

O FANTÁSTICO ALEGÓRICO E A REALIDADE SOCIOPOLÍTICA EM *A HORA DOS RUMINANTES* – JOSÉ JACINTO VEIGA

Vera Lúcia Mendes Paganini (UEG/UFG)

RESUMO: Neste artigo analisa-se, sob a visão de teóricos da literatura fantástica como Fernandes (1992), Todorov (2003), Hansen (1986), Laboissière (1989), Sartre (1968), recursos estilísticos empregados pelo ficcionista José J. Veiga para burlar a censura à liberdade de expressão, oficializada no Brasil das décadas de 1960 e 1970 do século XX e denunciar injustiças sociais causadas pelo regime de ditadura militar. Por meio de alegorias, Veiga metaforiza, numa cidade imaginária, acontecimentos extraordinários que simbolizam os desmandos e as repressões à sociedade da época. Busca-se com isso mostrar o valor não apenas artístico da literatura, mas também valor do compromisso que o artista tem com seu povo e sua história: utilizando as armas de que dispõe, cumpre o seu papel social.

PALAVRAS-CHAVE: fantástico alegórico, compromisso, denúncia, arte.

Introdução

Uma questão estética

O Romance, durante os últimos três séculos, desenvolveu-se ao mesmo tempo em que ganhou corpo como fenômeno de capital magnitude e crescente importância na evolução das formas literárias. Ampliando continuamente o campo de sua temática e interessando-se pela psicologia, pelos conflitos sociais e políticos, experimentando constantemente novas técnicas narrativas e estilísticas, o romance, no desencadear dos últimos séculos, sobretudo a partir do século XIX, transformou-se na mais importante e mais emaranhada forma de expressão literária da contemporaneidade. “De mera narrativa de entretenimento, sem grandes ambições, o romance volveu-se em estudo da alma humana e das relações sociais, em reflexão filosófica, em reportagem, em testemunho polêmico, etc” (Silva, 1967, p.347).

O conto, com maior evidência no século XX, é uma narrativa curta com economia de tempo, espaço, personagens, que sofre algumas contradições quando se tenta defini-lo. Na visão de D’Onófrío (1995) pode-se definir conto como:

O conto erudito distingue-se do romance e da novela por ser uma narrativa curta. [...] Ele possui todos os ingredientes do romance, mas em dose diminuta. O foco narrativo geralmente é único [...] a fábula é reduzida apenas a um episódio de vida. A categoria de espaço está reduzida a um ou dois ambientes. O tempo da fábula também é muito limitado. [...] (p. 121)

Entre essas duas vertentes, situa-se a narrativa *A hora dos ruminantes*, de José J. Veiga. Nesse contexto realiza-se o estudo, tendo como proposta o discutir o fantástico alegórico e a realidade sociopolítica presentes na obra. A possibilidade de defini-la como conto advém das circunstâncias acima mencionadas: trata-se de uma narrativa episódica na vida dos habitantes de Manarairema; o espaço se reduz àquele lugarejo e o tempo (embora não se possa definir concretamente) é apenas um lapso em suas existências que, após os acontecimentos, voltam à situação pacata de antes.

No texto de orelha da 31ª edição, Edison Carneiro faz comentários de alta relevância sobre a obra:

Não sei se o autor fez um *romance* ou *apólogo*. A estória se enquadra em ambas as categorias. Homens e bichos (uns a serviço dos outros, uns representados pelos outros) se aliam para explorar e oprimir um pacato lugarejo do interior. Os seus habitantes, gente comum, desprevenida, reagem de acordo com as circunstâncias e a psicologia particular. *Tudo se passa no plano estrito do romance. Mas, se os bichos não falam (ou falam?)*, a imprecisão que cerca a identidade dos homens e o mistério que envolve cães e bois estendem sobre a estória – como diria Antônio de Alcântara Machado – “*um véu de alegoria*”? (CARNEIRO, *apud* VEIGA, 1996) (grifos nossos)

Publicada na década de 1960 (1966), a obra tem como pano de fundo a atmosfera sócio-política que imperava no Brasil durante a ditadura militar, dessa forma o autor usa a palavra como recurso, arma e instrumento. Utilizando as ferramentas da ficção: realismo fantástico, alegorias, zoomorfização do homem e personificação de animais, o autor constrói um interdiscurso polifônico e se posiciona como crítico da realidade, inconformado com a opressão que se impunha e se instalava oficialmente.

Uma questão de recursos

Várias são as ferramentas utilizadas por Veiga na arquitetura textual que viabiliza o fantástico de sua obra. Algumas mais aparentes outras mais sutis, todas com grande elaboração artística, cumprem seu papel. Um dos fatores de sustentação da literatura fantástica está na hesitação; conforme Todorov (2004, p. 37) “A hesitação do leitor é pois a primeira condição do fantástico”. Não sem razão, José Jacinto Veiga, tece seu texto priorizando o discurso indireto livre, que de certa forma, leva o leitor a hesitar sobre quem fala; esta é a primeira das muitas hesitações que acontecem no percurso desta narrativa. Narrador ou personagem?

Um menino que conduz um cargueiro pode morar em qualquer parte, sempre longe, pode não ter pais, é apenas um menino conduzindo um cargueiro, passa vendendo sua lenha, melancia, mandioca, desaparece. Agora está aqui, em seguida, não está mais. *Quem vai achá-lo num mundo cheio de meninos?* (VEIGA, 1974, p. 21) (grifos nossos)

Há ainda a hesitação do leitor com relação aos acontecimentos como à invasão dos cachorros:

O derrame de cachorros foi o primeiro sinal forte de que os homens não eram aqueles anjos que Amâncio estava querendo impingir.

[...]

era impossível saber quantos seriam, que tentou calcular por alto desistiu alarmado, eles estavam sempre passando, pareciam nunca acabar de passar. Pelo meio da manhã o cheiro de pelo suado, de urina concentrada, de estrume pisado era tão forte que invadia as casas e obrigava as pessoas queimarem ervas para espantar a morrinha. (VEIGA, 1974, p. 52-55)

À invasão dos bois à cidade:

Fazia dois dias que os bois vinham aparecendo aqui, ali, nas encostas das serras, nas várzeas, na beira das estradas, uns bois calmos, confiantes, indiferentes.

[...]

Não se podia mais sair de casa, os bois atravancavam as portas e não davam passagem, não podiam; não tinham para onde se mexer. Quando se abria uma janela não se conseguia mais fechá-la, não havia força que empurrasse para trás aquela massa elástica de chifres, cabeças, pescoços que vinha preencher o espaço. (VEIGA, 1974, p. 115-116)

Bois e cachorros são animais comuns, domésticos, que podem perfeitamente conviver com as pessoas de forma pacífica; o estranho não está na invasão em si, mas no número infinito de animais, vindos sabe-se lá de onde e no comportamento semelhante ao de humanos, de vigiar, impor-se ostensivamente. É nesse aspecto que se instala o fantástico, no momento em que o leitor entra no jogo do texto. Como afirma Todorov (2004, p. 38) “O fantástico implica, portanto, não apenas a existência de um acontecimento estranho que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também numa maneira de ler esse acontecimento.” Se o leitor não aceita esse jogo, nem é possível iniciar uma discussão sobre o assunto. Para que se perceba o estranhamento da situação, o primeiro passo é a aceitação das regras do jogo. É o leitor compreender as intenções do autor e perceber o que ele coloca para além do texto.

1. O fantástico pressentido

Enquanto na estrutura do conto fantástico, do século XIX, a narrativa geralmente começa com um mundo aparentemente normal, para, em determinado momento surgir o sobrenatural e culminar na hesitação, na narrativa contemporânea o que se percebe é a inserção (e manutenção) de trechos que sugerem o fantástico, durante todo o percurso.

Na primeira parte da narrativa, José J. Veiga, apresenta uma cidade pacata, do interior, possivelmente interior de Goiás, mas que poderia também ser de um outro Estado; percebe-se pelos costumes e hábitos de seus moradores, que apontam para a simplicidade e rotina de cidades interioranas de modo geral:

A noite chegava cedo em Manarairema. Mas o sol se afundava atrás da serra – quase que de repente, como caindo – já era hora de acender candeeiros, de recolher bezerros, de se enrolar em xales. A frigem até então contida nos remansos do rio, em fundo de grotas, em porões escuros, ia se espalhando, entrando nas casas, cachorro de nariz suado farejando. (VEIGA, 1974, p. 13)

Como toda típica cidade interiorana, Manarairema tem uma igreja na praça, uma venda onde se vende de fumo a lingüiça, homens valentões que se animam após uns goles de pinga, comadres conversadeiras e uma infinidade de curiosos e supersticiosos. Nada de extraordinário. A narrativa começa fazendo esse reconhecimento, porém, já no primeiro capítulo, intitulado *A chegada*, a narrativa sutilmente envereda por atmosfera de premonição e mau agouro, sugerindo que algo de terrível paira sobre os céus da pequena cidade.

Manarairema ao cair da noite – anúncios, prenúncios, bulícios. Trazidos pelo *vento que bate pique* nas esquinas, aqueles *infalíveis latidos*, choros de criança com dor de ouvido, com *medo de escuro*. Palpites de sapos em conferência, grilos afiando ferros, *morcegos* costurando a esmo, *estendendo panos pretos*, enfeitando o largo para alguma *feira soturna*. Manarairema vai sofrer a noite (VEIGA, 1974, p. 13). (grifos nossos)

A temática de característica sobrenatural já pode ser percebida através dos elementos destacados no trecho acima que, de certa forma, denunciam tendências ao macabro. Anúncios, prenúncios, bulícios irão compor uma expectativa em que se inserirá o fantástico. Felipe Furtado (1980, p.19), citando Louis Vax, afirma que “a arte fantástica deve introduzir terrores imaginários no seio do mundo real”. E é assim que de um dia para outro, a pacata cidade se deparará com a chegada de homens singulares, que se instalarão nas adjacências (na

tapera de uma chácara), quebrando a rotina reinante e atiçando em tudo a curiosidade que convergirá no desespero de seus habitantes:

As pessoas acordavam, chegavam à janela para olhar o tempo antes de lavar o rosto e davam com a cena nova. Uns chamavam outros, mostravam, indagavam, ninguém sabia. Em todas as casas era gente se vestindo às pressas, embarçando a mão em mangas de paletó, saindo sem tomar café, pisando em cachorros lerdos, cachorros ganindo, gente xingando, gente dando peitada em gente, derrubando chapéu, a algazarra, a correria. [...] seriam ciganos? [...] seriam engenheiros? Mineradores? *Gente do governo?* (VEIGA, 1974 p. 16) (grifos nossos).

Em princípio, nenhuma resposta às constantes indagações; entretanto, fatos aparentemente sem relevância, começam a modificar a vida dos moradores. O carroceiro, Geminiano, surge como primeira vítima do intricado quebra-cabeça. Sem nenhuma explicação aos seus conterrâneos, começa de um dia para outro, a puxar areia em grande quantidade para os homens da tapera.

Aqui, a narrativa se hibridiza e ganha ares de absurdo. À maneira de Sísifo, (ser mitológico, condenado a subir uma montanha carregando nas costas uma rocha e de lá vê-la cair e começar novamente sua tarefa, todos os dias, para todo o sempre), um longo calvário espera por Geminiano que irá repetidamente puxar areia para os homens da tapera numa atitude patética, sisífica, sem sentido, porém com total obediência: “Um mês já naquele serviço, duas, três viagens por dia conforme o correr e ele ainda não sabia quando ia parar. Na praia das lavadeiras já havia um buraco enorme, por ele se podia calcular quanta areia estava amontoada na tapera”. (Veiga, 1974, p. 30). Geminiano, se desespera, chora, se desequilibra, mas continua sua tarefa. Nada se explica. Mas a ação continua.

Permanece a atmosfera fantástica, em torno de costumes e cismas das personagens, a exemplo de Amâncio, valentão e dono do armazém, que segundo os moradores, tem “partes”. Implicitamente, fica a sugestão de que tem um pacto com o diabo, dadas as características folclóricas do texto. Em conformidade com Jean Molino (1980), este é um dos elementos que compõem os motivos do universo fantástico, os pactos, sortilégios, promessas; isto é, o relacionamento humano com o oculto, com o Mistério. Absurdamente, e por informações vacilantes, o valentão, tempos depois, partirá para um ajuste de contas na tapera, e de lá será visto, todo de branco, pacificamente jogando peteca com os misteriosos homens.

Um menino passou na garupa de um cargueiro, viu homens jogando peteca atrás da cerca. Parou um pouco para olhar, homens jogando peteca não se vê todo dia. Um dos homens estava vestido de branco até no chapéu, esquisito jogar peteca de chapéu na cabeça, a aba deve atrapalhar a vista. [...] Amâncio jogando peteca com gente desconhecida... Tudo confuso, trançado, sobrando pontas. [...] A notícia não encaixava, ficava solta, pedindo explicação. (VEIGA, 1974, p. 38)

É de se admirar que neste ambiente de mistério que envolveu os moradores, um homem valentão, que é capaz de “tirar leite em onça” (Veiga, 1974, p. 38) esteja a jogar peteca. Fica aí a sugestão do absurdo cômico, que segundo Laboissière (1989, p. 124):

[...] é mais uma manifestação de fuga, do desespero da própria verdade. Deixa-se, por isso, manifestar em obras que apresentam situações estranhas, incongruentes, ridículas, paradoxais, desarmoniosas, absurdas, se avaliadas dentro do contexto e da razão padronizada de julgamento de cada época.

Outra novidade inexplicável: vestidos de roupas, que, de conformidade com a descrição do narrador, sugerem roupas de militares, os homens se reúnem (por quê? para quê?) a portas fechadas, no armazém de Amâncio. As visitas acabam por se tornarem rotineiras. Mas não há maiores conseqüências, pelo menos aparentemente, dessas visitas a Amâncio. Tudo parece uma encenação para amedrontar, com um medo indefinível, a população de pessoas simples, com pouca instrução escolar.

2. O fantástico efetivado: Primeiros sinais

Na segunda parte da narrativa, intitulada *O dia dos cachorros*, Manarairema sofre a súbita invasão. Inesperadamente, milhares de cachorros invadem ruas, casas, e repartições. Eles chegam e se apossam do lugar provocando horror, medo e angústia nos moradores.

Dois ou três dias antes o povo notou que os cachorros da tapera estavam ficando inquietos, turbulentos, aflitos como em véspera de uma grande caçada. À noite o alarido era que chegava a perturbar o sossego da cidade [...] As pessoas correram para as janelas, as cercas, os barrancos e viram aquela enxurrada avançando rumo à ponte, cobrindo buracos, subindo rampas, contornando pedras, aos destralhos, latindo sempre. (VEIGA, p.52 -53)

Os temas de invasão e peste sempre estiveram presentes na literatura e remontam a épocas distantes. Os livros bíblicos estão repletos destas passagens, como as invasões de piolhos, rãs e gafanhotos presentes no Êxodo de Moisés e Apocalipse de João. Antigo e Novo

testamento, respectivamente. A literatura se apropria desses temas, intertextualiza e transforma em alegorias esses elementos e, por meio deles, efetiva a denúncia de situações injustas na produção do fantástico, do maravilhoso e do absurdo.

Na terceira parte é *o dia dos bois*: se opressão, sufoco, angústia e repressão estiveram presentes antes, na primeira invasão, agora era ainda pior. Não havia espaço físico para um mínimo de dignidade. Desrespeito: “Tem boi até no altar da igreja. Já marcaram as toalhas e derrubaram os castiçais” (Veiga, 1974, p.119) Enclausuramento: “Vivendo como prisioneiros em suas próprias casas as pessoas olhavam suas roupas nos cabides, os sapatos debaixo das camas e suspiravam pensando se voltaria ainda o dia de poderem usar aquilo novamente.” (Veiga, 1974, p. 122). Era uma espécie de gradação cruel, testando a capacidade de resignação daquele povo. Serve bem como comparação à realidade sócio-política da ditadura militar no Brasil. A cada nova lei criada (como por exemplo os Atos Institucionais – AI) testava-se a capacidade de resignação do povo e de domínio do poder.

A partir da literatura do pós-segunda guerra, vários escritores voltam a utilizar o recurso da personificação de animais de forma alegórica, para denunciar de maneira des(velada) a opressão e a repressão impostas por questões políticas. Bakhtin (1997) afirma que a obra criadora se constitui num processo histórico consecutivo no qual cada nova forma se apóia nas precedentes. Desse modo, toda invenção é sempre produto de sua época e seu ambiente, que traz reminiscências de anteriores e adivinha novas perspectivas. A obra criadora partirá de níveis já alcançados antes e se apoiará em possibilidades que existem fora de seu criador.

Todorov (2004, p.11) assevera que “é difícil imaginar atualmente que se possa defender a tese segundo a qual tudo, na obra, é individual, produto inédito de uma inspiração pessoal, fato sem nenhuma ligação com as obras do passado”. Uma vez que a obra foi escrita sob o regime da ditadura militar (1964-1984) é possível que a invasão de cachorros em *A hora dos ruminantes* pode não se tratar exatamente de uma invasão conforme a explicitada e sim de uma alegoria representativa das situações opressivas de então:

Outros parece que entravam numa casa apenas para descarregar a bexiga; chegavam, farejavam, escolhiam lugar, às vezes até um par de botinas encostado num canto, e calmamente se aliviavam; ou rodavam, rodavam no meio da sala, o corpo encurvado no meio, as pernas traseiras abertas, espremiavam, largavam uns charutininhos ou uma broa; satisfeitos com o resultado, raspavam as patas duas, três vezes e saíam sem olhar para ninguém, os donos da casa que providenciassem a limpeza. Eram desacatos que as pessoas toleravam resignadas, consolando-se em pensar que não há mal que sempre dure (VEIGA, 1974, p. 55-56).

É possível perceber os abusos, a opressão, a servidão forçada e a resignação dos indefesos moradores diante do que lhes fora imposto: “toda a cidade estava praticamente a serviço dos cachorros, tudo mais parou, ficou adiado, relegado, esquecido”. (Veiga, 1974, p. 57). Nas narrativas modernas não é necessário, nem suficiente pintar o extraordinário para se chegar ao fantástico. “O acontecimento mais insólito, se é único num mundo governado por leis, torna a entrar por si mesmo na ordem universal.” (Sartre 1968, p. 110). Para o autor, não se pode delimitar o fantástico: “[...] ou não existe ou estende-se a todo o universo; é um mundo completo em que as coisas manifestam um pensamento cativo e atormentado, simultaneamente caprichoso e encadeado, que rói secretamente as malhas do mecanismo, sem nunca conseguir exprimir-se.” (Sartre 1968, p. 110). Assim, vamos perceber na narrativa de José J. Veiga um instigante impasse.

3. Fantástico alegórico ou absurdo?

Primeiramente, é possível vislumbrar uma atmosfera fantástica através da invasão dos cachorros na segunda parte da obra e, posteriormente, na terceira parte, com a invasão dos bois. Ambas suscitando o horror, o medo, a repulsa diante do inesperado e inexplicável. Temas do fantástico moderno. Por outro lado, na visão de Todorov (2004), toda narrativa em forma de alegoria, a partir do momento que se torna explicável, deixa de ser fantástica. Ora, não é difícil interpretar, se fazemos o jogo alegórico, estas invasões (cachorros e bois) como alusão às tropas militares ao invadirem ruas, praças e estabelecimentos comerciais, e domésticos impondo à força, o domínio do terror: “Às vezes, um cachorro aparecia dentro de uma casa, vindo não se sabe por onde, pondo as pessoas em pânico” (Veiga, 1974, p.35). desse modo, o fantástico se explica deixando assim, de ser fantástico, ou transformando-se no que Hansen (1986) classifica como alegoria.

Outro importante estudo é feito pelo poeta e crítico José Fernandes (1992). Segundo sua ótica, em *Dimensões da literatura goiana*, a obra de José Jacinto Veiga, não se trata de uma narrativa fantástica e sim, de uma narrativa com temas do absurdo. A situação em si, embora explicada pela alegoria é uma situação absurda.

O absurdo, como o concebemos, longe de ser apenas um jogo de situações insólitas, é, antes, uma questão metafísica, implicando perda da essência e, em consequência,

alterações lingüísticas. Se articular a fala é ordenar a existência, a desconjunção existencial é melhor materializada por intermédio de uma linguagem fragmentada, agônica, bestialogizada, ou mediante um dialeto padrão que alegoriza uma situação consentânea ao momento histórico. (FERNANDES, 1992, p. 303)

Opressão e abuso, servidão e resignação, máscaras de gente feliz, humilhação como uma forma de se garantir e de se proteger, são situações presentes na obra estudada, e podem atestar essa *alegorização de uma situação consentânea ao momento histórico* de que fala o doutor José Fernandes.

Essas situações são evidenciadas por metamorfoses das personagens no decorrer dos acontecimentos: Amâncio, antes destemido e valentão, se transforma em um capacho dos homens enquanto na presença deles é um covarde antipático, que ignora as indagações dos amigos. Desmascarado como um aliado dos homens assume a contragosto, a condição em que se encontra. Manoel resiste até onde pode, não se aliena, se empenha por ficar fora do processo, mas acaba cedendo. Símbolo da resistência é Apolinário, pai do garoto Mandovi, (um garoto que, ao ser maltratado e humilhado pelos homens da chácara, revida a agressão), não cede às pressões das duas partes em pedir desculpas e reparos à conta da atitude do garoto: a da população e a dos homens da tapera, representados por Geminiano, Manoel e Amâncio. Enfim, até mesmo Apolinário cede, devido a chantagens de cunho emocional por parte de Amâncio.

Torna-se impossível definir a obra como representante de uma das vertentes. Pode se dizer que o texto veiguiano hibridiza essas relações, inviabilizando classificações e definições peremptórias. Mais simples aceitar a sua arte com mais abrangência e menos radicalidades.

4. O fantástico pelas estratégias do texto

Segundo Sartre (1968), em *Situações I* (Aminadab, ou do fantástico considerado como uma linguagem) o fantástico do século XX se manifesta principalmente pelos recursos da linguagem no texto.

Mas se conseguimos dar-lhe a impressão de que falamos dum mundo onde estas manifestações absurdas figuram como condutas normais, então o leitor encontrar-se-á de repente no domínio do fantástico. O fantástico humano é a rebelião dos meios contra os fins, quer porque o objeto considerado se afirma ruidosamente como meio e nos oculta o seu fim pela própria violência dessa afirmação, quer porque nos envia para outro meio, este para outro, e assim sucessivamente até ao infinito sem

que nunca possamos descobrir o fim supremo, quer porque alguma interferência dos meios pertencentes a séries independentes nos deixa entrever uma imagem compósita e confusa de fins contraditórios (p. 114) (grifos nossos)

Sobre a manifestação do fantástico pela linguagem, Laboissière, (1989) *Transfiguração da realidade*, se posiciona de forma semelhante a Sartre, quando discute a obra analisada:

José J. Veiga recorre a objetos insólitos, seres extravagantes, recursos não exclusivamente fantásticos, mas estilísticos – como a hipérbole, a elipse, o paradoxo – para viabilizar o seu projeto de (des)construção crítica de uma realidade. Os fatores de estranhamento é que efetivam tal (des)construção.

Em *A hora dos ruminantes*, percebemos o impacto causado pelo derrame hiperbólico de cães e bois. O recurso hiperbólico corrobora para alterar os contornos reais-objetivos, num processo de transfiguração da realidade que passa a firmar-se como o real-imaginário.

[...]

José J. Veiga lança mão desse referencial simbólico para expressar e transfigurar o real com uma visão crítica de um mundo que se torna fantástico, às vezes absurdo, por ser opressor. (p. 63)

A narrativa do absurdo normalmente não quer ser apenas ficção, mas acobertar uma realidade histórica, situada em tempo e espaço numericamente determinados; que podem estar ligados a situações históricas reais e existentes à época da produção do texto. O surgimento e utilização de tais recursos já anunciam/denunciam que a sociedade retratada passa por situações nas quais é impossível se expressar livremente.

É deste modo que a linguagem da ficção se quer histórica e significar além das dimensões semióticas do signo e, conseqüentemente, se inserir no absurdo, além de concretizá-lo sob a espécie de palavra e de fala. Aqui surge uma indagação inevitável: se o absurdo é resultado do sem-sentido do mundo e da existência, como que a linguagem, ao contrario, se acumula de significados? A linguagem, sendo o instrumento de manifestação do ser e da essência, à vista do sem-sentido existencial ao assumir grande densidade semântica, está, indiretamente, suprimindo o sem-sentido do mundo e da existência, na medida em que significa além de suas dimensões e exatamente o que não pode ser dito às claras. Quando o homem se encontra integralmente cerceado em sua liberdade, a linguagem alegórica permite-lhe exercitar a fala e a existência. (FERNANDES, 1992, p. 305) (grifos nossos)

Também nesse sentido é possível afirmar a semelhança do discurso de Laboissière (1989) ao de Fernandes, quando trata da linguagem da obra descrita, como recurso da literatura fantástica para se estabelecer a crítica a certas realidades históricas:

O traço característico do discurso fantástico, o de falsear a realidade é obtido pela habilidade com que José J. Veiga maneja com os símbolos. Em *A hora dos*

ruminantes, homens e bichos oprimem e exploram Manarairrema, transformam-se em instrumentos de opressão dos homens [...]
 A linguagem verossímil do fenômeno fantástico é fundamental para o escritor. Todo o discurso fantástico deve estar ligado à ficção e ao sentido literal, mas isso não implica o fato de toda ficção e todo sentido literal estarem ligados ao fantástico. (LABOISSIÈRE, 1989, p. 64)

5. Aspectos Regionalistas, mais um recurso textual?

Conforme Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1988), regionalismo, na Literatura, é: “s.m.[...] 4. Caráter da literatura que se baseia em costumes e tradições regionais”. Também chamado *Sertanismo* pela professora Nelly Alves de Almeida (1985), em sua obra: *Estudos sobre quatro regionalistas*, o Regionalismo pode ser definido como produção literária que se preocupa em relatar a cultura, os costumes e as peculiaridades de certa região, evidenciando características do povo, do meio, dos problemas, do modo de ser e viver; retrata com fidelidade o ambiente que se quer descrever.

Nelson Werneck Sodré (1964) em *História da Literatura Brasileira*, citado pela professora Nelly Alves de Almeida, é que faz a diferenciação entre o Sertanismo e Regionalismo, afirmando que no período romântico o que houve foi o Sertanismo: “...um esboço de literatura regional que acompanha o movimento romântico. [...] A diferença não está apenas na forma, mas no conteúdo...” (pág. 15).

Ainda sob a ótica da professora Nelly Alves de Almeida, os primeiros regionalistas deixaram-se influenciar pelo sertanismo, mas isso era natural em virtude das inspirações românticas, nacionalistas e ufanistas do início do século XIX. O sertanismo fica aquém do retrato fiel das regiões porque se afasta do meio que deveria descrever, especialmente na constituição das personagens e no registro dos diálogos; é apenas um retrato das paisagens rurais, exacerbado pelo colorido dos ambientes, pela exuberância dos cenários e pela idealização dos seus habitantes.

Embora não seja considerado regionalista, *A hora dos ruminantes* – José J. Veiga, tem aspectos do regionalismo pelas características do povo, do meio, do modo de viver e pela linguagem utilizada nas falas das personagens:

Coitado de Geminiano. Esse serviço está acabando com ele – disse Didélio olhando a carroça e abanando a cabeça.
 E por que não larga? Por que não manda os homens pentear macaco? – disse um do grupo.
 Pois é. Por que não larga? Tempo de escravo já acabou.
 Cada um sabe onde morde o borrachudo [...] (Veiga, 1974, p. 51)
 [...]

Você é quem ouviu cantar o galo. Geminiano nem quis falar até rachar o papo. Estou com os homens o resto é muxingo de gongomé macho. Quem não gostar tire a ceroula e pise em cima. (idem, p. 61)

Hélio Pólvora frisou bem esse aspecto da obra de Veiga:

Sua língua é a do homem do interior, os seus assuntos derivam da terra, dos homens - uma realidade nossa. José J. Veiga é regionalista, sim, porém da outro naipe. É inventivo, imaginativo. Daí a constante presença do elemento fantástico em sua obra. Poderíamos até dizer que o escritor goiano vê em mais profundidade o mundo, o pequeno, pobre e monótono mundo rural. Ou o vê em duas dimensões - a real e a irreal ou supra-real.

[...]

A obra de José J. Veiga tem sido objeto de incontestáveis estudos, tal a sua importância no panorama da Literatura Brasileira. Assim, em A literatura no Brasil, vasto painel crítico e histórico de nossa arte literária, seu nome e sua obra estão presentes em diversos capítulos. Em “Ciclo Central”, assinado por Wilson Lousada a parte de “O Regionalismo na Ficção”, Veiga aparece como narrador regionalista, apesar de seu mundo estar “construído sobre o grotesco e o onírico, absurdo e simbólico” [...]. (PÓLVORA, *apud* MACIEL, 2006)

A literatura é uma arte, sendo assim é possível afirmar que os recursos de regionalização, a linguagem peculiar empregada na obra por Veiga, indicativos de ambiente do interior, podem sugerir que as garras da opressão estão por toda parte, atingem todos os lugares, até mesmo *aqueles esquecidos pela civilização*. Nesse sentido pode-se afirmar sim que a linguagem regionalista é mais um recurso, senão de fantástico, pelo menos de alegórico ao objetivo da denúncia.

6. Realidade sócio-política em José J. Veiga - discurso político

Tendo sido escrito em 1966, quando as perseguições da ditadura estavam no auge, é compreensível que haja um esforço por parte do escritor de ocultar, por meio de alegorias, a verdadeira intenção da obra. A realidade opressiva dificultava, ou até proibia, manifestações que pudessem sugerir a idéia de democracia e liberdade.

A partir de 1966 voltaram a acontecer manifestações de rua, realizadas por estudantes, em protesto pela liquidação da democracia no país, e contra os inquéritos policiais-militares, que se faziam contra professores e estudantes, bem como contra as intervenções nas universidades e a nova lei educacional, que tentava enquadrar os estudantes na nova institucionalidade. Essas manifestações se chocavam com as forças policiais, prolongando-se por dois anos. (SADER, 1990, p.22)

Assim como nos outros estados, nesse período Goiás também tem os meios de comunicação vigiados e a repressão invade todos os setores:

A censura policial na correspondência distribuída pelo correio brasileiro durante os anos do regime militar – sempre negada pelas autoridades – ficou cabalmente comprovada com o estudo de dois processos pelo Projeto BNM. [...] Num desses processos é ré uma estudante de Serviço Social que foi presa em flagrante na agência de correio da Praça Cívica em Goiânia quando postava cartas denunciando violações dos Direitos Humanos.

[...]

Ainda em Goiânia, um professor de português foi enquadrado na Lei de Segurança Nacional, com base no inquérito da Polícia Federal, iniciado em maio de 1971, por ter abordado em suas aulas temas como “Mulher Proletária” [...] é ainda acusado de simpatizar com Fidel Castro e Che Guevara e de emprestar livros sobre o socialismo para seus alunos. (ARQUIDIOCESE, 1985, p.162)

Essas questões fizeram com que muitos escritores praticassem a chamada literatura engajada, que tentava, por meio de uma linguagem elaborada ou carregada de significados, denunciar a truculência das autoridades constituídas. Mas houve outros escritores, que, procurando formas mais artísticas, mais surreais, entretanto não menos comprometidas com a sociedade, que escaparam para outros recursos como o fantástico, o alegórico, o absurdo.

Veiga registra sutilmente sua crítica por meio da ironia à falta de preparo de quem encarnava o poder, para certas situações. E assim burlava mais facilmente a censura. Apolinário, por não obedecer ao primeiro chamado, é colocado frente à frente com os *homens* da tapera: “Este aqui é o Apolinário, aquele ferreiro de quem falamos. Ele concordou em vir...” (Veiga, 1974, p. 96). Salta aos olhos a crítica ferrenha à incapacidade dos homens e à inutilidade do regime: “Os homens olharam aborrecidos um para o outro, depois para Amâncio, nada quiseram para o lado de Apolinário. Um deles passou a mão pelo cabelo, sugeriu: - Fala você, Neiva. – Por que eu? – Foi você quem fez questão. Agora fala.” (idem, p. 97) pediram que o Apolinário viesse para uma conversa e agora não sabiam nem o que perguntar, como interrogá-lo; jogavam um para o outro, indecisos.

Porém, com relação ao encurralamento, a situação sem saída é visível, e insolúvel. Não há como fugir da força pelo argumento porque não se admite argumentação:

[...] Ora essa! Em que terra nós estamos? Onde estão os meus direitos? Quem não deve não teme.

Aí é que está o seu erro. Você fala como se não tivesse acontecido nada. Direitos? Que direitos! Quem não deve não teme! Isso já morreu. Hoje em dia não é preciso dever para temer. Por que é que você acha que eu estou aqui pedindo, implorando, me rebaixando? Eu devo alguma coisa? E você já me viu com medo algum dia?

Você precisa entender que não estamos mais naquele tempo... (VEIGA, 1974, p. 69-70). (grifos nossos)

Depois da invasão restou o desprezo dos habitantes de Manarairema pelos traidores, aqueles que ficaram do lado dos homens da tapera: Amâncio e Geminiano perdem boa parte do prestígio de que gozavam:

Amâncio Mendes não esperava muita freguesia com a chuva mas mesmo assim ficou meio sentado no balcão olhando o beco, sozinho.” [...] Mas Geminiano vinha assoviando, cumprimentando todo mundo à direita, à esquerda, bem assanhado. As pessoas respondiam com reserva, ou ficavam na intenção de responder, não davam trela; a conduta recente de Geminiano estava ainda muito viva na lembrança de todos. (VEIGA, 1974, p. 134-136).

Os resquícios, as cicatrizes jamais esquecidas e que dificilmente se apagarão da memória são alegorizados pela lama fétida resultante do esterco deixado pelos animais, que só com muito sol e tempo poderá secar e desaparecer:

Gente aparecia na rua já sem o incômodo do guarda-chuva, formava grupos aqui e ali, procurava engatar conversas mas não conseguia se desprender da lama, os riosinhos esverdeados que se formavam na paste de esterco, o liquido procurando escorrer para algum lugar, encontrar saída, eram uma atração para todos, alguns até ajudavam com uma varinha [...] (VEIGA, 1974, p. 136).

Assim também as lembranças ruins para os manarairemenses, só poderiam desaparecer, *secar*, depois de muito sol e de muito tempo. Com certeza iriam arrefecer, mas desaparecer do pensamento de cada cidadão seria impossível. As marcas da invasão desapareceriam, mas as lembranças das humilhações eram registros indelévels naquelas almas pacatas.

7. Intertextualidade

Literatura semelhante, que também poderíamos descrever como fantástico-alegórica, ou como narrativa do absurdo como quer José Fernandes (1992), é feita por Miguel Jorge. Neste estudo queremos registrar como ponto de comparação o conto da obra *Avarmas*, intitulado: “Numa gota d’água”, por entendermos que o fantástico ali se instala de forma semelhante que em *A hora dos ruminantes*, pela opressão:

Alguém assopra a gota d’água e me desloco com ela. Enchem a bochecha de ar e tomam posição e soltam o ar dos pulmões e sou levado para a outra extremidade.

Descobriram nova maneira de rir. A gota d'água me leva e me traz como um balanço. [...] Os homens aos poucos foram se transformando em feras, em socos e palavras. A exibição feroz e sangrenta dos homens apagou minha esperança. As feras continuavam mordendo-se. Havia sangue nos dentes e nas unhas. O terror também plantado em mim (JORGE, 1980, p. 112-113).

O conto evidencia um dos aspectos mais cruéis do período militar no Brasil, a prisão física e a tortura física e psicológica, culminando muitas vezes com o “desaparecimento” de jovens idealistas que lutaram contra o regime ditatorial. Reforça a nossa escolha o pensamento de Laboissière (1989) a respeito da visão desses dois escritores sobre a crítica social, por meio da literatura:

Os mundos refletidos nas narrativas de José J. Veiga e de Miguel Jorge não são caracterizados como sobrenaturais, mas, nesses mundos, o tempo e o espaço participam de um jogo surpreendente de efeitos, ora reais, ora irrealis, coincidindo ou distanciando-se metaforicamente da realidade. Por essa dilatação sensível do tempo presente, o espaço é por igual transformado. (p. 117).

Assim como nos outros contos de *Avarmas*, e em *Sombra de Reis Barbudos* de Veiga, como também em obras de Murilo Rubião, entre outras obras e outros escritores, podemos afirmar empregando o discurso de Hansen (1986, p. 2) sobre alegoria que nos parece apropriado para definir, de certa forma, o que prevalece:

[...] estética ou dinâmica, descritiva ou narrativa, a alegoria é um procedimento intencional do autor do discurso; sua interpretação, ato do receptor, também está prevista por regras que estabelecem maior ou menor clareza, de acordo com as circunstâncias do discurso.

Embora apresente traços de outras formas de literatura fantástica, predomina, em *A hora dos ruminantes*, conforme se pôde perceber com estudo realizado acima, o fantástico alegórico com intenções de denúncia, de não aceitação da situação histórico-política vigente na época em que foi escrito. Uma forma de o artista revelar o compromisso com o seu tempo e com a história do seu povo.

Considerações finais

Mesmo que seja muito evidente no texto o trabalho artístico, ainda assim é possível, em grau menor, perceber as estratégias da chamada literatura engajada, mesmo que a escolha do vocabulário não privilegie a linguagem jornalística, tampouco o sentido denotativo da

linguagem, carregado de ideologias aparentes, é exatamente na escolha da palavra poética, aparentemente *inofensiva, polifônica* que está o poder de persuasão do autor.

A sedução do leitor, de garimpeiro dos sentidos, se dá por meio dos sentimentos que o texto evoca, pelas opressões, silêncios, desesperos e insucessos dos habitantes de Manarairema, que sem pegar em armas, resistem. A sua resistência é a sua arma. A identificação do leitor com as personagens, torna-o cúmplice e companheiro de infortúnio desse povo humilde. Um recurso mais eloqüente que os discursos em público contra o poder, o regime.

A estrutura literária, como qualquer outra estrutura ideológica, refrata a realidade socioeconômica que gera, mas a faz a seu modo. Ao mesmo tempo, porém, em seu “conteúdo”, a literatura reflete e refrata as reflexões e refrações de outras esferas ideológicas (ética, epistemologia, doutrinas políticas, religião, etc.) O que quer dizer que em seu “conteúdo”, a literatura reflete a totalidade do horizonte ideológico de que ela própria é uma parte constituinte (BAKHTIN, 1997, p. 68).

Uma das formas bem sucedidas de se posicionar histórica e socialmente como porta voz das classes menos favorecidas é a arte. O seu jogo polifônico, o seu discurso poético permite interlocuções com a verdade e com a justiça, nem sempre possíveis no discurso legitimado pelas classes. Nesse sentido o artista pode se colocar com maior liberdade, porque a ele é dado o poder, pela capacidade criativa, de fazer o *jogo do poder*. Jose J. Veiga fez uso desse poder quando escolheu o fantástico alegórico como *trincheira* de onde pôde usar o melhor da sua criatividade para denunciar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Nelly Alves de. *Estudos sobre os quatro regionalistas*. 2ed. Goiânia: Ed. Da UFG, 1985.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, *Brasil: nunca mais*, um relato para a história. 14ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Trad. PEREIRA, Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do Texto 1 – prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

FERNANDES, José. *Dimensões da Literatura Goiana*. Goiás: CERNE, 1992

- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- HANSEN, João Adolfo – *Alegoria – construção e interpretação da metáfora* – São Paulo – SP: Atual, 1986.
- JORGE, Miguel. *Avarmas* – 2 ed. – São Paulo - SP: Ática, 1980.
- LABOISSIÈRE, Maria Luiza Ferreira. *A transfiguração da realidade*. Goiânia: Secretaria da Cultura do Estado de Goiás, 1989.
- MACIEL, Nilto. *Literatura Fantástica no Brasil*, esboço histórico.
<http://www.bestiário.com.br/revistadecontos>, consultado em 26/09/2006
- MOLINO, Jean. *Trois modèles d'analyses du fantastique*. Trad. Suzana Y. Cánovas, Paris: Europe: Revue Littéraire Mensuelle. 58 e. Aneé, n.611, mars, 1980.
- SADER, Emir. *A transição no Brasil*. São Paulo: Atual, 1990
- SARTRE, Jean Paul - *Situações I* – Trad. Rui Mário Gonçalves, Lisboa: Publicações Europa-América, 1968.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria Literária* Lisboa: Almedina, 1967
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1964.
- TODOROV, Tzvetan. Tradução: Maria Clara Correa Castelo. São Paulo – SP: Perspectiva, 2004.
- VEIGA, José J. *A hora dos ruminantes*, 8ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1974
_____. *A hora dos ruminantes*, 31 ed Rio de Janeiro: Bertran Brasil, 1996.
- VYGOTSKY, L.S. *Psicologia da arte*. Barcelona: Barral editores, 1972.