

INFÂNCIA, FICÇÃO, HISTÓRIA E DITADURA:

Voos da liberdade nas *Sombras de reis barbudos*.

Marcos Silva*

“*Todo menino é um rei*”

(Roberto Ribeiro, título e verso inicial de canção, 1978)

“(…) *só não voa quem não quer ou não pode ou tem medo*”.

(José J. Veiga, *Sombras de reis barbudos*, 1972)

Espaço, luz e corpos são imagens que constituem um tecido organizador da narrativa no romance *Sombras de reis barbudos* (VEIGA, 1976. 1ª edição: 1972). Entre um campo que se quer tornar passível a plena ocupação (a cidade de Taitara e sua população) e o agente dotado da vontade de realizar aquela virtualidade (uma poderosa Companhia, designada em abstrato e com maiúscula pela primeira palavra de seu nome – “Companhia Melhoramentos de Taitara”, que tornava tudo pior), interpõem-se corporeidades - seres humanos, fonte das sombras projetadas, espectadores das sombras - capazes de atribuírem ao processo um outro encaminhamento. A metáfora adquire maior força quando se pensa que seus agentes não se extinguem no mundo das coisas: são homens e relações que mantêm entre si, e o esforço de quem pretende controlar todos os seus atos se concentra exatamente na anulação desse traço específico.

Esse livro foi precedido por três outras obras de Veiga: *Os cavaleiros de Platiplanto* (IDEM, 1974. 1ª edição: 1959), *A hora dos ruminantes* (IDEM, 1998. 1ª edição: 1966) e *A estranha máquina extraviada* (IDEM, 2008. 1ª edição: 1967). São textos habitualmente identificados como fábulas políticas sobre o Brasil de seu tempo, distopias especulares diante daquelas contemporaneidades. Eles definem um universo de temas e procedimentos narrativos que tem continuidade em *Sombras de reis barbudos*: os sonhos e potenciais da infância diante de um mundo de difícil compreensão, que inclui envelhecimento e morte (*Os cavaleiros de Platiplanto*); a pequena cidade interiorana atingida por nova disciplina de trabalho e cotidiano, com o humano submetido à lógica do lucro (*A hora dos ruminantes*); o domínio da técnica sobre os homens e o fascínio pelo incompreendido (*A estranha máquina extraviada*).

* Professor Titular de Metodologia da História na FFLCH/USP.

Nesse sentido, o romance *Sombras de reis barbudos* não se restringe a uma resposta política imediata à ditadura então vigente no Brasil e a seu aguçamento desde o AI-5 (dezembro de 1968), antes evidencia um olhar crítico em relação às desventuras da modernidade e alguma nostalgia pela comunidade perdida, questões também pertinentes à crítica da ditadura.

Eleone Ferraz de Assis associou o romance de Veiga à Poética surrealista, perpassada por ironia, forma de resistência a um contexto opressor (ASSIS, 2008). Gregório Foganholi Dantas problematizou as noções de fantástico e realismo mágico (habitualmente associadas a Veiga), enfatizando o caráter indagador do romance (DANTAS, 2002).

Sombras de reis barbudos interferia num Brasil que passara por debates sobre modernidade, reformas de base e experiência ditatorial sucessivamente. Em 1972, quando o livro surgiu, a ditadura que se iniciara em 1964 tinha se tornado ainda mais agressiva e violenta ao menos desde o AI-5 (datado de dezembro de 1968), adotando modernidade tecnológica e crescimento econômico como grandes argumentos de autolegitimação. Ao mesmo tempo, havia extrema violência repressiva contra grupos de oposição ao regime, o que incluía prática de tortura e assassinato de oponentes, associados a arrocho salarial, intensa propaganda do regime e alguns agrados sedutores para a classe média, como o financiamento de imóveis.

O percurso daqueles elementos narrativos básicos (espaço, luz e corpos) engloba do título da obra à visualidade que povoa a denominação de alguns de seus capítulos - “Muros Muros Muros”, “Cruzes horizontais” e “Das profundezas do céu”, p. ex.. Impossível concebê-los separadamente: suas gêneses e existências se implicam e dessa recíproca constituição, decorre o fluxo narrativo.

Não cabe confundir tal proceder com o estabelecimento de um texto que se esgote no apontar essências de fenômenos, liquidando a pluralidade de suas significações, numa espécie de acumulação de dados para posterior encaixe em fórmulas explicativas de toda a narração. Pelo contrário, ao invés de um quadro isométrico, observa-se a busca de uma escrita apoiada nas tensões entre significados, produzindo uma ambiguidade que desnuda o existente ao sublinhar sua inadequação face a uma experiência humana satisfatória e assumindo a ação como ponto crucial para o surgimento do novo, donde os limites entre ambiguidade, contradição e superação daquele universo se revelarem maleáveis.

Nesse sentido, a comparação entre elementos de *Sombras de reis barbudos* e das fabulações de Orwell pode ser elucidativa (ORWELL, 1978. IDEM, 1975). No último autor, tramas são construídas em contraponto a experiências políticas do século XX (Nazismo, Stalinismo), dando realce ao surgimento de um controle absoluto sobre os atos humanos, à destruição de sua memória e culminando com a impossibilidade de um agir autêntico, sufocante beco sem saída. Essa falta de alternativas só pode acarretar o retorno do que se tentou superar, eliminando-se qualquer contradição. Assim, resta a perspectiva trágica, dada a impossibilidade de se realizar a autenticidade e de se evitar a extrema repressão. Trata-se de problemática que, numa temperatura um pouco mais amena, foi retomada por Chico Buarque no livro *Fazenda modelo* (BUARQUE, 1975).

No romance de Veiga, a situação é diferente. O texto se desencadeia a partir de um ponto de vista (do personagem/narrador Lucas), cuja memória é a matéria recuperadora e constitutiva de pessoas e coisas, num trajeto que ele e sua mãe – atores do narrado – julgam importante. Lucas é o nome de um dos evangelistas, o mais jovem de todos. A mãe, em poucas ocasiões, é referida pelo vocativo “Vi” (talvez abreviação de Virgínia, evocação da Virgem Maria), num comentário de Baltazar e numa fala de Horácio, por exemplo), mas quase sempre não tem nome identificado, chamada de mãe mesmo, mantendo-se como arquétipo – geradora biológica e incentivadora da escrita, símbolo de continuidade na diferença (geração, sexo). O reconstituir uma experiência que confunde narrador e personagem, avaliando a si e aos outros, seus atos e omissões, num evoluir que atingiu certa etapa e em cujo seio se encontra o ponto de vista emissor dos juízos, dota o texto do teor de reflexão sobre si no ato de sua construção. Daí, surgir certa cumplicidade entre leitor e narrador: o último controla um desfecho, revelado em esboço desde as primeiras linhas do romance, anulando qualquer capacidade explicativa global nele, e, mais que isto, conhece a travessia das ações formadoras da experiência contada. Romance de uma formação pessoal e coletiva, *Sombras de reis barbudos* valoriza o ato narrativo e imaginativo em relação ao desencadear das ações significativas, convidando o leitor a se integrar em suas etapas.

Vale a pena observar as menções às dificuldades do gesto narrador, a aproximação da matéria da história (memória) e seus quadros de referência no mundo de ficção: a aparência do tio de Lucas e fundador da grande empresa que deu início aos fatos narrados, Baltazar, paralela à de artistas de cinema; o vocabulário do filho de um financiador da Companhia, comparado ao dos textos literários. A construção desses

focos de significação, ao invés de remeter a um quadro de fechamento formal da obra, tida como dotada de uma eficácia que se reportasse a um espaço de exclusividade do artístico, abre canais para mais ligações entre texto e leitor, possibilitando situar o último no próprio ato narrativo através da consideração do imaginário como elemento fundador no encaminhamento das relações entre seres humanos. O realce à força do imaginário, assumindo sua matéria no próprio corpo da narração, parece indicar para o texto em construção um poder transformador na comunidade sobre a qual ele fala e onde circula, o que é mais uma ocasião para que se situe explicitamente o leitor no processo de geração e existência daquele imaginário.

A presença desse universo narrativo que inclui jovens e idosos contribui para lembrar que nem tudo era ditadura sob a ditadura, havia pessoas se formando, outras envelhecendo, submissões e burlas em relação ao poder opressivo. O agressivo presente não impedia a lembrança de um passado e a esperança num futuro.

O ambiente dos fatos narrados é uma cidade do interior, Taitara, cenário semelhante a trechos fundamentais da maior prosa brasileira, das mudanças de **posições** operadas no decorrer de *O alienista* à construção/destruição de si e dos outros pelo personagem central de “A hora e vez de Augusto Matraga”, sem esquecer de outros seres inventados por Lima Barreto e Graciliano Ramos, dentre outros (MACHADO DE ASSIS, 1985. GUIMARÃES ROSA, 1988. LIMA BARRETO, 1976. GRACILIANO RAMOS, 1977). Essas referências querem assinalar uma tradição na literatura brasileira – sem que isso signifique continuidade linear – com um importante peso na existência de uma nova narrativa no país: uma literatura dotada de força crítica, indagadora, talvez um pouco diferente da carência apontada por Carlos Fuentes na tradição literária hispano-americana, até o surgimento de suas tendências de meados do século XX (Rulfo, Borges, Cortázar etc. – FUENTES, 1970).

Romance sobre a tradição da pequena urbe interiorana abalada por um processo que parece externo a uma evolução própria da comunidade (instalação e funcionamento da “Companhia Melhoramentos de Taitara”), embora exerça tanto fascínio sobre seus membros, *Sombras de reis barbudos* emprega recursos de humor, paródia e crítica que, sob outros ângulos, tal tradição da ficção brasileira já valorizara.

A presença da grande empresa, que dá início aos eventos narrados, faz parte de uma sucessão de surgimentos no texto: síntese de nascimento e vida de tudo que existe, esse tema, desde as primeiras frases do romance (“*Está bem, mãe. Vou fazer a sua*

vontade. Vou escrever a história do que aconteceu aqui desde a chegada do tio Baltazar”), aproximando leitor e mãe (arquétipo gerador e incentivador, interlocutores e geradores possíveis), ela está ligada ao conjunto de transformações a que a travessia da fabulação dará ensejo, valorizando a ação para que se alcance o mais adequado caminho superador daquelas situações.

A possibilidade de instalação da “Cia. Melhoramentos de Taitara” é precedida e concebida pela vinda do tio de Lucas, Baltazar, à cidade, episódio que serve para periodizar o objeto do texto. Nele, o plano das afeições, embora mesclado por diferentes interesses (objetos, estilos de ser) cuja fonte se situa frequentemente no mundo do imaginário (cinema, principalmente), predomina: a atração que a imagem distante do tio, conhecida apenas através de fotografias, exercia foi inicialmente quebrada pela descoberta de uma deficiência física em Baltazar e reconstituída a partir da lembrança de um herói de cinema, igualmente deficiente, fato que realçava ainda mais suas proezas.

Essa primeira reconstrução da gênese do processo se encarrega de definir a empresa como realidade singular, exclusiva: a Companhia. Trata-se de importante elemento narrativo, aspecto reforçado por essa vaga caracterização inicial (presente em todo o decorrer do romance, pois ela não tem especificações – do ramo de atividades ou de qualquer outro traço), que, em consonância com o realce a sua singularidade, dota-a de uma posição sempre referida ao humano, pois a Companhia se define através do poder que exerce sobre o meio social.

É desse meio social que parte o narrador. Num primeiro passo, situando-se no contexto do familiar, em tensão devido àquela presença do tio. A seguir, e quase paralelamente à proposta feita por Baltazar para que se instale a Companhia, englobando habitantes da cidade e de outras comunidades.

A aproximação entre Baltazar e Horácio, pai de Lucas, situa-se naquela confluência entre interesse e afetividade, a mesma que marca a união dos dois em prol da instalação da Companhia. É nesse último processo que o ser da cidade começa a sofrer as primeiras metamorfoses, que não correspondem a algum evoluir próprio: penetra o espírito do mais verdadeiro na instauração da empresa, situado além de “entusiasmo e fé” (pessoalidade, que é também afetividade, de Baltazar), através da busca dos financiadores. É no plano da linguagem que aquelas metamorfoses se denunciam: Lucas e outros meninos estranham o vocabulário de Felipe, filho de um

possível financiador da Empresa, que usa palavras como “ímpar”, “abominável”, “hediondo” para, em seguida, apropriarem-se de seu falar. E quando ele dá a Lucas uma máquina fotográfica de que não mais precisa, merece o comentário “*Amigo ímpar aquele Felipe*”, repondo seu próprio vocabulário, numa sutil operação que significa ser apropriado quando se pensa estar sendo quem se apropria.

À mudança de ritmo que a instalação da Companhia impusera na vida dos personagens (Baltazar sem tempo enquanto procura financiadores e depois que os encontra, no corre-corre da empresa), correspondem alterações no ritmo narrativo. Assim como rapidamente se fez funcionar a Companhia, as mudanças no papel de Baltazar não demoraram a chegar. Se a vigência de sua felicidade foi tornada espetáculo (festas na residência, interesse por seu cumprimento ou por estar em sua companhia etc.), também se foi configurando um crescente afastamento entre as pessoas, marcadas pelos símbolos da diferenciação social. A crise de posição de Baltazar na Companhia, anunciada a partir de tensões nutridas por Horácio em relação a seu estilo de vida, teve por contraponto a aproximação entre as mulheres dos dois, assim como a participação de Lucas numa experiência teatral.

Essa vivência da representação, passagem de ficção no interior de uma narrativa ficcional, elabora uma espécie de espelhamento interno no texto, reflexão sobre sua eficácia e situação no mundo:

“Toda tarde íamos ensaiar em casa da professora, tinha lá uma sala grande que ela preparou para os ensaios riscando no chão todas as indicações do palco, bastava a gente passar por cima de uma meia-lua de giz para entrar ou sair de cena, quem estava de um lado do risco tinha de fingir que não via nem ouvia quem estava do outro. Eu, por exemplo, ficava do lado de fora esperando a hora de entrar e ouvindo as maiores ofensas a mim; quando entrava era recebido com elogios e rapapés, precisava me segurar muito para não rir nem me atrapalhar no papel. Não sei se a professora estava pensando nisso quando disse que teatro ensina a viver.”

A imaginação imaginada, afora revelar o peso de um mundo ainda mais amplo que o “outro” (pretensamente “real”), contribui para diluir limites rígidos entre “ambos”. Uma totalidade narrativa é esboçada (esse jogo narrador/imaginário tem por correspondente o par leitor/imaginário), onde a linguagem reflete sobre si, não por mera questão formal, e sim como exercício de apropriação/revelação/produção do mundo pela palavra, pela imaginação que é também experiência. Não é casualmente, então, que o trecho se localiza entre a instalação da Companhia e o afastamento de Baltazar de seus

quadros, eventos representativos do novo tipo de relações que os personagens foram obrigados a assumir e que findaram por excluir a própria encenação.

E é a partir daquela crise que o tom da narrativa se afastou mais claramente dos parâmetros de uma lógica de tempo, espaço, causas e efeitos, em dois níveis: o da Companhia, que instaurava a ordem da desordem, a confusão de sentidos, com o objetivo de melhor controlar a vida da comunidade; e o dos membros dessa comunidade, contrários à pretensão da Companhia e, entretanto, impossibilitados de apelarem para seus quadros anteriores de referência porque eles eram insuficientes para enfrentarem a nova realidade.

O capítulo “Muros Muros Muros” deflagra essa inflexão. Afora a vinculação (a princípio, não explicitada) ao poderio crescente da Companhia, nenhuma outra justificativa é possível para que se compreenda a infinidade de barreiras erguidas no meio de ruas, calçadas e quaisquer outros caminhos, sua construção, sua disposição. A materialidade inexplicada desses muros como que torna concreto o enigma sem resposta, o “*labirinto de labirintos*” (cf. Caetano Veloso, “Janelas abertas nº 2” - www.youtube.com/watch?v=RUE9_-TZx-M) a que se tentava reduzir a vida da população. Essa experiência, de origem obscura, elaboração ignorada e fins muito claros (“*separando amigos, tapando vistas, escurecendo, abafando*”) se constitui no lugar de convergência do novo tom imposto ao convívio: ao invés da inicial união entre interesse e personalidade, a presença dominante de opressão, um respeito tornado igual a temor, a anulação das pessoas – até de alguns ligados aos atos opressores, como Horácio.

A narração não se limita a definir um herói problemático, em conflito com o mundo exterior; ela configura um mundo problemático, a exigir múltiplas decifrações e atos que mudem esse estado de coisas. Há uma posição crítica frente à pretensão de mimese e o relato da experiência teatral de Lucas é convite para a localização do leitor no processo de atribuição de significações.

Nesse contexto, muda a posição de Horácio (pai de Lucas) na Companhia: ele se torna fiscal, observando e denunciando pessoas. O temor que suas novas funções e aparência despertam (usa farda, evocação de militares), junto com a melhoria no padrão de vida de sua família, têm por contrapartida a perda das melhores amizades de Lucas, além de progressivo afastamento entre ele e o pai e a descoberta de novas realidades que atingem grande parte da população – pobreza e perseguições principalmente.

Para evitar que essas pessoas fossem pedir ajuda a sua mulher contra atitudes assumidas pela Companhia, Horácio faz erguer novo muro, rente à entrada de sua casa. A criação de mais problemas (dificuldades para os próprios moradores da casa descobrirem seu caminho, perda de contato entre eles e outros seres – que sofriam opressões similares) também é definição de um espaço de sua superação: contra muros e outras barreiras, sobrava procurar uma saída olhando para cima, gesto que, reescrevendo o sentido das coisas através de uma nova ocupação do mundo pelo olhar, destaca a possibilidade de ação, vontade e imaginação serem aquelas vias superadoras.

Nuvens (formas móveis e mutantes) e urubus (aves associadas a morte e luto) constituem a paisagem disponível, e os últimos se tornam centro das atenções. Alteram-se as expectativas em relação às aves: ao invés de símbolos de agouro e luto, têm o sentido recuperado sob o signo do lúdico, ultrapassando as limitações impostas ao olhar e ao viver. Esse novo fio de indagações, dotado de um caráter de apropriação e recriação dos fenômenos, acarreta o estabelecimento de significações mutáveis, mais uma vez atraindo o leitor para a prática de atribuí-las: inverter símbolos e abrir outras possibilidades para sua nova constituição envolve um vasto processo de crítica das linguagens, que também é crítica dos significados e do ser social que lhes dá origem e vigência.

O romance introduz o lúdico na base das rupturas que se esboçavam diante daquela tentativa de controle absoluto sobre a população de Taitara. É um ciclo de atribuição de múltiplos níveis ao real, sintetizado pelos personagens que rompem limites lógicos, assumindo seu próprio caráter fictício e sublinhando o apelo ao ambíguo como, num mesmo passo, rejeição dos sentidos mais aparentes e ansiedade pela descoberta de sentidos mais profundos: os urubus, o mágico (Grande Uzk), os reis barbudos e os homens que voam. Unem esses personagens a abolição de normas, a excitação do imaginário e o incentivo à vontade coletiva. Também possuem em comum serem meio desacreditados (urubus como aves agourentas, mágicos como enganadores, reis barbudos como brincadeira lúdica ou teatral, homens voadores como impossibilidade e mentira pura e simples), abrigando, todavia, esperanças na alternativa.

No caso dos urubus, o convívio com suas sombras precedeu a aproximação física e as pessoas tiveram, na observação sistemática das aves, o caminho para a transformação do medo em ansiedade por sua presença. Superado o risco de perda dos instrumentos que serviam para aquela observação (lunetas, binóculos etc.), ameaçadas

pela Companhia, a crescente aproximação das aves oferece à comunidade a descoberta de novas relações entre seus membros (a própria divulgação por Lucas – e, possivelmente, por outras pessoas – da notícia sobre aquela iminente apreensão atestava isso), recuperação de um espaço de vontade, pessoalidade, solidariedade frente à perseguição iniciada pela Companhia contra as aves etc.

Essa perseguição era mais dirigida contra os habitantes da cidade, crescentemente enquadrados por proibições e castigos para quem infringisse as normas. Proibiu-se, dentre outras coisas, o rir em público, atitude da Companhia contra as reações provocadas por seus fiscais quando burlados pelos urubus que perseguiram. É um trecho da narrativa que, atribuindo ao riso (e, por extensão, ao lúdico) força demolidora de poder, funciona como um esboço de Estética da criação em ato, situando-se na comunidade onde circulava, pleno que estava daqueles elementos.

A eliminação do convívio com os urubus não conseguiu anular a recuperação de sentimentos e raciocínios experimentada pela comunidade a partir daquela experiência e a presença do Grande Uzk na cidade ampliou ainda mais tal processo de apreensão e transformação das coisas. Os rumores antecipadores de sua chegada projetavam uma perspectiva de abolição dos limites entre diferentes categorias e seres, remetida (por oposição) à postura da Companhia, contrária a qualquer mudança que escapasse a seu controle. Tal expectativa foi plenamente satisfeita durante o espetáculo público do mágico, quando o imaginário teve seu ritmo acelerado pela reiterada ambiguidade dos eventos descritos: *“Só podia ser mentira. Mas o Grande Uzk fez isso, nós vimos. Mas só podia ser mentira. Mas ele fez, nós vimos.”*

O trecho parece exigir que a capacidade transformadora seja admitida a fim de que a potencialidade de alterar o que estava acontecendo se cumprisse. O mundo ficcional como que se envolve sobre si mesmo para reafirmar mais intensamente sua capacidade de indagar os fenômenos. Ele joga com diferentes referências a tradições do imaginário, como se surgisse outro Prometeu, revelando aos homens o mistério e o jogo, armas disponíveis contra uma situação sufocante; a sedução da fonte perdida é substituída pelo projeto de elaboração do novo através da ação. O romance de formação perde um sentido cronológico ou linear, que abrigasse uma conclusão do processo, assumindo o refazer permanente das coisas como via possível para que elas sejam elaboradas e apropriadas autenticamente pelos seres humanos; a imaginação se torna

instrumento de combate ao caos, sem que isso acarrete a defesa de um cosmos pré-existente, e sim buscando a permanente ereção de outros horizontes.

Assim como sucedera com a anterior presença dos urubus, após a vinda do Grande Uzka a Taitara, surgiram outras proibições da Companhia, ampliadas em normas sem normas (*“Muita gente se complicou por se queixar inocentemente do calor, ou dizer que não estava fazendo calor”*), incapazes, porém, de eliminar a experiência da pluralidade de níveis do real e a recuperação da força da imaginação.

Quando as proibições da Companhia incluem o direito de sair da cidade, bloqueando as estradas de acesso a outros lugares, a recuperação da vontade comunitária se manifesta sob a forma de ocupação plena do espaço disponível: o ato humano de voar.

A descoberta dessa possibilidade pelos membros da comunidade, primeiramente marcada por grande medo, seguido de manobras da Companhia (proibição de olhar para cima, imposição do uso obrigatório de um instrumento que impossibilitasse tal gesto, lançamento de objetos malcheirosos ou pontiagudos sobre a população etc.), representa nova etapa no comportamento geral: *“Hoje ninguém estranha, todo mundo está voando apesar da proibição, só não voa quem não quer ou não pode ou tem medo”*. Reapropriação de poderes pelos que voam ou encaram o voo alheio, essa situação evidencia a incapacidade da Companhia para exercer aquele controle absoluto sobre as pessoas.

O tema dos reis barbudos, presente desde o título do romance, aparece em seu corpo numa viagem que Lucas faz para visitar seu tio Baltazar, que se encontrava doente e distante de Taitara desde seu afastamento da Companhia. Surge num trecho narrativo sem limites precisos entre sonho e vigília: chegando a seu destino, Lucas encontra a casa dos tios em alvoroço, que julga estar relacionado à doença do parente; adormece para, em seguida, refazer o juízo sobre o tio, visto agora como saudável, a comemorar a construção de uma torre, encomenda dos reis barbudos e cuja construção lhe valera aquele mesmo título. Esse clima é complementado pelo ato de Baltazar *“experimentar a roupa, a coroa e a barba postiça que ele ia usar, enquanto não crescesse a verdadeira”*: o postiço é o mais verdadeiro, a imaginação é o mais real.

Esses reis barbudos têm atribuída uma identidade lúdica (cartas de baralho, reis magos, Folias de Reis), superadora de problemas, um poder confiável e dotado de personalidade, até vínculo de parentesco com o narrador. Posteriormente, o convívio com

o tio recoloca a situação da grave doença, sem que o trecho anterior fosse situado em plano diferente.

O tema dos reis barbudos evoca um poder com laços de família e afeto, remontando até ao sagrado (a figura de Baltazar, nome de um dos três Reis Magos, as barbas postiças nas máscaras das Folias de Reis), um poder que não está separado das pessoas, que faz parte de suas vidas pelo parentesco. Junto com os Reis Magos, eles também evocam os reis de cartas de baralho (o lúdico), Papai Noel e as Folias de Reis (a barba postiça, o portador de dádivas), os mais velhos merecedores de respeito e afeto.

Tais reis projetavam sombras - como o fizeram, antes, os urubus e fariam, depois, os homens que voavam. E eles podiam ser também magos, tal como o Grande Uzk. Os reis barbudos fazem parte da galeria de personagens que atizam a esperança na transformação do mundo, na recuperação de um universo de pessoalidade e autenticidade da vida. São dotados de uma carga de passado como experiência, mas também de generosidade e esperança no futuro, um poder humano porque falho e marcado pela finitude – Lucas visita um Baltazar que está visivelmente em seus últimos dias.

A barba postiça usada por Baltazar associa sua condição de rei ao universo da representação teatral, outra face do lúdico e do artístico. Nesse sentido, o poder humano e próximo também significa poder das Poéticas, onde o próprio romance se situa. Suas imagens não se apresentam como jogo gratuito, elas fazem parte de um mundo que pode se tornar melhor.

Os reis projetam sombras, urubus e homens voam – *“só não voa quem não quer”*. A associação entre essas imagens de liberdade permite pensar que qualquer um também pode ser rei barbudo, os poderes podem ser exercidos por qualquer um – e não apenas por militares e alguns civis, como a ditadura afirmava. Ser rei, voar e ser livre são atos do querer acessíveis a todos os seres humanos, inesperada democracia num contexto ditatorial.

Os reis riem num mundo onde se proibia o riso. Personagens e leitores riem, contra essa proibição, igualando-se aos reis, reafirmando que todo mundo pode ser ridente e rei.

Dois contrapontos à experiência de Lucas junto ao Grande Uzk e aos reis barbudos são o início da crise de Horácio face à Companhia e a descoberta, pelo jovem, de novos planos de sentir junto a Dulce, mulher de Baltazar.

No primeiro caso, vale salientar a recuperação de um espaço de personalidade pelo pai de Lucas, que se processa simultaneamente à ruptura com a delimitação de funções imposta pela Companhia. Horácio, em tensão com a Companhia, da qual finda se afastando, reaproxima-se do filho, desenvolvendo diferentes atividades com ele - conversas, passeios, pescaria, projeto para o futuro. Depois, é perseguido pela Companhia e preso.

No segundo, a fluidez de uma relação que o narrador/personagem define como “*uma mentira que cada um pregava em si mesmo ajudado pelo outro*” estabelece os limites entre o primado atribuído ao imaginário e a enganação recíproca: há um contato físico noturno entre os dois, repetida experiência de desejo (incluindo o orgasmo da mulher) que não se define no cotidiano do convívio, situação quase edipiana que ambos mantêm. Essa mentira constitui uma relação sem sequência imediata, desdobrada em memória tensa, todavia atuante no tornar-se adulto de Lucas.

A eficácia do imaginário se configura, pois, numa forma própria de verdade, da qual a existência dos reis barbudos, dos homens voadores e do Grande Uzk são exemplos claros. Cada um desses personagens é meio mentira, meio verdade muito necessária para a superação daqueles impasses.

O romance se encerra com uma conversa entre Lucas, Chamun (seu antigo patrão) e um Professor – outro arquétipo sem nome próprio identificado. Este último nega a existência de qualquer pessoa voando e considera tudo aquilo alucinação coletiva, não doença, mas remédio contra a loucura geral, cujo consumo cessará quando os que voam regressarem para a festa dos reis barbudos. E encerrando a fala, sai, deixando em Lucas “*a impressão de que a sombra do professor se elevava no espaço*”.

Não se trata de um “ponto de chegada” da narração, vale recordar que ela se inicia considerando uma situação atual, cuja elaboração o relato procura reviver. Escrever e ler são a tentativa de apreensão de um processo sem fim. Ao invés de identificar um desfecho, vale mais destacar a ênfase concedida ao processo de recuperação da vontade e do agir. Essa passagem evidencia capacidade de subversão da norma e recuperação daquele espaço de vontade e ação. Os aspectos obscuros e ambíguos da narrativa remetem a uma lógica própria de interferência no mundo (VAX, 1974).

O romance *Sombras de reis barbudos* se situa naquela recuperação, especialmente através de um viés: a transformação do mundo como fulcro do viver

humano. A voz narrativa mais visível do romance (Lucas), somam-se não apenas aquelas dos personagens instauradores da ambiguidade transformadora, como também a do próprio leitor, sempre situado no evoluir do texto. Trata-se de uma condição dialógica sem fim, expressa na permanente perspectiva de abertura nos significados estabelecidos, o avesso do controle autoritário – que era da ditadura então vigente mas talvez a antecederse e sucedesse.

A reivindicação que o texto faz para si de um poder transformador na comunidade de que fala (e naquela onde circula...), a valorização do imaginário e a colocação do leitor no centro do processo gerador de significações são preciosos indicadores para o estabelecimento de sua situação no contexto social onde ele foi produzido. Aquela preocupação frente ao processo desencadeado pela Companhia em Taitara – alterações na vida de todos, controle sobre seus atos – abarca os valores de “modernização” e “progresso”, num momento de sua intensa vigência no Brasil da ditadura. Em 1972, quando o romance foi lançado, o regime político vigente no país alcançava um patamar de certa aceitação ideológica por setores expressivos da população (com o auxílio luxuoso de propaganda, censura e outras formas de violência, é claro), usando especialmente argumentos de sucesso econômico e modernidade tecnológica, mais o apoio em eventos como vitória brasileira na Copa do mundo (futebol, tricampeonato) e sesquicentenário da independência nacional.

A elaboração de um romance dificilmente se daria no curto período entre aquela conquista esportiva e o evento cívico referido, ela deve ter ocorrido, ao menos, desde que Veiga lançou seu romance anterior, *A estranha máquina extraviada*, de 1967 (VEIGA, 2008), e se vincula a estilemas presentes nos livros do mesmo Autor que o precederam. Mas o convívio com a experiência ditatorial em ascensão (desde o início, em 1964, ditadura! – SILVA, Org., 2006) e a circulação naquele contexto ideológico tornam *Sombra de reis barbudos* também uma importante voz que comenta tal universo de poder, confrontando-o com seus recursos próprios de linguagem.

O ambíguo como poder diante das coisas proibidas (TODOROV, 1975) supera a pretensão de controle absoluto e estabelece um espaço de eficácia para a ação. Compete ao literário expandir os limites narrativos, com a linguagem verbal refletindo sobre si mesma, procurando reforçar a atuação de seus elementos na sociedade onde circula, sem se constituir num centro doador de sentido à experiência coletiva na medida em que se reduz à condição de parcela de um processo mais vasto da força do imaginário,

existente apenas como tecido social. A prioridade do viés indagador (DANTAS) não impede que esse romance responda fortemente contra as formas opressivas de sociabilidade, que abrangiam a ditadura, sem se restringirem a ela.

A densidade da dimensão política de *Sombras de reis barbudos* implica num descentramento da compreensão do humano em relação àquela faceta da experiência e na restituição intencional do literário ao domínio do fazer coletivo: a valorização do ficcional conduz à elaboração de um texto onde a história da Companhia e da localidade são, simultaneamente, a história do imaginário, instrumento básico para a constituição de sentido pelos próprios sujeitos – personagens, escritor, leitor.

O espaço que aquele poder da Companhia tentou ocupar até aos limites extremos, imposição de significados unívocos, de acordo com o jogo de imagens trabalhado nessa narrativa, foi recuperado pela prática superadora dessa pretensão. E quem possibilitou esse superar foi a imaginação.

No decorrer de tal trajeto, o ato narrativo foi sendo iluminado pelo objeto que ele construía. O mundo narrado e o mundo que acompanhava a narração, objeto e sujeito indiretos desta, não podiam permanecer como eram antes.

Sabemos que não permaneceram. Sabemos que podem voltar a existir de formas similarmente destrutivas, se é que já não o fizeram.

FONTES CITADAS:

ASSIS, Eleone Ferraz de. *A poética de J. J. Veiga em Sombras de reis barbudos*. Dissertação de Mestrado em Literatura e Crítica Literária, defendida na Universidade Católica de Goiás. Goiânia: digitado, 2008.

BUARQUE, Chico. *Fazenda modelo – Novela pecuária*. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1975 (Vera Cruz, Literatura brasileira – 191).

DANTAS, Gregório Foganholi. *O insólito na ficção de José J. Veiga*. Dissertação de Mestrado em Literatura brasileira, defendida no IEL/UNICAMP. Campinas: digitado, 2002.

FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. Mexico DF: Joaquín Mortiz, 1970 (Cuadernos de Joaquín Mortiz – 4).

GRACILIANO RAMOS. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 1977. 1ª ed.: 1938.

GUIMARÃES ROSA, João. “A hora e vez de Augusto Matraga”, in: *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, pp 341/386. 1ª ed.: 1946.

LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. 15ª ed.. São Paulo: Brasiliense, 1976 (Obras Completas - II). 1ª ed.: 1915.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *O alienista*. São Paulo: Ática, 1985 (1ª edição: 1881/1882).

ORWELL, George. 1984. Tradução de Wilson Velloso. 11ª Ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, '978 (Biblioteca do Espírito Moderno, Literatura, 24). 1ª ed.: 1949.

IDEM. *A revolução dos bichos*. Tradução de Heitor Ferreira. São Paulo: Edibolso, 1975. 1ª ed.: 1945.



SILVA, Marcos (Org.). *Brasil, 1964/1968: A ditadura já era ditadura*. São Paulo: LCTE, 2006.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 1975 (Debates – 98).

VAX, Louis. *L'art et la littérature fantastiques*. Paris: Presses Universitaires de France, 1974 (Que sais-je? – 907).

VEIGA, José J.. *Os cavalinhos de Platiplanto*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. 1ª ed.: 1959.

IDEM. *A estranha máquina extraviada*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008. 1ª ed.: 1967.

IDEM. *A hora dos ruminantes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. 1ª ed.: 1966

IDEM. *Sombras de reis barbudos*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976 (Vera Cruz, Literatura brasileira, 160). 1ª ed.: 1972.

VELOSO, Caetano. “Janelas abertas nº 2”. Canção gravada originalmente em 1971. www.youtube.com/watch?v=RUE9_-TZx-M.