

## Gênero sob opressão em *Sombras de reis barbudos*, de José J. Veiga

*Gender under oppression in Sombras de reis barbudos*, by José J. Veiga

Luiz Gustavo Osório Xavier\*<sup>†</sup>

Analice de Sousa Gomes\*\*

Renata Rocha Rêbeiro\*\*\*

**Resumo:** A proposta desta pesquisa é investigar a representação das identidades de gênero de algumas das personagens do romance *Sombras de reis barbudos*, de José J. Veiga, e como estas identidades se relacionam com as dinâmicas do poder na atmosfera de opressão que permeia a narrativa. Inicialmente, apresentamos considerações sobre elementos insólitos da prosa do autor a partir dos trabalhos de Dantas (2003) e Turchi (2005), e sobre outras características e possíveis leituras da obra veiguiana com os trabalhos de Nepomuceno (2007) e Amâncio (2019). Ao realizar a análise do romance, utilizamos as reflexões de Adorno (2003) e Ginzburg (2012) sobre a posição do narrador, o suporte teórico de Connell (2015, 2017), Grossi (2004) e Oliveira (2004) sobre questões de gênero, e as considerações de Gomes (2017), entre outros, sobre a obra de Veiga. Observamos como há um reforço de normas de gênero conservadoras sob a atmosfera de opressão apresentada no romance, de modo que podemos indicar e analisar o imbricamento entre as dinâmicas do poder e a estrutura de gênero.

**Palavras-chave:** Gênero. Feminino. Masculinidade. Opressão. Veiga.

**Abstract:** The purpose of this research is to investigate the representation of some of the characters' gender identities from the novel *Sombras de reis barbudos*, by José J. Veiga, and how these identities relate to the dynamics of power in the oppressive atmosphere that permeates the narrative. Initially, considerations about unusual elements of the author's prose are presented with the studies of Dantas (2003) and Turchi (2005), alongside with other characteristics and possible readings of Veiga's work with the studies of Nepomuceno (2007) and Amâncio (2019). The reflections of Adorno (2003) and Ginzburg (2012) about the position of the narrator, the theoretical support of Connell (2015, 2017), Grossi (2004) and Oliveira (2004) about gender, and the considerations of Gomes (2017), and others, about the work of Veiga are used when presenting the analysis of the novel. We observe that there is a reinforcement of conservative gender norms under the oppressive atmosphere presented in the novel, thus we can indicate and analyze the interrelations between the dynamics of power and gender.

**Keywords:** Gender. Feminine. Masculinity. Oppression. Veiga.

### CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A obra de José J. Veiga é reconhecida pela representação da opressão e das diferentes violências dela decorrentes. Contudo, por não realizar isso de modo realista, a

\* Mestre em Letras e Linguística e Bacharel em Letras, ambos na área de concentração em Estudos Literários, pela Universidade Federal de Goiás.

\*\* Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás. Docente no Curso de Letras da Universidade Estadual de Goiás - Campus Jussara. Atualmente, atua como Docente nos cursos de Administração, Ciências Contábeis e Direito, e como coordenadora de TC no curso de Direito, na Faculdade de Jussara-UniFAJ. Professora efetiva na Secretaria Municipal de São Luis de Montes Belos.

\*\*\* Doutora, Mestre e Bacharel em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás, onde é professora de Literatura Brasileira e Estágio do Português na graduação e Estudos Literários na pós-graduação.

crítica aproxima as narrativas do autor ao gênero fantástico e analisa a presença do insólito, do alegórico ou do absurdo no universo ficcional veiguiano. Entre a fortuna crítica, há pesquisas que investigam as influências do surrealismo nas narrativas e estudos que classificam a ficção do autor como pertencente ao realismo maravilhoso. Alguns trabalhos utilizam os estudos do imaginário como referencial teórico em suas análises, ou realizam comparações com outros escritores cujas narrativas também são associadas ao fantástico, como Mia Couto, Murilo Rubião, José Saramago, entre outros. Ademais, para além desse interesse pelos componentes fantásticos da prosa de J. J. Veiga, algumas pesquisas ocupam-se com elementos de cunho social, realizando investigações sobre a representação dos processos de modernização e de suas consequências na ficção veiguiana, ou observando aspectos da opressão e da violência que aparecem de modo incisivo nos primeiros livros, publicados durante a ditadura civil-militar brasileira.

Gregório Foganholi Dantas (2003, p. 124) afirma que José J. Veiga criou “um universo ficcional singular e autônomo, que dialoga com diferentes manifestações do fantástico na literatura, sem contudo se limitar a elas”, e retoma um argumento de Samira Campedelli para ressaltar que os elementos fantásticos, na produção do escritor, são utilizados como recurso para destacar o realismo ou as possibilidades realistas que se ocultam por detrás dos acontecimentos extraordinários. Resgatando depoimentos do escritor em entrevistas, Dantas (2003, p. 125-126) argumenta que há duas considerações fundamentais para compreender as concepções de realidade e de fantástico na escrita veiguiana: primeiro, o reconhecimento do relativismo de tais conceitos, que estabelecem divisões entre dois lados antagônicos, assim como dos valores e da visão de mundo de quem escreve; o que leva à segunda consideração, que aponta para o compromisso do escritor em retratar a realidade que o circunda, reforçando o caráter realista da obra, ainda que para isso seja construída uma realidade alegórica.

O crítico também aponta que a construção da realidade narrativa de José J. Veiga é feita pela contraposição entre dois universos contraditórios, o cotidiano e o insólito, e destaca que a escolha do termo “insólito” se deve ao fato da palavra não carregar apenas uma “significação de sobrenatural, fantástico, mas também do que não seja comum, simplesmente” (DANTAS, 2003, p. 126). Como exemplo, o pesquisador indica que quando personagens infantis precisam encarar a morte pela primeira vez, este é um acontecimento insólito, pois não é comum no universo das crianças. Nesse sentido, o insólito constitui parte integrante da realidade, mesmo que se oponha ao cotidiano, diferentemente do “antagonismo que constituiu a narrativa fantástica do século XIX, em que eventos sobrenaturais irrompem na realidade racional estabelecendo uma dicotomia clara e contrastante: o bem racional e o mal sobrenatural” (DANTAS, 2003, p. 127). Assim, a obra do autor goiano se aproxima das narrativas insólitas do século XX, como as de Kafka, em que não há uma contraposição rígida entre dois planos opostos, mas a criação de um novo plano em que a realidade e seus conflitos, sejam eles mais ou menos “absurdos”, coexistem.

Maria Zaira Turchi (2005, p. 147) assinala que as “variações de graus e de modos do insólito, nas fronteiras entre as dimensões do real-fantástico, do real-absurdo e do real-maravilhoso” são marcas da criação artística de Veiga, mas resgata o pensamento de

Agostinho Potenciano Souza para destacar que os elementos da produção do escritor que introduzem acontecimentos insólitos são relacionais, dizendo respeito ao “sentimento de uma incerteza existencial que os personagens experimentam diante de um mundo familiar em crise” (TURCHI, 2005, p. 148). Desse modo, a pesquisadora corrobora com o raciocínio de Dantas de que o fantástico não é, na obra veiguiana, meramente conceitual, preocupado apenas com os eventos extraordinários em si, mas um recurso narrativo para abordar questões mais complexas de cunho cultural, econômico, político, social, como ela deixa claro ao afirmar que “a obra de Veiga possui um centro ideológico, uma visão crítica sobre a sociedade e suas formas de organização política e social” (TURCHI, 2005, p. 155).

Como comprovação e exemplo disso, o trabalho de Luís André Nepomuceno (2007) investiga a representação da violência nos romances iniciais de J. J. Veiga, e aponta que as produções ficcionais do autor são comumente associadas, como formas de resistência, às políticas instauradas pela ditadura civil-militar brasileira entre 1964 e 1985. O pesquisador indica que essa ligação “é inevitável, porque suas narrativas insólitas, em que o poder e a violência parecem exercício por vezes gratuito de tiranias políticas, utilizam-se de alegoria inusitada para uma representação absurda da realidade” (NEPOMUCENO, 2007, p. 99). Utilizando conceituações de Michel Foucault sobre as práticas do poder e de Hannah Arendt sobre o totalitarismo, Nepomuceno analisa o exercício do poder e da violência nas narrativas e mostra que “o poder instaurado nas cidadezinhas ficcionais de José J. Veiga, e suas consequências na instauração de uma violência consentida, são mais complexos do que a força institucionalizada de uma tirania, ou de um governo despótico” (NEPOMUCENO, 2007, p. 106). O pesquisador também aponta a ação do poder sobre o imaginário e sobre a própria identidade das personagens, o que sugere uma cumplicidade entre os indivíduos e o poder, tornando o processo totalitário mais sutil do que o binômio opressor/oprimido. Embora não se dedique ao estudo do insólito, a análise de Nepomuceno corrobora com os indicativos das pesquisas anteriores de que, para além dos componentes fantásticos, há na ficção de Veiga a abordagem de temas de maior complexidade. Apesar das leituras recorrentes da prosa veiguiana como símbolo de resistência à ditadura civil-militar brasileira, o crítico faz a ressalva de que “ainda que sejam evidentes como alegoria políticas de resistência ao golpe de 64, os primeiros romances de José J. Veiga têm compromisso mais amplo, discutem possibilidades mais vastas” (NEPOMUCENO, 2007, p. 100), não limitando-se, portanto, apenas ao contexto histórico-político brasileiro, denotando uma percepção mais abrangente sobre a opressão e diferentes formas de autoritarismos.

O trabalho de Flaviana Mesquita Amâncio (2019), sobre a tematização dos aspectos da modernização do Brasil do século XX na prosa de José J. Veiga, também exemplifica como há uma preocupação por detrás dos elementos excêntricos das narrativas que, resgatando o pensamento de Leonice Andrade de Carvalho, ela chama de “historicosocial”. Em sua análise, Amâncio examina a reconfiguração da realidade das personagens a partir das alterações nas relações de trabalho, que deixam de ser livres e se tornam mais especializados e alienados. Estas mudanças são causadas pela chegada de estranhos nas pequenas cidades rurais que compõem o *locus* das narrativas veiguianas. As súbitas invasões de cidades interioranas por estrangeiros, acompanhadas pelo

cerceamento da liberdade e da opressão da população local, compõem um tema recorrente na prosa do autor. Amâncio (2019, p. 259) investiga a maneira como as personagens respondem de modos distintos, até mesmo polarizados, aos avanços da modernidade e às modificações sofridas pelos quadros humanos dessas comunidades rurais. Além disso, a pesquisadora afirma que “é preciso cuidado para discutir os textos de Veiga como narrativas fantásticas, já que muito do que extrapola a realidade em seus textos advém não de eventos propriamente sobrenaturais, mas de um olhar, de uma perspectiva que estranha o mundo real” (AMÂNCIO, 2019, p. 267).

Como deve estar claro, a escrita de José J. Veiga utiliza o insólito como recurso para discutir questões mais complexas, e muitos textos que compõem a fortuna crítica do escritor se dedicam à observação deste recurso, ora apontado como fantástico, ora como maravilhoso, alegórico ou absurdo. Além disso, há trabalhos que apontam para distintas possibilidades de leitura das narrativas do escritor: alguns com foco nas configurações do poder, nas práticas da violência e na representação da opressão e do autoritarismo; outros com investigações de cunho social sobre aspectos da ruralidade e os efeitos da modernização. Contudo, são escassas as pesquisas que examinam a representação das identidades de gênero das personagens e como estas identidades se relacionam com as dinâmicas do poder na atmosfera de opressão que perpassa as narrativas de José J. Veiga. A fim de realizar uma análise neste viés, observaremos como o gênero e suas normas sociais são apresentadas em *Sombras de reis barbudos* (1972) e como elas se transformam com a progressão das políticas autoritárias implantadas pela Companhia Melhoramentos de Taitara. Para isso, faremos primeiro algumas considerações sobre o narrador e o poder para, em seguida, investigar a representação das identidades de gênero de algumas das personagens, retomando trechos da narrativa ao longo da análise para elucidar nosso raciocínio.

## CONSIDERAÇÕES SOBRE O NARRADOR E O PODER

Em seu texto seminal sobre a posição do narrador, Theodor Adorno (2003, p. 55-56) discorre sobre a ruptura de aspectos dos romances tradicionais, especialmente dos séculos XVIII e XIX; entre eles, a perda do realismo que era imanente aos textos narrativos antes das mudanças sociopolíticas da primeira metade do século XX. Referindo-se à impossibilidade de participantes da guerra de narrarem suas experiências, o teórico afirma que, após as guerras mundiais, a pretensão do narrador de ordenar diferentes ações e acontecimentos em um relato linear e coerente é ideológica ao contestar a desintegração da vida articulada, e sugere que o realismo, no molde tradicional, não é mais possível: “se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo” (ADORNO, 2003, p. 57). Contudo, o teórico indica que, ao expor os ardis do realismo – a reificação das relações humanas, a (auto)alienação, etc. –, como fazem as narrativas modernas, o romance é uma das poucas formas de arte qualificadas a evidenciar e questionar problemas da realidade. Nesse sentido, podemos interpretar os elementos insólitos da escrita de José J. Veiga

como condizentes a esta linha de raciocínio. Alegorizando a realidade, tais elementos colocam em xeque o realismo da narrativa, expondo conflitos que comumente passam despercebidos em nosso cotidiano, como as disputas de poder entre os indivíduos, sejam elas causadas por distinções de classe, gênero, ou de qualquer outro tipo, resultando na opressão das partes mais vulneráveis das hierarquias sociais.

Diferenciando o romance tradicional do moderno, Adorno associa o primeiro ao palco italiano do teatro burguês para apresentar a técnica de ilusão estabelecida pelo romance tradicional: “o narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente em carne e osso” (ADORNO, 2003, p. 60). Em seguida, afirma que no romance moderno essa técnica, que não permite a reflexão por priorizar a pureza objetiva, não é mais possível, pois a própria distância estética entre o narrador e o leitor, que era fixa nos romances tradicionais, torna-se instável: “agora ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas” (ADORNO, 2003, p. 61). Exemplificando a destruição desta distância estética com a escrita de Kafka, o pensador afirma que a permanente ameaça da catástrofe na obra do escritor boêmio impede uma observação imparcial, algo semelhante ao que podemos observar na prosa de José J. Veiga, posto que suas histórias apresentam “uma atmosfera sombria e opressora que retrata as angústias dos indivíduos cerceados e privados de sua liberdade física e ideológica, dominados apenas pelo medo e pelo sentimento de desesperança” (GOMES, 2017, p. 15). Na ficção veigiana inicial, constituída pelos livros publicados pouco antes e durante a ditadura civil-militar brasileira, essa atmosfera em geral é instaurada pela invasão de pequenas cidades por forasteiros que, com suas ações, subvertem a ordem e reprimem de modo cada vez mais totalitário a comunidade local. Tais narrativas, conforme as propostas do filósofo frankfurtiano, não permitem uma leitura meramente contemplativa, exigindo do leitor um engajamento reflexivo da matéria narrada.

Em síntese, os comentários de Adorno demonstram que a inquirição, por princípio mais reflexiva, sobre como a realidade é composta substitui, no romance moderno, a técnica de ilusão, que prezava pela pureza objetiva, constitutiva do romance tradicional. A abertura de *Sombras de reis barbudos* demonstra como a narrativa se adequa a estas indicações do filósofo. Logo no início o narrador, um jovem adolescente, insinua fragmentos da história que será contada ao indicar que resolve atender aos pedidos insistentes da mãe para que ele escreva a história do que aconteceu na cidade desde a chegada de tio Baltazar. Lucas, o narrador, afirma que tais pedidos são um truque para prendê-lo em casa, pois a mãe acha perigoso que o filho fique “andando por aí mesmo hoje, quando os fiscais já não fiscalizam com tanto rigor” (VEIGA, 1995, p. 1). Além disso, ele expõe o cenário desolado da cidade, com casas vazias e matos apossando-se de pátios antes bem cuidados, antecipando alguns dos resultados do autoritarismo ao qual a cidade é submetida. No fragmento de abertura do romance, Lucas assume a voz narrativa e comenta brevemente a dificuldade de escrever e a necessidade de recorrer à memória para relatar os acontecimentos. Ele também afirma que precisa “ter muito cuidado para não deixar o caderno [em que escreve] esquecido por aí, principalmente se eu resolver falar no meu procedimento em casa de tio Baltazar” (VEIGA, 1995, p. 2). Podemos

apontar, neste trecho inicial, que o narrador-protagonista do romance é consciente e dissimula, em certa medida, o seu olhar e comportamento diante dos acontecimentos ao assumir uma voz infantil; afinal, a chegada de tio Baltazar à cidade acontece quando Lucas tinha apenas onze anos. No decorrer da narrativa, é possível se esquecer de que a voz que conduz a história não é a de uma criança, mas a de um jovem adolescente que já possui maior compreensão sobre os acontecimentos, e que inclusive escolhe ocultar episódios que podem comprometê-lo. Ademais, o uso de uma voz infantil permite que ele compartilhe opiniões e pensamentos que, vindos de um jovem adulto, não seriam bem-vistas.

Comentando a posição do narrador na literatura brasileira contemporânea, ou seja, a produção de 1960 em diante, Jaime Ginzburg (2012) destaca o afastamento das vozes narrativas dos valores de uma tradição patriarcal. O crítico observa a diversidade de narradores que se afastam dos “homens brancos, de classe média ou alta, adeptos de uma religião legitimada socialmente, heterossexuais, adultos e aptos a dar ordens e sustentar regras”, o que contribui para o que o pesquisador chama de um “desrecale histórico”, com “a atribuição de voz a sujeitos tradicionalmente ignorados ou silenciados” (GINZBURG, 2012, p. 200). No caso do romance de José J. Veiga, apesar de termos um olhar masculino dirigindo o enredo, não se trata da visão de um narrador adulto nem em posição de poder, mas a de um jovem adolescente em formação. Assim, temos como componente constitutivo da narrativa um olhar masculino não-hegemônico, o que possibilita a discussão sobre as políticas opressoras impostas pela Companhia, que se instaura prometendo “melhoramentos”, e as normas sociais que incidem sobre as identidades de gênero. É importante destacar, antes de prosseguir, que pensamos no poder sob a óptica de Foucault, e que:

[...] na perspectiva foucaultiana, liberdade e poder não são elementos mutuamente excludentes, na medida em que as relações de poder só se processam quando existe algum grau de liberdade e resistência entre as pessoas envolvidas. A ideia de que onde há relações de poder não há liberdade é, para ele, completamente falsa. Se existem relações de poder é exatamente porque existem possibilidades de liberdade por todas as partes. Ou seja, a resistência é um elemento constitutivo da relação de poder. Nas relações de poder existem necessariamente possibilidades de resistência, na medida em que, se não existe possibilidade de resistência – fuga, reação violenta, subterfúgios, estratégias para inverter a situação –, não existem relações de poder. (MEDRADO; LYRA, 2008, p. 822)

Sem o olhar dissidente do narrador, que no romance veiguiano se contrapõe à “opressão de um povo por elementos alheios a seu mundo, representativos de uma modernidade avassaladora” (DANTAS, 2003, p. 130), uma reflexão sobre as dinâmicas do poder e suas consequências sobre os integrantes mais vulneráveis da sociedade não seria possível. Depreendemos, então, que *Sombras de reis barbudos* corresponde à percepção do crítico de que a narrativa brasileira contemporânea é constituída por “imagens da vida humana pautadas pela negatividade, em que as limitações e as dificuldades de personagens prevalecem com relação à possibilidade de controlar a própria existência e determinar seu sentido” (GINZBURG, 2012, p. 200). Tais imagens requerem olhares e vozes descentradas dos eixos de poder, dos valores da cultura tradicional, e, como já dito,

possibilitam avaliações sobre a realidade e posicionamentos questionadores ao *status quo* que não seriam possíveis sob outra perspectiva, corroborando ainda com a proposição de Ginzburg (2012, p. 201) de que parte das produções literárias contemporâneas se dedica a confrontar tradições conservadoras em favor de perspectivas renovadoras.

No romance de José J. Veiga, as constantes tentativas da população de se esquivar das exigências e proibições impostas pela Companhia demonstram esse confronto, e as iniciativas contrárias às políticas opressivas são comumente tomadas pelas crianças, que desde o início não aceitam se submeter aos mandamentos da nova empresa, riscando os muros erguidos por ela, questionando as ordens emitidas, afrontando os fiscais que supervisionavam a obediência das mesmas, e, em suma, praticando a desobediência civil de todas maneiras possíveis. Essa observação ratifica a leitura de que, na prosa veiguiana, o discurso de protesto emerge das personagens infantis e que as crianças “são a representação do indivíduo que se posiciona diante da inconformidade das imposições”, além de serem “a minoria que ainda almeja a liberdade e acredita possuir o direito de lutar por sua emancipação” (GOMES, 2017, p. 50). Não é à toa que Lucas, embora esteja mais próximo da fase adulta no momento da narração, e, portanto, tenha uma maior compreensão sobre os acontecimentos que relata, assuma uma voz infantil, contígua ao tempo dos acontecimentos, pois assim ele se coloca ao lado das personagens que assumem a posição contrária à autoridade.

Retomando o estudo de Jaime Ginzburg (2012, p. 209), o crítico destaca a abertura da linguagem do narrador brasileiro contemporâneo para a tensão e a instabilidade, apresentando a ambiguidade como um elemento que auxilia a constituição da linguagem em posição negativa com relação à da autoridade. No romance de Veiga, tio Baltazar, apresentado como homem rico e responsável por fundar a Companhia, e Horácio, o pai de Lucas, que trabalha na empresa instaurada pelo cunhado, assumem inicialmente a voz da autoridade, até serem suprimidos pela Companhia, que toma o controle do poder e se torna uma força cada vez mais autoritária. É o próprio narrador-protagonista quem assume a posição contrária ao poder exercido pela empresa, e o distanciamento entre o tempo da ação e da narração permite que Lucas faça avaliações críticas e exponha suas impressões sobre os fatos, de modo que “a sua narração conduz-se pelo olhar crítico da realidade”, sendo complementada ora pela fantasia e ora pelo cômico (GOMES, 2017, p. 136). Além disso, os elementos insólitos da narrativa se adequam à proposição do crítico brasileiro sobre a organização da linguagem, visto que os acontecimentos fantásticos colocam a realidade em constante tensão.

Por fim, para concluir as considerações sobre o narrador e exemplificar a noção de que o narrador contemporâneo coloca “dúvidas sobre o estatuto da realidade do que eles mesmos, em suas falas, estão elaborando” (GINZBURG, 2012, p. 211), indicamos que no sexto capítulo do romance Lucas relata a visita e os espetáculos de um mágico à cidade. Esse acontecimento ameaça o controle que a Companhia possuía sobre a mentalidade da população ao questionar o estatuto da realidade através das apresentações de mágicas ilusionistas:

[...] quanto mais eu pensava menos entendia, e mais assustado ficava. Não seria perigoso mexer com aquelas coisas, mostrar que o mundo que conhecemos desde pequenos não passa

de ilusão, ou não é o único? Sendo assim, qual é o mundo real? Será um mundo em que pedras e sapos voam, areia molha, fogo pode ser cortado e guardado no bolso? E será que para um mundo assim este nosso é que é absurdo? Então o que não é absurdo? (VEIGA, 1995, p. 60)

Os “truques” realizados pelo mágico colocam em xeque a composição e “naturalidade” da realidade, e faz com que as personagens comecem a refletir sobre a situação em que se encontram. Lucas revela misturar em sua memória mágicas que ele mesmo inventava e que desejava fazer se tivesse poder (VEIGA, 1995, p. 65), sugerindo que os espetáculos do mágico auxiliavam na aquisição de consciência do narrador e na capacidade criativa do mesmo de resistir contra a opressão. Isso, evidentemente, representa uma ameaça ao poder instituído, mas que logo é eliminada por um incêndio no teatro que faz com que o mágico saia da cidade. Lucas, então, coloca em dúvida sua própria consciência diante de outras visões que questionam ou simplesmente negam a visita do mágico: “se continuarem me contestando e me confundindo, eu também vou terminar convencido de que não vimos mágico nenhum” (VEIGA, 1995, p. 65). Essa passagem reforça a perspectiva divergente do narrador diante dos olhares cúmplices do poder de outras personagens, o que, por sua vez, respalda a afirmação de que, na escrita veiguiana, “o indivíduo e a violência são cúmplices de um mesmo poder que rege a vida de todos, de forma a modificar a consciência de cada um”. Lembrando que, nesse sentido, “é preciso definir que a violência retratada nos romances de Veiga, por ser consentida e modificadora de consciências, é também e fundamentalmente totalitária” (NEPOMUCENO, 2007, p. 104).

A narrativa prossegue com o relato de Lucas sobre a reação do poder vigente à tentativa de libertação, ainda que incipiente, da população: “a Companhia por sua vez caprichou na vingança pelos dias encantados que passamos aplaudindo o mágico. Proibições e exigências há muito tempo esquecidas foram desarquivadas e aplicadas de novo com um rigor nunca visto antes” (VEIGA, 1995, p. 65-66). Considerando os dois últimos trechos do romance citados, vemos como a opressão é representada como uma força que opera mesmo sobre a mente dos indivíduos, não permitindo nem mesmo a idealização de alternativas de vida, o que se adequa às reflexões de Hannah Arendt de que “o totalitarismo não quer oprimir o indivíduo com um governo tirânico; ela deseja que esse indivíduo esteja do seu lado, e que modifique radicalmente a substância de sua identidade, para assumir uma identidade nova, em conformidade com o poder” (NEPOMUCENO, 2007, p. 105). Tal premissa impossibilita o pensamento independente, a liberdade de expressão e mesmo o controle sobre a própria existência, características apreciadas por formas autoritaristas de governo. Com isso, reforçamos a ideia de que além da exigência de adesão e obediência às políticas impostas, a opressão atua e dá maior importância ao controle psicológico dos indivíduos. Observaremos, em seguida, como tal controle incide também sobre traços das personalidades dos sujeitos.

## CONSIDERAÇÕES SOBRE AS IDENTIDADES DE GÊNERO

Raewyn Connell e Rebecca Pearse (2015), em seu livro que busca compreender diferentes aspectos do gênero no mundo contemporâneo, analisam diversos dados e diferentes pesquisas que exploram especificidades das identidades e relações de gênero em contextos distintos. Retomando a famosa máxima de Simone de Beauvoir, as autoras compreendem o gênero enquanto uma construção social, e afirmam que “as pessoas *constroem a si mesmas* como masculinas ou femininas” para então reivindicar ou responder a um lugar na ordem de gênero na maneira como procedem na vida cotidiana (CONNELL; PEARSE, 2015, p. 39, grifos das autoras). Em trabalho anterior, focado na análise de diferentes movimentos e políticas da masculinidade, Connell (1995, p. 188) reflete sobre a masculinidade enquanto “uma configuração de prática em torno da posição dos homens na estrutura das relações de gênero”. Mais adiante, indica que enfatizar a ideia de uma estrutura de relações de gênero significa “enfatizar que o gênero é uma estrutura ampla, englobando a economia e o estado, assim como a família e a sexualidade, tendo, na verdade, uma importante dimensão internacional”. Assim, o gênero é compreendido como uma estrutura “muito mais complexa do que as dicotomias dos ‘papéis de sexo’ ou a biologia reprodutiva sugeririam” (CONNELL, 1995, p. 189), envolvida em dinâmicas de poder que estabelecem relações de dominação, marginalização e cumplicidade entre os indivíduos. No livro mais recente, as autoras reiteram este pensamento sobre o aspecto multidimensional do gênero enquanto estrutura social, e destacam que a ordem de gênero, além de complexa, é desigual, beneficiando os homens. Contudo, tais benefícios não ocorrem de maneira uniforme, de modo que “meninos e homens que desafiam as noções dominantes sobre a masculinidade por serem gays, afeminados ou considerados fracos são, às vezes, alvo de violência” (CONNELL; PEARSE, 2015, p. 42). Isso indica que as dinâmicas de gênero, apesar de serem fontes de reconhecimento e identidade, também podem dar origem a injustiças e prejuízos. Essa constatação ratifica a visão do gênero, com toda sua complexidade pluridimensional, como sendo inerentemente político, e é importante destacar que as práticas de gênero variam no tempo e no espaço, aliando-se às culturas nas quais estão inseridas.

Em sua pesquisa sobre a construção social da masculinidade, Pedro Paulo de Oliveira (2004) questiona como o lugar do masculino se constitui em si próprio e fundamenta outros valores sociais, além de investigar como a masculinidade se manteve e se reproduziu nessa condição de valor social. O estudo é feito considerando o contexto europeu, especialmente na transição para a modernidade, ou seja, a partir de meados do século XVIII. Para isso, o pesquisador retoma, entre outros, o trabalho de George Mosse para relacionar a organização social da modernidade com ideais masculinos: “a formação dos Estados modernos teve papel determinante para a conformação de comportamentos socialmente considerados como autenticamente masculinos” (OLIVEIRA, 2004, p. 26). Entre tais comportamentos, há um destaque para a imbricação entre militarização, nacionalismo e masculinidade. Como a formação dos Estados nacionais exigia o uso da força para unificar as pátrias, separá-las de seus inimigos e estabelecer limites com outras nações, houve uma inculcação de ideais masculinos através da instituição militar. Com a propagação desses ideais entre as populações masculinas de todos os segmentos sociais, “o *ethos* guerreiro, muito cultivado no exército, dissemina-se e passa a ter ampla

valorização social” (OLIVEIRA, 2004, p. 27). Em *Sombras de reis barbudos*, esse imbricamento é simbolicamente apresentado pela farda militar que Horácio começa a utilizar após o golpe que depõe Baltazar da chefia da Companhia, e quando Lucas questiona o pai sobre a vestimenta, que apenas ele, entre os funcionários da empresa, utilizava, recebe como resposta: “Essa farda eu mesmo inventei. Impõe mais respeito” (VEIGA, 1995, p. 28). Tal fala corrobora com os raciocínios apresentados sobre a valorização de uma identidade masculina fortemente vinculada à ideais militares. Contudo, retomando a observação de que a estrutura de gênero beneficia os homens, Oliveira (2004, p. 190) ressalta que, mesmo com as exigências feitas aos sujeitos masculinos para se adequarem a um certo ideal de masculinidade, os homens não são meras vítimas, e “se há a possibilidade de enxergar opressão para os homens no modelo desse sistema, isso ocorre devido ao fato de sempre existirem custos para se estar no topo”.

Sabemos, contudo, que o *ethos* guerreiro mencionado não se restringe ao momento de estabelecimento dos Estados modernos, e Oliveira (2004, p. 35) destaca que em regimes autoritários – como o nazismo, o fascismo italiano e o socialismo de Stálin, os quais ele comenta em seu trabalho –, e em momentos de crise social é comum haver “um recrudescimento e renovada supervalorização de ideais constitutivos de uma masculinidade mítica”. Considerando que o gênero se estabelece de modo relacional, não podemos deixar de destacar que, se há uma acentuação de ideais masculinos, a contrapartida é verdadeira, significando que há também o reforço de uma feminilidade idealizada, imposta a partir de práticas que excluem, subordinam ou marginalizam as mulheres. Em outros termos, a acentuação de ideais masculinos intensifica condutas machistas, patriarcais e misóginas que colocam em risco as vidas não só das mulheres, mas de todos que não se adequam aos padrões estabelecidos pelos homens que detêm o poder.

Ainda sobre essa relação entre masculinidade e militarização, Connell (1995, p. 182) ressalta a influência do imperialismo na ordem de gênero, afirmando que “quando os exércitos do tipo europeu se multiplicaram pelo mundo, foram exportadas não apenas as armas, mas também as formas sociais que os acompanham, notavelmente a violência organizada das masculinidades militares”. Com isso, podemos estabelecer um vínculo entre a organização dos exércitos de diferentes estados nacionais europeus e as ditaduras que assolaram diversos países da América Latina na segunda parte do século XX. Apesar dos procedimentos operacionais das ditaduras latino-americanas se distinguirem da condução das forças armadas europeias, a lógica em que ambas se fundamentavam advinha de uma visão patriarcal da ordem de gênero que enaltecia valores vinculados à macheza e sustentava a dominância masculina, respaldando a visão de que “numa cultura patriarcal, a diferença é sempre lida em termos hierárquicos, tendo o masculino como polo de autoridade” (CONNELL, 1995, p. 199). Considerando as constantes leituras, presentes na crítica especializada, do romance de José J. Veiga em análise como uma alegoria crítica da ditadura civil-militar brasileira, tais reflexões são pertinentes para pensarmos sobre os vínculos entre o autoritarismo e o *modus operandi* do gênero nesse contexto. Destacamos, em suma, a lógica patriarcal importada das metrópoles europeias

que foi adaptada à realidade latino-americana em distintas organizações sociais, preservando noções hierárquicas de gênero e valorizando um ideal masculino. Como comprovação disso, na narrativa veiguiana, concomitantemente ao recrudescimento das políticas autoritárias, observamos a acentuação de visões conservadoras sobre as práticas de gênero.

Para além dos elementos insólitos que permeiam a narrativa, *Sombras de reis barbudos* apresenta os conflitos entre a família de Lucas, sendo tais disputas o núcleo central da trama: Horácio não gostava de Baltazar por haver uma diferença de classe entre os dois, sendo o primeiro pobre e o segundo rico; e Vi, a mãe de Lucas, não se entendia com tia Dulce, esposa de Baltazar, pois além da diferença de classe, há um contraste grande entre as duas: enquanto Vi é devota, submissa e conservadora, Dulce é o oposto. A relação entre os homens adultos só melhora quando Baltazar se envolve em uma briga em defesa de Horácio: “Só sei que houve uma briga no cartório, tio Baltazar discutiu com o escrivão e só não bateu nele porque correu gente para separar. Depois dessa briga tio Baltazar e meu pai ficaram muito amigos, formavam uma espécie de corda-e-caçamba, até pescaria faziam juntos” (VEIGA, 1995, p. 8). Essa aproximação entre as personagens através da luta, ainda que apenas verbal, mostra como a honra é um elemento importante para a identidade masculina. Analisando o aspecto aristocrático dos duelos entre cavaleiros da Idade Média, Oliveira (2004, p. 24-25) aponta que os duelos apresentavam três resultados possíveis para os atuantes nos combates: “manutenção, obtenção ou perda de símbolos de status e honra”, além de serem vistos como fundamentais para “a valorização, manutenção e reprodução da ideia de honra masculina”. O pesquisador também destaca que a virada para a modernidade fez com que “alguns elementos constitutivos do ímpeto de duelar fossem transportados para a propensão bélica entre os Estados modernos e seu emergente nacionalismo” (OLIVEIRA, 2004, p. 26), reiterando o elo entre a masculinidade e a militarização. No romance, observamos como a atitude de Baltazar, realizada em favor do cunhado, pode ser lida como uma tentativa de defesa da honra de Horácio, o que permite a aproximação entre as personagens que, antes disso, antipatizavam-se.

A aproximação entre os homens da família contribui para a realização do projeto que Baltazar possuía de inaugurar e administrar uma nova empresa na cidade, e Horácio auxilia, nem que seja apenas com apoio moral, os planos de Baltazar para a construção da Companhia. O narrador diz que todo o planejamento e procedimentos necessários para a edificação da empresa levou vinte e um meses, e em seguida afirma que “durante dois ou três anos tio Baltazar foi completamente feliz” (VEIGA, 1995, p. 15). Portanto, se Lucas contava onze anos quando o tio chegou à cidade, assumimos que possuía entre 14 e 16 anos quando a Companhia já estava estabelecida e os problemas que culminam na implantação de políticas autoritárias se iniciam. Tais problemas são introduzidos a partir do conflito, nunca completamente resolvido, entre Horácio e o cunhado:

A trégua entre meu pai e tio Baltazar nunca chegou a ser completa. Até hoje não sei o que aconteceu entre eles no início para gerar tanta prevenção. Da parte de tio Baltazar isso não era muito notado porque sendo ele um homem rico podia passar por cima de muitas coisas e fingir que não percebia outras. Já meu pai, sempre às voltas com probleminhas miúdos, era

mais desconfiado, mais pronto a tomar o pião na unha. Acho que até o emprego dele na Companhia estava servindo para jogá-lo contra tio Baltazar. Mesmo no auge do entusiasmo pela Companhia, de vez em quando meu pai não aguentava e fazia uma de suas críticas maldosas, que na certa chegava depressa aos ouvidos de tio Baltazar. Hoje eu sei que ele fazia isso para mostrar que era independente e que não estava ali para dizer amém a tudo o que viesse do diretor-presidente; mas devo reconhecer que era uma maneira muito esquisita de demonstrar independência. (VEIGA, 1995, p. 17-18)

O trecho destaca a diferença entre os níveis econômicos das duas personagens e demonstra como essa desigualdade é fundamental para determinar o comportamento de ambas, de modo que podemos indicar que a classe social constitui, de maneira articulada ao gênero enquanto marcador social, parte integrante da identidade das personagens, além de ser a razão para o conflito entre duas identidades masculinas que, não fosse a diferença econômica, poderiam ser muito próximas. Também vemos na citação como o narrador insinua que Horácio utilizava o cargo que possuía dentro da empresa para ir contra a autoridade de Baltazar, reiterando a compreensão dessa disputa por poder como sendo motivada por uma desigualdade econômica. É interessante observar que a identidade masculina dominante não se preocupa com as ações e sentimentos de outras identidades, podendo “passar por cima de muitas coisas” e fingir ignorância, enquanto às identidades em posições inferiores só resta zombar, criticar e esbravejar contra a manutenção da dominação sem conseguir realmente alterar a dinâmica de poder estabelecida, seja para invertê-la ou modificá-la. Por fim, vemos o julgamento de Lucas sobre o comportamento do pai nessa disputa e percebemos uma visão mais favorável à identidade masculina do tio Baltazar – homem rico, liberal, generoso, e chefe da Companhia. Assim, temos três identidades masculinas com percepções e comportamentos distintos diante do mesmo acontecimento: além da disputa de classe entre os adultos, vemos também um conflito geracional a partir do olhar do jovem adolescente que narra os acontecimentos e questiona as atitudes do progenitor, rejeitando a agressividade do pai em favor do temperamento cerimonioso de Baltazar, aliando-se, assim, à identidade masculina do tio.

O conflito entre os dois homens da família se intensifica com o crescimento da hostilidade de Horácio contra o cunhado, que é geralmente recebida com o silêncio de Vi: “ela ouvia e calava, e me recomendou que nunca defendesse tio Baltazar nessas ocasiões para não agravar a raiva de meu pai” (VEIGA, 1995, p. 18). Apesar de defender o irmão nas poucas ocasiões em que o marido extrapolava certos limites morais e atacava até a deficiência física de Baltazar, Vi mostra-se calma e submissa diante da agressividade de Horácio. Vemos, assim, um contraste acentuado entre as identidades de gênero do casal, que se adequa a noções mais tradicionais de gênero: o homem orgulhoso e raivoso enquanto a mulher é silenciosa e submissa, salientando que a mulher só deixa essa posição quando certos limites morais são ultrapassados. Com os avanços do autoritarismo, tal contraste se torna cada vez mais intenso, e mesmo a possibilidade de a mulher modificar o seu comportamento para defender alguma ordem moral é dificultado, pois a própria noção de moral se modifica sob a opressão, reforçando com maior vigor ideais de gênero conservadores.

Isso não impede, contudo, que as personagens femininas, especialmente Vi, apresentem formas de resistência ao sistema de poder/gênero dominante. Em determinado momento, curiosa sobre as insinuações do marido quanto a um possível fracasso de Baltazar em relação à Companhia, Vi não consegue resposta de Horácio e não insiste no questionamento por respeito ao temperamento do marido. No entanto, ela traz para si a “obrigação de fazer alguma coisa para proteger tio Baltazar” (VEIGA, 1995, p. 20), e por meio do discurso indireto livre, a voz do narrador se confunde com a voz da mãe, levantando um questionamento que se configura como uma afirmação da fragilidade e impotência da mulher frente a soberania do poder masculino: “mas fazer o que, se ela nem sabia o que era que tramavam? E mesmo que soubesse, o que poderia uma simples dona de casa fazer contra homens que pretendiam mandar mais do que tio Baltazar?” (VEIGA, 1995, p. 20). Nota-se que a utilização do discurso indireto livre possibilita a identificação de uma mesma perspectiva compartilhada por Lucas e sua mãe. Assim, pode-se afirmar que as perspectivas das duas personagens sobre os eventos estão interligadas. Lembramos que toda a história só é narrada pelo jovem da família devido aos pedidos insistentes de Vi. José J. Veiga, ao dar voz a um jovem e, mesmo que de forma implícita, a uma mulher, quebra o silêncio de sujeitos que são socialmente silenciados, em concordância com as observações de Ginzburg (2012) anteriormente comentadas. A polifonia gerada por esta mistura das vozes da mulher e do jovem evidencia de forma crítica a opressão que grupos marginalizados sofrem sob o domínio de grupos e ideologias dominadoras, representados no texto por Horácio e pela Companhia.

A atmosfera opressiva se instaura na narrativa após o relato, na perspectiva parcial de Lucas, que não possui acesso a todos os eventos, dos acontecimentos que se sucederam ao golpe que arruinou e depôs o fundador da empresa de seu cargo, fazendo com que Baltazar deixe a cidade às pressas com a esposa. A partir do quarto capítulo, o romance apresenta a implantação das políticas autoritárias da Companhia, que se iniciam com a instalação de muros pela cidade: “De repente os muros, esses muros. Da noite para o dia eles brotaram assim retos, curvos, quebrados, descendo, subindo, dividindo as ruas ao meio conforme o traçado, *separando amigos, tapando vistas, escurecendo, abafando*” (VEIGA, 1995, p. 27, grifos nossos). Os muros solidificam a presença da opressão, como podemos observar na última parte da citação. Lucas relata que, após a deposição do tio da diretoria da empresa e de um período de reorganização, o pai foi promovido:

Além de não ser dispensado, meu pai ainda foi promovido a fiscal de não sei de que, e parecia tão feliz como nos primeiros tempos da Companhia. Agora ele andava para cima e para baixo vestido com uma farda azul que mamãe penava para manter impecável, se descobrisse nela uma ruga ou mancha meu pai não a vestia enquanto o defeito não fosse corrigido, ele até arranhou uma lente grande para examinar a farda. A lembrança que tenho de mamãe naquele tempo é a de um fantasma despenteado em pé ao lado da mesa de passar, esfregando, esticando, engomando e suspirando. (VEIGA, 1995, p. 27)

Sabendo que a história é narrada pela perspectiva de Lucas, a imagem da mãe como um fantasma chama a atenção, pois evidencia nosso argumento de que, sob regimes de opressão, há um reforço de ideais conservadores de gênero. O trecho citado demonstra que o jovem narrador é capaz de perceber e destacar as mudanças que acontecem ao seu

redor com o progressivo desenvolvimento do autoritarismo da Companhia, corroborando com a afirmação de Connell (1995, p. 189) de que o gênero é um produto histórico aberto a mudanças, e vemos no romance como uma mudança, compatível à lógica antidemocrática que fundamenta as ações da Companhia, acontece. Esse ponto é evidenciado com os comentários do narrador sobre o pai, que, com a recém adquirida autoridade, faz exigências à esposa que alteram a relação do casal, pois Horácio “adere aos princípios da Companhia de forma irrestrita, tornando-se um outro indivíduo, mais amargo e agressivo, apenas pela sedução de um emprego de fiscal que ele leva até as últimas consequências” (NEPOMUCENO, 2007, p. 102). Enquanto ele é apresentado como um funcionário de alto cargo que andava com a vestimenta impecável, Vi é mostrada como prisioneira do trabalho de manter a farda em perfeito estado. No quinto capítulo do romance, a farda é motivo de discórdia entre o casal, pois Horácio reclama com a esposa pelo serviço realizado: “Estou vendo que vou ter de arranjar uma pessoa pra passar minhas fardas porque minha mulher ainda não aprendeu” (VEIGA, 1995, p. 39). A farda, como comentado anteriormente, é um elemento que representa o imbricamento entre a identidade de gênero masculina da personagem e o poder, e Nepomuceno (2007, p. 105) afirma que a decisão de Horácio de se vestir com uma farda indica uma busca por uma “identificação absoluta com as forças da violência e do poder”. Além disso, se antes tínhamos o contraste entre o temperamento das personagens – mulher calma, homem raivoso – agora temos também uma distinção na aparência: o homem elegante e a mulher “despenteada”. Vemos, portanto, como a ordem de gênero aqui é hierárquica e sustentada pelo trabalho doméstico, evidentemente não-remunerado, realizado pela mulher.

Miriam Pilar Grossi (2004, p. 12), em estudo sobre as teorias da masculinidade, analisa as relações entre honra, masculinidade e violência, e retoma o trabalho de Claudia Fonseca sobre a honra mediterrânea para indicar que “a honra masculina depende exclusivamente das mulheres, os homens precisam controlar as mulheres: um pai tem que controlar suas filhas; um marido tem que controlar sua mulher”. Além disso, a pesquisadora afirma que “são as mulheres as responsáveis pela honra familiar”, cabendo aos homens “o controle sobre a virtude feminina” (GROSSI, 2004, p. 13). Pensando sobre as exigências que Horácio faz à Vi, é esse procedimento que vemos representado na narrativa. E se a personagem feminina não reage aos mandamentos do marido, seja para negá-los ou contestá-los, limitando-se a suspirar enquanto realiza as tarefas domésticas, é porque há, também, uma cumplicidade da mulher na estrutura de poder/gênero que se estabelece.

Retomando as considerações anteriores sobre as dinâmicas do poder, é importante destacar que, em *Sombras de reis barbudos*, “a entrega voluntária do indivíduo às amarras da violência está centrada na figura do pai do narrador que, além de defender os interesses da Companhia, sem conhecê-los inteiramente, veste-se com uma farda, inventada por ele mesmo, para que o poder adquira contornos mais visíveis” (NEPOMUCENO, 2007, p. 104). Além disso, como temos apontado, a aquisição e uso do poder é atravessada pelo conservadorismo da ordem de gênero. Em síntese, é a partir da promoção dentro da empresa que Horácio assume uma posição de maior autoridade, e com seus

comportamentos e exigências, aliados aos interesses autoritários da Companhia, altera a ordem de poder/gênero estabelecida em sua família.

Convém frisar, contudo, que a cumplicidade do pai de Lucas ao regime opressivo aparece antes mesmo de sua promoção e do início das políticas autoritárias, pois a vontade que ele possuía de superar Baltazar contribuía para seus extremismos e, logo após assumir uma posição de poder, ele apenas os torna mais explícitos. Ao discorrer sobre a masculinidade, Connell (1995, p. 190) afirma que existem narrativas convencionais sobre a construção da identidade masculina, de modo que cada cultura apresenta definições e condutas apropriadas aos sujeitos masculinos, pressionando-os a segui-las. A pesquisadora ressalta que “esforçar-se de forma demasiadamente árdua para corresponder à norma masculina pode levar à violência ou à crise pessoal e a dificuldades nas relações com as mulheres” (CONNELL, 1995, p. 190), e é justamente isso que vemos acontecer na relação conjugal de Vi e Horácio. O filho-narrador, inclusive, ressalta a diferença de tratamento que o pai passa a receber após a promoção, comparando-o ao tratamento que antes era dispensado ao tio Baltazar enquanto diretor-presidente da Companhia: “com meu pai não era aquele respeito espontâneo e desinteressado de quem quer apenas homenagear alguém por alguma coisa já feita; era bajulação de quem tem medo de ser prejudicado em algum direito” (VEIGA, 1995, p. 27-28). A citação destaca, novamente, a diferença entre as identidades masculinas das personagens adultas da família, salientando que um era respeitado por suas atitudes, e o outro por medo.

A mudança na ordem da família afeta também a relação entre o pai e o filho, sendo que este começa a evitar o progenitor por discordar de seu comportamento. Apesar disso, a posição superior na empresa e na estrutura de poder/gênero traz benefícios para a família, que é capaz de adquirir novos móveis, eletrodomésticos, alimentos, e começa a conviver com a mendicância de outras pessoas – principalmente mulheres, responsáveis, na visão conservadora da estrutura de gênero, pelos trabalhos domésticos e de cuidado –, que vão à porta da família pedir por diversos tipos de assistência. A nova situação agrada a Horácio, que se sente vingado de sua antiga situação econômica subalterna, e o faz se sentir superior a Baltazar, a ponto de ele dizer à esposa: “[A despensa] está mais cheia do que a despensa de seu irmão Baltazar” (VEIGA, 1995, p. 30). Contudo, Vi e Lucas, apesar da boa situação financeira, unem-se em descontentamento e resistência à figura paterna mais autoritária, e enquanto a mãe auxilia o filho a evitar o pai, Lucas se encarrega de prover apoio emocional à mãe. Ao acompanhar Vi à igreja após um desentendimento entre ela e o marido, Lucas narra: “Lá ela se ajoelhou em um canto e ficou quieta rezando, com os olhos fitos na imagem lá no alto. Vendo aquela figura tão mansa contemplando a imagem e rezando, e desconfio que chorando também, senti uma pena e uma ternura tão sinceras que jurei nunca a magoar em nada” (VEIGA, 1995, p. 30). Essa cena alude à imagem da *mater* dolorosa, “um modelo muito poderoso na sociedade cristã que é aquela mãe sacrificada pelos filhos, aquela mulher que morreu na dor do parto, que passa a vida inteira cobrando dos filhos todo o sacrifício que ela fez por eles”; modelo que constitui um “ideal de comportamento feminino marcado pelo sofrimento materno” (GROSSI, 2004, p. 13). A visão de Lucas sobre a mãe reitera a visão de sacralidade que a maternidade ocupa na sociedade ocidental judaico-cristã, conforme observado por Grossi (2004, p.

14). O rapaz projeta na mãe a idealizada mulher moldada por um modelo patriarcal de feminilidade. Diversas vezes, ao longo da narrativa, ele destaca a mansidão e a submissão de Vi, que além de se restringir ao espaço privado do lar, é habilidosa nos afazeres domésticos e na costura. Típica rainha do lar, Vi está cerceada pelos limites de uma identidade pautada na condição de ser boa esposa e boa mãe, e, em cumplicidade ao marido, ela aceita e se responsabiliza pela manutenção desta caracterização.

Com o progressivo aumento do autoritarismo – da Companhia e de Horácio –, Lucas assume abertamente uma postura de oposição ao poder. Além de divulgar informações, que o pai acidentalmente deixa escapar, para todos que encontra, o narrador-protagonista revela desejar que o pai seja demitido pelo vazamento, pois assim a família seria poupada do sofrimento: “O castigo que eu imaginava, e desejava, era a demissão de meu pai; assim ele deixaria de usar a farda que estava causando tanto sofrimento para a mamãe” (VEIGA, 1995, p. 40). A reação do pai, contudo, demonstra a fragilidade e impotência do indivíduo diante de uma estrutura de poder muito maior: “Ele estava com medo [...] caminhava nervoso pela sala, falando, falando, uma hora contra mim por eu não saber guardar segredo, outra hora contra ele mesmo por ter confiado em mim, outra hora contra a mania agora vigorante de abrirem inquérito para tudo” (VEIGA, 1995, p. 42). Por fim, o desejo de Lucas é realizado, mas além da demissão, Horácio, mesmo se comportando como cúmplice do poder, recebe ordem de prisão justamente quando decide abandonar sua posição de cumplicidade. Isso demonstra que, em um sistema autoritário, todos os indivíduos, sejam eles apoiadores ou opositores, estão sujeitos aos desmandos da ordem, que segue uma lógica e moral próprias, nem sempre compreensíveis para quem participa, voluntariamente ou não, do sistema. Antes do desligamento de Horácio da empresa, contudo, o romance apresenta o declínio da personagem, que deixa de se importar com a farda, os trabalhos que antes realizava para a Companhia, e temos a visão de Lucas dele “murcho, desapontado” (VEIGA, 1995, p. 44). Assim, vemos a ascensão e o declínio de outra personagem masculina, mas que, diferentemente de Baltazar, alinha-se inicialmente ao sistema de poder/gênero, sendo temporariamente privilegiado por isso, mas logo é consumido e descartado por forças e interesses maiores do que ele.

Passando o foco da análise para a representação das identidades femininas, é possível observar em *Sombras de reis barbudos* que as mulheres em evidência, Vi e Dulce, apesar de serem opostas, estão geralmente encerradas dentro do espaço privado do lar. Ambas são apresentadas com o destaque nas funções maternas ou maritais que exercem, de maneira que elas têm suas identidades pautadas na complementação às identidades masculinas, reiterando o aspecto relacional do gênero. Como já mencionado, a narrativa apresenta alegoricamente aspectos que remontam à ditadura civil-militar brasileira, alimentando os elementos fantásticos e a atmosfera opressiva da narrativa dos preceitos nascidos e impostos pelas estruturas do poder vigente. Relembrando que tais estruturas foram estabelecidas a partir da lógica patriarcal, importada da Europa, que apresenta o imbricamento entre masculinidade e militarização, instaurando uma ordem de poder/gênero. Com a voz narrativa masculina de Lucas, o protagonismo é vivido pelas personagens masculinas, mas isso não impede a relevante significação que o romance

confere às mulheres ao representá-las em meio à opressão do domínio do poder patriarcal. Mesmo que a obra de José J. Veiga tenha como um de seus temas a representação de uma “sociedade arcaica e opressora”, em que “os homens têm poder de decisão, as mulheres são passivas, as crianças não têm voz” (TURCHI, 2005, p. 150), observamos diferentes estratégias de resistência dos indivíduos oprimidos em *Sombras de reis barbudos* que contestam a estrutura de poder/gênero. Para Vi, aceitar sua identidade materna como existência social não permite que ela, como mulher, verbalize, naquele contexto, seu ponto de vista sobre os acontecimentos. Porém, o que dentro de uma estrutura narrativa parece em primeiro momento a apropriação do narrador masculino do pensamento da mãe, na verdade se configura como o inverso: a mãe, silenciada pela dominação simbólica de ordem masculina, fala através da voz do filho, daí a insistência para que o filho seja o narrador da história.

A autonomia da escrita de Lucas só se manifesta individualmente no sétimo capítulo, intitulado “O caderno proibido”, no qual o rapaz relata sua descoberta do desejo sexual. Esse é o único capítulo que ele não menciona nada sobre a mãe, relatando sua viagem e estadia na casa de tio Baltazar e tia Dulce sem lembrar-se da figura materna, e sobre o qual adverte, logo na abertura do romance, que precisa ter cuidado para que a mãe não o veja/leia. Nos demais capítulos, no entanto, todos os acontecimentos estão relacionados a uma opinião, pensamento e até mesmo sobre preocupações de ordem doméstica próprias da mãe. O amadurecimento, as dúvidas e o despertar de Lucas sobre a sexualidade foram escritas no “caderno proibido”, pois, como adolescente, ele não deseja dividir com a mãe descobertas tão íntimas. Ademais, as reflexões sobre a sexualidade masculina costumam ser assunto restrito ao recatado universo feminino ditado pelas normas patriarcais. A preocupação para que a mãe não descubra o relato sobre a estadia na casa de tio Baltazar decorre do fato de que o desejo do jovem é direcionado à tia Dulce. Reforçamos que a narrativa é guiada pelo olhar de Lucas, e como neste capítulo sua visão é desassociada da perspectiva de Vi, não podemos considerar o relato do personagem com objetividade, ainda mais porque ele expõe sua iniciação sexual sugerindo que é a tia quem se insinua e faz avanços para ele. De certa maneira, Lucas se isenta de responsabilidade diante dos acontecimentos, mas percebemos que ele demonstra vergonha e culpa por suas ações, daí tratamos sua narração, neste capítulo específico, como passível de questionamentos, pois todo o relato está impregnado da visão muito subjetiva do narrador-protagonista-adolescente.

Inserida na narrativa também pela ótica de Lucas, Dulce não é descrita por suas habilidades domésticas, apesar de estar encerrada no espaço privado do lar em situação semelhante à de Vi. Por ser esposa de Baltazar, e por compartilhar, pelo menos no início do romance, de uma situação econômica proeminente, Dulce se dedica a atividades de gerenciamento da ordem e da suntuosidade da casa: “moravam em um palacete grande no centro [...] preenchido com móveis e requintes caros comprados de fora, frequentemente chegavam caixotes com mais novidades encomendadas por tia Dulce” (VEIGA, 1995, p. 16). A tia de Lucas, portanto, comporta-se como uma tradicional mulher burguesa. As burguesas, seduzidas pela facilidade de sua condição e seus privilégios de classe, aceitavam ter seus direitos subordinados aos do homem e “faziam

seus os interesses do marido” (BEAUVOIR, 1970, p. 145). Contudo, mesmo aliando-se aos desejos de um parceiro masculino, tal posição permite maior liberdade de ação. Podemos ver, assim, um grande contraste entre as duas personagens femininas, com o gênero sendo também atravessado por distinções de classe. E talvez seja justamente essa oposição entre as personagens femininas que faça Lucas se atrair pela tia. Retomando o estudo de Luiz Tarley de Aragão, Grossi (2004, p. 14) reflete sobre a contradição que o “modelo de mãe venerado pelos filhos – sobretudo pelos filhos homens – traz para as relações de gênero”. A pesquisadora relata que, quando um rapaz busca por uma companheira, ele se guia pelo desejo sexual, que se estabelece em oposição à imagem da mãe. Quando a companheira engravida e se torna mãe, ela também assume o lugar sacralizado que é ocupado pelas figuras maternas, o que resulta na diminuição ou mesmo morte do desejo sexual do homem por essa mulher. Em *Sombras de reis barbudos*, vemos um exemplo desse caso, excluindo a parte da gravidez, desenrolar-se com a sacralização que Lucas faz de Vi, colocando-a sempre em uma posição merecedora de admiração e de defesa contra as investidas agressivas de Horácio, em contraste ao interesse sexual que ele demonstra por Dulce, figura completamente oposta à imagem materna. Encarregada de cuidar de Baltazar, debilitado após a ruína, Dulce “demonstra a Lucas que o papel dela seria apenas o de cuidar do marido, especialmente quando Baltazar adoecer” (MELO, 2013, p. 136). Ela retrai aspectos de sua identidade para se dedicar integralmente ao marido, o que pode estar relacionado à sua aparente sexualidade reprimida, pois segundo Melo (2013, p. 136), “Dulce precisou de seu sobrinho para poder liberar a sua libido, embora de forma camuflada e exibindo, assim como Lucas, arrependimentos, culpas e remorsos”. Percebe-se, a partir disso, que a linguagem e a sexualidade reprimidas por meio da construção das identidades submissas das personagens femininas em *Sombras de reis barbudos*, somadas à atmosfera autoritária do romance, são fatores que representam o silenciamento, a censura e a violência que o grupo masculino dominador empenhou sobre os diversos indivíduos subalternos.

Destacamos, por fim, que apesar da cumplicidade e submissão que constituem parte das identidades das personagens, o romance ressoa vozes de denúncia. Manter Vi submissa a Horácio e Dulce a Baltazar, ambas encerradas no ambiente doméstico, evidencia que na narrativa elas “demonstram que seus universos de atuação encontram-se inseridos no universo masculino e dependentes dele” (MELO, 2013, p. 136). Contudo, são as mulheres – e os jovens – quem resistem às políticas autoritárias e se mantêm ativos até o fim da narrativa. Horácio acaba preso e Baltazar definha com a doença, necessitando dos cuidados da esposa. Vi e Dulce assumem o controle de suas famílias e persistem da maneira como podem. Após a prisão de Horácio, Lucas auxilia a mãe com trabalhos de costura e serviços domésticos, que, mesmo na situação precária em que se encontram, não é bem-visto pelo olhar ainda parcialmente cúmplice da estrutura de poder/gênero: “mamãe fingia desaprovação por eu estar querendo fazer trabalho de mulher” (VEIGA, 1995, p. 111-112); “[ao oferecer ajuda para estender as roupas no quintal] ela disse que aquilo não era trabalho de homem” (VEIGA, 1995, p. 119). Apesar dessas pequenas censuras, a mãe incentiva o filho a agir, a escrever, e a resistir de outras maneiras, ligando

sua voz e sua perspectiva às do filho, estabelecendo, desse modo, uma conexão entre sua identidade feminina à do jovem narrador.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como afirmamos na introdução, são escassos os estudos que examinam a questão do gênero articulado às dinâmicas do poder nas narrativas de José J. Veiga, e nos dedicamos a tentar preencher esta lacuna na fortuna crítica do autor goiano através da análise da representação de algumas das personagens de *Sombras de reis barbudos*. Com nosso estudo, buscamos mostrar como as identidades das personagens são construídas e afetadas pela estrutura de poder e de gênero apresentada na ambientação da narrativa de um regime autoritário. Destacamos que tal estrutura é um produto importado do contexto europeu, adaptada à realidade latino-americana, e que, fundada em uma lógica patriarcal conservadora, apresenta um imbricamento entre masculinidade e militarização que dita ideais de gênero a serem seguidos pelos indivíduos. Tais ideais são pautados em um *ethos* guerreiro que valoriza a violência e a dominação masculina pelo uso da força, acentuando condutas machistas, patriarcais e misóginas que excluem, subordinam ou marginalizam não apenas as mulheres, mas todas as identidades subalternas. No romance de Veiga, observamos não apenas a posição das personagens masculinas, cúmplices e/ou opositoras da ordem estabelecida, mas também a posição da mulher e do jovem nesta estrutura, e como tais identidades colaboram a fim de resistir dentro deste regime opressivo.

Apontamos que os conflitos familiares são centrais na narrativa, e evidenciam o imbricamento das práticas de gênero com outros marcadores sociais, especialmente econômicos. Assim, vemos distinções entre as identidades masculinas e femininas que, além de moldadas pelo gênero, são atravessadas pela classe social. Com isso, observamos os atritos causados por diferentes aspectos das identidades das personagens e como as relações familiares são contagiadas por tais desacordos. Destacamos que as relações entre as personagens são afetadas não apenas pelo crescimento da ordem opressiva, mas também pela intensificação de normas de gênero conservadoras, que exigem comportamentos idealizados dos sujeitos masculinos e femininos. Com a progressão do autoritarismo na trama narrativa, notamos como há, ao mesmo tempo, cumplicidade e oposição às normas da estrutura de poder/gênero. Além disso, observamos como as identidades são dinâmicas, alterando-se para se adequar ou resistir às mudanças ocasionadas pelo recrudescimento de um regime opressivo e o consequente conservadorismo deste sistema.

Destacamos a ascensão e o declínio das personagens masculinas adultas ao longo da narrativa devido às mudanças autoritárias que, embora sejam aceitas com cumplicidade, não garantem a segurança dos indivíduos, nem mesmo dos que a apoiam. E, por fim, focando nossa análise na representação das identidades femininas, destacamos que o romance de José J. Veiga ressoa vozes de resistência de personagens comumente marginalizadas. Indicamos como são as identidades subalternas quem persistem até o fim da narrativa. Mesmo não possuindo condições para irem abertamente contra o poder

vigente, são os jovens e as mulheres quem resistem ao unirem suas vozes e perspectivas e assumem o controle da história ao decidir narrá-la a partir de seu olhar.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, T. W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 55-63.

AMÂNCIO, F. M. A hora dos ruminantes, de José J. Veiga: o mundo visto pelos olhos de Manarairema. *Opiniões*, n. 14, p. 257-271, 2019. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/155003>>. Acesso em: 6 mar. 2023.

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo*. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

CONNEL, R. W. Políticas da masculinidade. *Educação & Realidade*, v. 20, n. 2, p. 185-206, 1995. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71725>>. Acesso em: 6 mar. 2023.

CONNELL, R.; PEARSE, R. *Gênero: uma perspectiva global*. São Paulo: nVersos, 2015.

DANTAS, G. F. O insólito na ficção de José J. Veiga. *Sínteses*, v. 8, p. 123-133, 2003. Disponível em: <<https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/sinteses/article/view/6256>>. Acesso em: 6 mar. 2023.

GINZBURG, J. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, v. 2, p. 199-221, 2012. Disponível em: <<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790/2999>>. Acesso em: 6 mar. 2023.

GOMES, A. S. *A criança, o jovem, a mulher e a voz narrativa em romances de José J. Veiga*. 2017. 155 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017. Disponível em: <<http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/6956>>. Acesso em: 6 mar. 2023.

GROSSI, M. P. Masculinidades: uma revisão teórica. *Antropologia em primeira mão*, Florianópolis, v. 75, p. 1-37, 2004. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/1265>>. Acesso em: 15 mar. 2023.

MEDRADO, B.; LYRA, J. Por uma matriz feminista de gênero para os estudos sobre homens e masculinidades. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 16, n. 3, p. 809-840, 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2008000300005>>. Acesso em: 6 mar. 2023.

MELO, V. R. S. As personagens em *Sombras de reis barbudos*, de José J. Veiga: uma perspectiva alegórica. *Interdisciplinar: Revista de Estudos em Língua e Literatura*, v. 19, p. 129-140, 2013.

NEPOMUCENO, L. A. De cachorros, homens e bois: poder e violência em José J. Veiga. *Trama*, v. 3, n. 5, p. 99-109, 2007. Disponível em: <<https://saber.unioeste.br/index.php/trama/article/view/962>>. Acesso em: 6 mar. 2023.

OLIVEIRA, P. P. *A construção social da masculinidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004.

TURCHI, M. Z. As variações do insólito em José J. Veiga. *Organon*, Porto Alegre, v. 19, n. 38/39, p. 147-158, 2005. Disponível em: <<http://repositorio.bc.ufg.br/handle/ri/19840>>. Acesso em: 6 mar. 2023.

VEIGA, J. J. *Sombras de reis barbudos*. 21. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.