir organizar algum tipo de resistência contra quem reduziu sua vida à essa conjuntura.

A minha situação piorava dia a dia, quero dizer, a situação dentro de mim. Eu tinha certeza que não sofria de nenhuma doença, e muito menos de doença da cabeça ou dos nervos, que faz a pessoa ver o que não existe. Também não sofria da vista, se sofresse não enfiava linha em agulha com tanta facilidade par poupar tempo a mamãe na costura. Eu enxergava até demais, de longe e de perto – a não ser que a doença fosse essa justamente, doença de ver além do normal (VEIGA, 2017, p. 132).

Por isso, como Lucas é o único a ver o homem voador, ele julga estar louco, já que a normalidade sufocante, tal qual no episódio do mágico, não permitia que ele pudesse enxergar outras formas de ver o mundo, mas diferente daquela época, o garoto não vivia em receio, na verdade procurava maneiras de irritar o pai e os superiores deste. Assim, o personagem decide manter-se em silêncio sobre o caso, apenas dando pequenas pistas para os amigos e revelando para a mãe, que tem a reação esperada de não acreditar naquilo.

O assunto se torna de conhecimento de todos na cidade logo em seguida, quando dois fiscais aparecem na casa de Lucas para fazer a inspeção e o controle das residências que possuíam hortas, uma nova lei da Companhia sem aparente função prática como todas as outras. Nesse momento, eles acabam por ver não apenas um, mas três homens sobrevoando o espaço de forma irregular, o que deixa o narrador extremamente satisfeito, porque agora tinha certeza de que não estava ficando insano como pensara. Em razão disso, podemos compreender claramente porque o ato posterior do garoto é desafiar os fiscais, a princípio com receio, mas depois percebendo que era possível ter uma perspectiva de vida além daquela, ou seja, ainda existem formas que desafiam a lógica em que a cidade está imbuída.

- Eles também viram, mãe. Que pena que a senhora não estava lá fora.
Mal falei, vi que tinha errado. Eles olharam um para o outro, os dois olharam para mim.
- O que foi mesmo que você disse? – perguntou um.
- As plantas. Tudo em ordem, Conferiu certinho – eu disse numa tentativa desastrada de consertar.
- Não embrome. Você deu a entender que já tinha visto aqueles homens antes.
- Não! Vi agora, junto com os senhores.
- [...]
- Como é seu nome? Talvez a gente precise do seu depoimento mais tarde. Sabemos que você viu. Não adianta mentir. Anote o nome – disse ele ao companheiro.
- Mamãe ficou alarmada, passou a mão no rosto, nervosa, perguntou implorando:
- Vocês não vão levar o meu menino, vão?
- [...]
- Eles não vão me levar, mãe. Só querem saber se eu vi o homem voando, quero dizer, se vi gente voando. Eu vi o que eles viram, e isso não é crime. Aliás, eu vi porque esse senhor aqui mostrou, senão não tinha visto.
- Epa! Alto lá! Me põe no fogo não, garoto. Mostrei nada não.
- Se o senhor não mostrou, eu não vi. Nós estávamos juntos. – Enquanto eles se consultavam com olhares, aproveitei para avançar um pouco mais: – Não precisa ficar com medo que não vai acontecer nada (VEIGA, 2017, p. 138-139).

Dessa maneira, no momento de hesitação e posterior avanço, o jovem encontra-se no limiar entre o homem que se tornou, igualmente subserviente e conformado, e o menino que havia sido no início da história, sem medo de retaliação e capaz de enxergar aquilo que os adultos não conseguem.

Dessa maneira, o choque de identidades o leva a uma retomada de atitude contra o real, calcada na memória do passado infantil, o que faz com que o seu desafio aos fiscais percorra o fio da memória, tão deteriorada desde que o Grande Uzk havia, ou não, passado pela cidade. Então, quando os dois fiscais se tornam testemunhas essenciais daquele fato, reacende-se o senso de resistência que ele perdera ao tornar-se homem, ou seja, eles reavivam uma nostalgia, que no contexto da narrativa veiguiana indica a luta para não padecer diante da realidade empírica. Como viemos repetindo por todo este percurso, Lucas representa a memória de Taitara, elemento este que é de suma importância à narrativa distópica pretendida por desdobrar o porquê de existir uma cidade como aquela.

Sabemos através desse relato não apenas como a cidade chegou a este estado como também o que o levou o escritor dessas memórias a se rebelar, mas mais que isso, compreendemos que essa é uma história de reconstrução e o relato é uma forma de Lucas não se esquecer de quem é, e de que pode fazer alguma diferença efetiva. Como Moylan aponta em suas análises:

[..] à medida que o/a protagonista infeliz, alienado/a, às vezes dissidente, confronta (e, ou rompe com, ou é derrotado pelos) mecanismos totalizantes do sistema hegemônico, um novo entendimento – se nem sempre uma nova *práxis* – distancia cognitivamente a narrativa distópica, e seus desfechos, das condições relativas à situação empírica do/a autor/a (e leitores/as) (2016, p. 84).

Isso quer dizer que a partir desse ponto até a escrita de seu relato, o narrador se multiplica, na tentativa de repassar uma mensagem, ainda que de certa forma cifrada, de resistência para o leitor e auto resistência para si. Assim, seguindo uma perspectiva cronotópica, isto é, atrelado um espaço-tempo na realidade que, a seu modo, influiu em como o romance é escrito, Veiga sucumbe ao desespero característico dos Anos de Chumbo no Brasil, mas com este capítulo em particular, o autor não se permite desistir no fim, e deixar que uma era melancólica tome conta de algo que ainda pode ser resolvido.

Assim, o impulso utópico por um último instante ressurge em sua escrita, não permitindo o fechamento dentro de si. Por isso, não é sem muita surpresa que o último evento do romance seja a normalização dos voadores sobre o céu de Taitara e as consequências desse

ocorrido. Mais pessoas surgem planando, e é quando todos começam a notar que esses seres são os próprios habitantes da cidade, que, por um motivo desconhecido, levantaram voo.

Enquanto o povo se divertia o dia inteiro olhando para o céu agora coalhado de gente voando, e ia para a cama de noite contando as horas que faltavam para o reinício do espetáculo, a Companhia preparava seus planos. E um dia bem cedo fomos surpreendidos ainda na cama por aqueles carros novinhos circulando lá fora com alto-falantes berrando a proibição de olhar para cima sobre qualquer pretexto (VEIGA, 2017, p. 140).

O céu inundado de pessoas, simboliza novamente o sentimento de estar acima da Companhia, e como muitos comentadores de Veiga irão discorrer, no alto está aquilo que mais falta na distópica Taitara: a liberdade. Para Dacalstagnè, o céu torna-se um espaço público de onde as pessoas libertas conseguem finalmente viver longe de um mundo de proibições (1996, p. 110); enquanto Dantas considera o voo dos habitantes um sinal claro de revolta que dialoga com a lógica absurda em que estes vivem (2002, p. 114); já Barbosa acrescenta que os habitantes se libertaram das amarras, se permitindo serem livres e também se humanizando diante da situação (2018, p. 96).

Novamente, a Companhia tenta tomar controle da situação por meio daquilo que melhor sabe fazer: proibir; mas dessa vez é ilógico controlar aqueles que estão voando, e é nessa pequena falha de comunicação que adquirimos a consciência de que o domínio não é eterno, mesmo que pareça. Com isso, “a sombra e o céu formam um espelho de opostos. Nos dois lados é possível cair. Mas sob a força da Companhia – os muros – uma vida de sombras contrasta com a liberdade” (DANTAS, 2002, p. 173), ou seja, a imposição fica ancorada ao entorno dos muros, e por isso, impedir que as pessoas olhem para aquele céu à beira da queda é também se resguardar em torno do que podiam conter. Então, para os que fixaram no solo, “o jeito era obedecer, e andar de cabeça baixa para evitar mal-entendidos” (VEIGA, 2017, p. 140), pois ali a Companhia ainda era absoluta.

E isso é tão verdade, que logo a seguir nos deparamos com a estranha descrição de um dispositivo que impedia as pessoas de olharem para cima, pois não sendo possível andar com o olhar permanentemente para baixo, mais uma prova da não desistência do autor diante da situação, era pelo menos necessário impedir que ele se elevasse.

Como é que os nossos netos ou bisnetos vão saber para que serviam esses blocos de madeira formados de duas partes unidas por dobradiça de um lado e fechadas com trinco de outro, tendo no meio um buraco da grossura de um pescoço, e numa das metades um espeto com a porta inclinada para o centro? Será que alguém vai descobrir que isso é um aparelho que usávamos em volta do pescoço quando saímos

à rua, e que o espeto servia para cutucar a nuca quando a pessoa se distraía e erguia um pouco a cabeça? (VEIGA, 2017, p. 141).

Com estas medidas tão drásticas, que desafiam tudo o que já fora visto antes no romance, vimos o poder pela primeira vez se encolher, a ponto de beirar a auto sabotagem, pois não tem mais os dominados, anteriormente corpos dóceis, sob sua alcada. O descontrole da situação leva a uma sucessão de derrotas que nos dá a entender um possível final feliz através do lento enfraquecimento da Companhia.

Essa postura, envolta pela abertura de possibilidades, faz com que o romance passe a dialogar com a chamada “distopia militante”, termo também colocado nos estudos de Moylan, para discorrer sobre narrativas afiliadas à Utopia e que possuem um caráter de advertência ao leitor. Por mais que o espaço-tempo representado em *Sombras de reis barbudos* seja, por diversas razões, mais duro do que nos trabalhos anteriores do autor, e que por estratégias cronotópicas se volte para um fechamento, ele ainda se filia aos textos que “geralmente cobrem uma tela maior de representação social à medida que prestam atenção ao espaço-tempo no qual a história da batalha do/a protagonista ocorre” (MOYLAN, 2016, p. 130). Essas mesmas narrativas que ao desenvolverem um plano alternativo fazem com que a história usual de alienação e rebelião da distopia se dissolvam em “espaços não narrativos de possibilidades”, sugerem aberturas sistemáticas e significados que excedam o pessimismo da obra, ou seja, Veiga continuamente se recusa a desistir, e sua arte indica isso.

Com isso, podemos chegar a conclusões acerca da peculiaridade da distopia em *Sombras de reis barbudos*, pois, mesmo que possamos comprovar traços de sua presença no romance, ela não corresponde aos moldes usuais, uma vez que ruma a um fechamento trágico, mas paradoxalmente tenta avançar a um horizonte de esperança que talvez exista no futuro, sendo ao mesmo tempo uma distopia que é resignada, mas também militante. De certa forma, chegar a estas conclusões também é um modo de enquadrar a narrativa enquanto comentadores da obra, e, para um autor do porte de Veiga, que preza pela indecidibilidade em seus textos, isso seria redutor demais. Até porque o livro ainda guarda interpretações que vão além das dualidades e pontos de vistas colocados aqui, e já apontados por outros trabalhos que o criticaram ao longo dos seus quase cinquenta anos de publicação.

Nos últimos momentos escritos em seu relato, Lucas reproduz um estranho diálogo que escutara entre o comerciante Chamun e um estranho sujeito magro. A essa altura, a quantidade de pessoas voadoras é tão grande que Taitara começa a se parecer com uma cidade fantasma, em que os cachorros uivam desesperados pedindo por comida e pelo carinho dos donos; ao mesmo tempo em que a Companhia organiza desfiles com música e fogos de

artifício, numa tentativa de demonstrar que ainda manda naquele espaço pouco povoado. Esse quadro mostra o reverso da ideia de liberdade que existe no voo das pessoas, afinal, a habilidade também parece estar associada a uma ideia de rompimento com Taitara, bem como de destruição do espaço da cidade, o que é comprovado nas palavras do narrador já no início da história, e reforçado ao final.

Outro fator a ser pensado é a persistência dos muros, que como já pontuamos anteriormente pela fala de Lucas, parecem ser eternos, renovando-se a cada golpe, e aqui, não parece ser diferente. Sendo assim, se estas estruturas simbolizam realmente os meandros do poder da Companhia, como viemos afirmando durante todo o trabalho, e se esta parece estar mesmo enfraquecendo, por que eles continuariam ali? É aqui que entramos num estado de negação dessa pretensa libertação, pois como Dantas (2002, p. 177) já aponta em suas discussões, as descrições de Lucas para o céu soam ambíguas, como quando o toma por um “imenso buraco azul sem fundo” (VEIGA, 2017, p. 130), e é claro, na contrariedade do título “Das profundezas do céu”. Para além disso, o diálogo entre Chamun e o professor desconhecido complica ainda mais essa percepção:

- 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 os outros voarem. Porque todo mundo deseja muito voar, quanto mais alto e mais longe melhor.
- Alucinação coletiva. É uma doença então?
- Não, não, pelo contrário. É remédio.
- Remédio. E serve para quê?
- Contra loucura, justamente (VEIGA, 2017, p. 143).

Vemos que o voo parece mais uma fuga do que na verdade o verdadeiro fim do terror, e, que ao invés de se verem livres da Companhia, aquelas pessoas no céu, apenas caíram em outro buraco. Dessa forma, o ato acaba perdendo o seu valor aparentemente efetivo, gerando até mesmo uma incerteza quanto ao tal voo, o que é reforçado pelo caráter alucinógeno que o personagem coloca.

Concordamos com Dantas quando ele argumenta que nada na literatura veiguiana permanece estável, algo que já confirmamos por meio da incessante construção e desconstrução dos episódios. Nesse caso, parecia mais uma vez sem coerência, não oferecer o benefício da dúvida a um efeito tão finalizador, no entanto, da mesma forma que um sonho, o voo, neste caso “torna-se simples evasão se não for mantida a distinção reflexiva e crítica

entre os diferentes planos do real” (DANTAS, 2002, p. 177). Então, o que restaria além de sucumbir ao desespero novamente? A resposta reside em Lucas e no seu ato de escrever, uma vez que ele se mostra como o único, a esta altura da narrativa, conseguindo manter relativa equivalência entre os planos do real e do insólito, ou seja, ele se mantém no chão, sem precisar usar o “remédio”.

Voltando a Dacalstagnè, vemos o quão a autora é incisiva ao afirmar que a visão do homem voador é transformadora para que o jovem tome consciência do que fazer. Vale pontuar que, no momento de êxtase da visão, ele começa a olhar de forma fixa para as mãos, como se para garantir que ainda estava ali, e quando as fecha guarda consigo o segredo de sua liberdade, que não está na oposição do céu azul, que convidativamente, chama-o a cair em suas profundezas. Na verdade, quando Lucas volta a olhar para suas palmas, ele faz algo ainda maior que voar, pois “organizando o passado no mundo da linguagem, ele o liberta de sua condição onírica, permitindo sua apreensão” (DACALSTAGNÉ, 1996, p. 111). Isso permite que o amanhã, quando vier, tenha a possibilidade de existir, ao ser imaginado e medido nas páginas do jovem rapaz.

E como o autor também crê na possibilidade do futuro, percebemos outras pistas quando mais uma vez o professor continua sua conversa ao lado do comerciante libanês:

- E quando é que vamos parar de tomar esse remédio? Quero dizer, quando é que aqueles lá em cima vão voltar? Ou não voltam mais?
- Voltam. Um dia voltam.
- Mas quando vai ser?
- Para a festa dos reis barbudos (VEIGA, 2017, p. 143-144).

Até então, os reis barbudos, figuras enigmáticas que também nomeiam o romance, só haviam sido citados anteriormente em um estranho sonho que o narrador tivera em sua viagem à casa dos tios (VEIGA, 2017, p. 92-93). Na ocasião, o menino sabe que Baltazar, a quem ele não via há muito tempo, estava muito bem, ao contrário do que pensava quando deixou Taitara, e naquele momento ele celebrava a construção de uma torre cuja construção fora encomendada por uma “comissão de reis barbudos”; além disso, o próprio Baltazar também iria ser nomeado rei, mas por alguma razão, o narrador não vê isso acontecer. Uma possível interpretação seria que estes detentores do poder, seriam os homens da Companhia, os quais Lucas e seus conterrâneos não conhecem, mas que estão constantemente observando todos os seus passos; e, que por ser inconsistente aos planos deles, Baltazar teria sido cortado de sua ascensão ao cargo de rei, caindo no esquecimento.

Por isso, quando a menção a eles ressurge no último momento do livro como uma possível luz para o amanhã sem repressão, onde as pessoas não precisariam mais “voar” para serem livres naquela idílica cidade do interior, percebemos mais um nó utópico contrastando com o pessimismo latente do momento anterior. Como Dantas (2002, p. 177) aponta, o “novo dia”, isto é, o fim da repressão, é um lugar comum durante os anos 1970, sobretudo na música popular brasileira, difundida com mais facilidade do que a prosa de ficção. Isto faz com que a festa dos reis barbudos seja equivalente aos mesmos sonhos utópicos de liberdade apregoados por outros artistas; mas a volta, diferente do que é em *A hora dos ruminantes*, é somente uma promessa, que tanto o narrador quanto o autor, em suas realidades distintas, mas ainda assim, bastante interligadas, confiam que irá acontecer.

Por fim, Lucas tem a impressão de ver a sombra do profético homem se elevar, não oferecendo essa segurança ao leitor por ele mesmo estar farto de toda aquela história de voos, remédios e reis, resta-lhe seguir em frente e rever o passado a fim de manter a imagem do amanhã nítida. Se esse dia realmente irá chegar, é algo que o romance não responde, já que o próprio narrador vive no limiar da incerteza, mas como afirma Bloch (2005, p. 194), no mundo muita coisa ainda está inconclusa e imaginar-se rumando para o futuro é algo que ocorre a princípio no interior de cada indivíduo, e nem mesmo aquele que sucumbiu ao desespero tem os olhos fixados no nada. Ocorre-nos então que o jovem Lucas, que escreve a história de seu povo, está embebido em um estado de efervescência utópica⁵⁰, isto é, imaginando o final da tragédia taitarensse e o recomeço da vida, situado em um lugar ainda indefinido, mas que permanece anunciado para além daquelas páginas.

⁵⁰ O termo vem de Ernst Bloch, no primeiro volume de *O princípio esperança*. É usado para se referir à capacidade humana de velejar em sonhos sem base na realidade concreta. Essa habilidade cria um espaço para a movimentação abstrata dos sonhos que podem vir a se tornar possíveis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: PARA A FESTA DOS REIS BARBUDOS

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Eu pergunto a você
Onde vai se esconder
Da enorme euforia
— *Apesar de você*, Chico Buarque

[...] o trabalho que faz a história avançar, sim, já há muito a fez avançar, conduz para a causa que tem possibilidade de ser boa, não como abismo, mas como montanha para o futuro. Os homens, assim como o mundo, carregam dentro de si a quantidade suficiente de futuro bom; nenhum plano é propriamente bom se não tiver essa fé basilar

— *O princípio esperança*, Ernst Bloch

Proveniente da antiga tradição do utopismo, a distopia, bem como sua contraparte utópica, traçou, e ainda traça, um grande percurso de especulação sobre as estruturas sociopolíticas. Este é um caminho que só pode ser mostrado pela incerteza daquilo que está à frente, mas que o presente dá pistas inconsoláveis, as quais não podem ser tão esperançosas quanto muitos gostam de pensar. Por isso, o texto distópico, assim como aqueles e aquelas que se debruçam a escrevê-lo, detêm uma percepção excepcional do momento em que estão, se tornando irremediavelmente contemporâneos, isto é, “aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele” (AGAMBEN, 2009, p.64). Desse modo, as distopias, por seu potencial crítico, são diálogos importantes que nos levam a pensar sobre os diferentes problemas da nossa época através da arte literária.

Tendo em mente essas possibilidades discursivas da distopia, na presente dissertação, analisamos as características relacionadas à narrativa distópica no romance *Sombras de reis barbudos* de José J. Veiga, um importante autor da literatura brasileira, que, como acompanhamos, relaciona-se proficuamente com a temática. Levando em consideração os comentários e teorizações dos Estudos Críticos da Utopia, bem como da crítica do autor e outras áreas afim, atestamos que o romance é uma distopia, uma vez que dialoga com as diversas constantes que perpassam essa forma textual, levando a muitas possibilidades de discussão sobre poder, instrumentalização da vida humana, barbárie e opressão.

Concordamos com as palavras de Claeys (2017, p. 269) quando este indica que as narrativas distópicas em geral falam sobre futuros imaginários em que muito foi feito de forma errada, mas que ainda assim existem saídas a serem indicadas, normalmente por meio de rebeliões individuais, organizadas por vestígios de uma massa que é forçada a não ter

consciência. O autor também argumenta que esses pequenos atos, geralmente sintetizam valores com os quais aquele quem escreve as distopias espera que seu leitor simpatize. Sendo assim, a estética da distopia cabe bem a *Sombras de reis barbudos*, desde que identificamos diferentes estágios de despotismo que normalmente são desafiados, ainda que pareça impossível vencer. Assim, de sua posição como autor, Veiga suscita uma leitura engajada, que, se não força uma mudança imediata, faz com que o leitor pense naquelas histórias não apenas como mero passatempo ficcional.

Por meio de sua narrativa, que se vale de um lirismo acentuado e do estranhamento textual, o autor goiano dialoga sobre problemas que são cíclicos e que trespassam a barreira de seu próprio espaço-tempo, inscrevendo-se no grande tempo bakhtiniano com uma demonstração apurada da subjetividade humana. Na obra, se apresentam temas como a invasão, a descaracterização do espaço e do ser humano, a repressão e o exercício do poder, que se estendem continuamente e não se fechando, o que acaba por pedir uma atitude de quem o consome, forçando-os a pensar na existência de uma saída para o desconforto, que mesmo sendo narrativo, liga-se indissociavelmente à realidade. Com isso, fica evidente o pulsar da distopia no romance analisado, um de seus trabalhos mais significativos e que merece ser constantemente revisitado a fim de identificar mais caminhos interpretativos e gerar mais discussões no meio acadêmico.

Sombras de reis barbudos é uma história sobre a resignação diante do poder e o que aconteceria com um povo caso não houvesse reação. É claro que apenas buscar por uma revolta a fim de dizimar uma hegemonia é demasiadamente utópico e, como foi apontado há pouco, seria de pouco ou nenhum valor para tranquilizar o interlocutor que acompanha a narrativa. Nesse caso, devemos nos atentar para os exercícios do poder, que, como abordamos mediante a perspectiva foucaultiana, são compostos por meandros tão descentralizados que alcançam diferentes pessoas, dominando-as de formas imperceptíveis e assim produzindo mais força para o próprio regime. Em Veiga, percebemos como isso é verdadeiro, porque mesmo que os atos mais extremos aconteçam, a esperança por um novo dia é suscitada pelo narrador-protagonista.

Levando isso em consideração, pudemos perceber que a história de Lucas está sempre transitando entre as instâncias do desespero e do conforto, sobretudo em episódios como a pichação dos muros, a domesticação dos urubus e as mágicas do Grande Uzk; momentos que contam com o vislumbre de possibilidades além da vida empírica suscitada pela Companhia de Melhoramentos. Recordemos que Lucas sente-se poderoso quando conta aos amigos sobre o segredo que compartilhado pelo pai, e é diretamente responsável pela revolta dos garotos ao

marcarem o símbolo do poder com palavras de ordem. Mesmo que dure pouco tempo, esse motim é um dos primeiros indícios da importância que Lucas possui na narrativa, afinal, se conhecemos a história de Taitara é porque ele preocupa-se em contar, e em meio às suas impressões recorrentemente surgem caminhos para a liberdade.

Por isso, a atitude de persistir, tanto do garoto como de muitos dos seus amigos, permite que absorvamos diversos focos de uma resistência vestigial. Num plano geral de nossas discussões, podemos concluir que não apenas Lucas, mas também os outros meninos, figuras centrais na literatura veiguiana sejam o tão importante “protagonista distópico” necessário para que haja oposição nesse tipo de texto. O primeiro sendo a principal amarra da história distópica, por se utilizar da linguagem e da memória para efetivar sua resistência, enquanto os demais procuram não se conformar diferentes de suas contrapartes adultas.

Quanto a estrutura narrativa, assumimos que o romance não se prende a uma forma isolada de distopia, ascendendo a um patamar de modificação dentro da própria forma textual. A principal singularidade de *Sombras de reis barbudos* é a capacidade de transitar entre a resignação e a militância criando uma indecidibilidade textual que sujeita a narrativa a diversas interpretações; e para além disso, o modo como o romance se organiza destoa dos esquemas usuais, ao criar minuciosamente a ascensão do regime hegemônico, mas que ainda assim não abandona as características distópicas usuais quando postos em uma perspectiva totalizante. Assim, temos o espaço destruído bem como a imagem manchada do futuro, aliada a incerteza desse mesmo porvir, que apenas se torna um longínquo sonho diante de um gigantesco buraco azul.

Como vimos, o romance consegue fazer isso ao se manter em ação até mesmo depois de seu final, pois Lucas não terminou de escrever, assim como a Companhia não acabou, e muito menos os homens livres, ou alienados, a depender da interpretação mais adequada pelo leitor, desceram do céu. Desta maneira, é possível perceber que a postura militante do texto, bem como sua mensagem, continua passível de ser internalizada por novos apreciadores da obra veiguiana, mesmo depois de quase cinquenta anos de sua publicação original, o que torna *Sombras de reis barbudos* um livro de caráter universal e que não está disposto a se fechar em saídas fáceis ou finais estáticos.

Ao fim e ao cabo, nossa pesquisa se mostrou satisfatória em reconhecer a importância do conceito de distopia em associação com a obra veiguiana. Consideramos que o autor goiano cumpre um importante papel narrativo dentro da literatura brasileira ao permitir que a arte transmita uma mensagem de esperança e modificação da realidade, um projeto estético-narrativo que se envolve com o absurdo que invade o nosso cotidiano, e a partir daí permite

que sejamos acometidos por situações que anteriormente considerávamos impossíveis. Então, como sua obra abandona o conceito de impossibilidade e ruma por uma trajetória pouco difusa no nosso meio literário, encontramos perspectivas de estudo muito amplas, que estão longe de se esgotar com o presente trabalho.

O mesmo pode ser dito da distopia, que possui uma dimensão exploratória de grande porte e que está em constante modificação. Por isso, quanto mais trabalhos nesse sentido forem feitos no meio acadêmico brasileiro, mais poderemos ter uma noção da grandeza dos utopismos e como suas discussões se apresentam em todos os lugares possíveis, como partes dos sonhos sociais que cada ser humano carrega.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- ALVES, Ana Rodrigues Cavalcanti. O conceito de hegemonia: de Gramsci a Laclau e Mouffe. *Lua nova*, São Paulo, n. 80, p. 71-96, 2010.
- AMIS, Kingsley. *New maps of hell*. Londres: Penguin Classics, 2012.
- ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- ASSIS, Eleone Ferraz de. *A poética de José J. Veiga em Sombras de reis barbudos*. 2008. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Católica de Goiás, Goiânia.
- ATWOOD, Margaret. *O conto da aia*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- _____. *Os testamentos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.
- BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom. Introduction. *Dystopias and Histories*. In: _____. (Org.). *Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination*. Nova York, Londres: Routledge, 2003.
- BARBOSA, Wanice Garcia. *A escrita contemporânea de José J. Veiga*. 2018. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- _____. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1990.
- _____. *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- BEAUCHAMP, Gorman. The Proto-Dystopia of Jerome K. Jerome. *Extrapolation*, Kent, v. 24, n. 2, p. 170-181, 1983.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BENTHAM, Jeremy. *O panóptico*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- BERLIN, Isaiah. *Limites da utopia: capítulos da história das ideias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

- BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. v. 1. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.
- BOSI, Alfredo. *O conto contemporâneo brasileiro*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- BRASIL. Ato Institucional Nº 5, de 13 de dezembro de 1968. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm. Acesso em 19 mar. 2021.
- BUBNOVA, Tatiana. O que poderia significar o “Grande Tempo”? . *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 5-16, maio/ago., 2015.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. *J. J. Veiga: Literatura Comentada*. São Paulo: Abril, 1982.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. Relação entre o insólito e os leitores empírico e virtual. *Caderno Seminal Digital*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 14, p. 102-115, 2010.
- CARNEIRO, Nerynei Meira. *O caleidoscópio de José J. Veiga: intersecções estruturais em narrativas insólitas*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2004.
- CAVALCANTI, Ildney. Utopian Studies in Brazil: Roots and Routes. *Utopian Studies*, Missouri, v. 27, n. 2, p. 210-229, 2016.
- _____. Da terra desolada ao deslocamento da utopia: as mobilidades do experimento de Vik Muniz. In: CORDIVIOLA, Alfredo; CAVALCANTI, Ildney (Org.). *Os retornos da Utopia: Histórias, Imagens, Experiências*. Maceió: EdUFAL, 2015. p. 211–236.
- CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). Teoria da Literatura: Formalistas Russos. 3. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976, p. 39-56.
- CIPRESTE, Karla Fernandes. *Experiências do excesso: Casares & Bellatin*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- CLAEYS, Gregory. The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell. In: _____ (Org.). *The Cambridge companion for Utopian literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- _____. *Dystopia: a natural history*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- COELHO, Teixeira. Apresentação. In: FORSTER, E. M. *A máquina parou*. São Paulo: Itaú Cultural; Iluminuras, 2018.
- DACALSTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.
- DANTAS, Gregório Foganholi. *O insólito na ficção de José J. Veiga*. 2002. Dissertação (mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

- _____. José J. Veiga e o romance brasileiro pós-64. *Revista Falla dos Pinhaes*, Espírito Santo de Pinhal, São Paulo, vol. 1, n.º 1, jan./dez., 2004.
- DIAS, João Paulo Moreno. *Antônio Conselheiro não morreu: ficção histórica e pós-modernidade em A casca da serpente*, de José J. Veiga. Dissertação (Mestrado em Línguas Vernáculas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.
- ENGELS, Friedrich. *Do socialismo utópico ao socialismo científico*. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2005.
- FANTI, Maria da Glória Côrrea Di. A linguagem em Bakhtin: pontos e pespontos. *Veredas — Revista de Estudos Linguísticos*, Juiz de Fora, v. 7, n. 1 e n. 2, p. 95-111, jan./dez., 2013.
- FIGUEIREDO, Carolina Dantas de. Memória e poder nos regimes distópicos. *Papéis — Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da UFMS*, Campo Grande, v. 19, n. 38, p. 83-98, 2015.
- FITTING, Peter. A short story of Utopian Studies. *Science fiction studies*, Greencastle, v. 36, n. 1, p. 121-131, mar., 2009.
- FORSTER, E. M. A Máquina para | The Machine stops. Trad. Celso Braida. *Revista Nota do Tradutor (n.t.)*, n. 2, v. 1, mar. 2011, p. 217-279.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*: a vontade de saber. v. 1. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- _____. *Microfísica do poder*. 9. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019.
- _____. *Vigiar e punir*. 42. ed. São Paulo: Vozes, 2013.
- FROMM, Erich. *The sane society*. London, New York: Routledge, 2002.
- GALBIATI, Maria Alessandra. *Revendo o gênero*: a representação da mulher no Bildungsroman feminino contemporâneo. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2013.
- GARCÍA, Flávio. O insólito na construção da narrativa. In: GARCÍA, Flávio; MICHELLI, Regina; PINTO, Marcello de Oliveira (orgs.). *Poéticas do insólito*: conferências e palestras do III Painel “Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional”: o insólito na literatura e no cinema. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008. p. 11-17.
- GENETTE, Gérard. *O discurso da narrativa*. 3. ed. Lisboa: Veja, 1995.

- HARTMANN, Giuliano; SILVA, Marisa Côrrea. Ecos do narrador benjaminiano no filme O Labirinto do Fauno: uma (re)significação da morte pela fidelidade ao Événement. *Crítica cultural*, Palhoça, v. 8, n. 2, 2013. p. 201-217.
- HOLLAENDER, Arnon. *The Landmark dictionary*: para estudantes brasileiros de inglês. 4. ed. São Paulo: Moderna, 2008.
- HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. 22. ed. São Paulo: Globo, 2014.
- JEROME, Jerome K. A nova utopia. *Morus – renascimento e utopia*, São Paulo, v. 9, p. 129-155, 2013.
- LIMA, Felipe Benício de. *Sob o signo de Janus*: uma análise de Clube da luta em suas relações com a ficção distópica. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Alagoas, Maceió.
- LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MIYAZAKI, Tieko Yamaguchi. *José J. Veiga - De Platiplanto a Torvelinho*. São Paulo: Atual, 1988.
- MORE, Thomas. *Utopia*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- MOYLAN, Tom. *Distopia*: fragmentos de um céu límpido. Maceió: EdUFAL, 2016.
- _____. *Scraps of the untainted sky*: utopia, dystopia, science fiction. 2000
- ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PAVLOSKI, Evanir. *1984*: a distopia do indivíduo sob controle. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2014.
- POPPER, Karl R. *A sociedade aberta e seus inimigos*. v. 1. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1974.
- PORTELLI, Hugues. *Gramsci e o bloco histórico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- POSPÍŠIL, Jan. *The historical development of dystopian literature*. Disponível em: <https://theses.cz/id/dlhyhf/Dystopia_Pospisil.pdf>. Acesso em 16 mar. 2020.
- PREVOST, André. A utopia: o gênero literário. *Morus – renascimento e utopia*, São Paulo, v. 10, p. 439-447, 2015.
- PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. *Metodologia do trabalho científico*: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.
- RICOEUR, Paul. *A ideologia e a utopia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

- ROEMER, Kenneth M. Paradise transformed: varieties of nineteenth-century utopias. In: CLAEYS, Gregory (Org.). *The Cambridge companion for Utopian literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- SARGENT, Lyman Tower. Utopia: the problem of definition. *Extrapolation*, Kent, v. 16, n. 2, p. 137-148, 1975.
- _____. The three faces of utopianism revisited. *Utopian Studies*, Missouri, v. 5, n. 1, p. 1-37, 1994.
- _____. *Utopianism: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SOUZA, Agostinho Potenciano. Um olhar crítico sobre o nosso tempo (Uma leitura da obra de José J. Veiga). 1987. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- SUVIN, Darko. *Metamorphoses on science fiction: on the poetics and history of a literary genre*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- _____. Theses on dystopia 2001. BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom. (Orgs.). *Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination*. Nova York, London: Routledge, 2003.
- _____. Estrangement and cognition. Disponível em: <http://strangehorizons.com/non-fiction/articles/estrangement-and-cognition/>. Acesso em: 13 maio. 2020.
- SZACHI, Jerzy. *As utopias ou a felicidade imaginada*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- VALIM, Grazielle Maria. Infância e morte sob a perspectiva do realismo maravilhoso em José J. Veiga. *RevLet – Revista de Virtual de Letras*, Jataí, v. 12, n. 1, 325-340, jan./jul., 2020.
- VEIGA, José J. *Os cavalinhos de platiplanto*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- _____. *A hora dos ruminantes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- _____. *Sombras de reis barbudos*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- VIEIRA, Fátima. The concept of utopia. In: CLAEYS, Gregory (Org.). *The Cambridge companion for Utopian literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- ZAMIÁTIN, Ievguêni. *Nós*. São Paulo: Aleph, 2017.