



VEIGA: ALEGORIAS DA URBANIZAÇÃO E INDUSTRIALIZAÇÃO DO BRASIL CENTRAL

VEIGA: ALLEGORIES OF CENTRAL BRAZIL'S URBANIZATION AND INDUSTRIALIZATION

João Pedro de Carvalho*

* joaopedro15822@gmail.com
Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (Pós-Lit) da Universidade Federal de Minas Gerais. Bacharel em Jornalismo pela UFMG.

RESUMO: José J. Veiga, jornalista e autor de ficção goiano, empregou o discurso alegórico para denunciar a progressiva transformação do espaço interiorano e dos modos de vida sertanejos no Brasil do século XX. Em seus romances e contos estão presentes as figuras das companhias, das usinas e das rodovias, elementos da modernidade que modificam e destroem as pequenas e pacatas cidades do sertão, imaginadas em suas obras, principalmente, a partir do ponto de vista infantil. Os espaços das cidadezinhas, quando tomados pela modernização, são, para o autor, lugares de um devir-ruína, onde se cultivarão a melancolia e o luto. Neste artigo, pensamos fatos históricos ocorridos no Brasil Central durante a infância de Veiga e o período em que o autor compôs sua obra – como a fundação das cidades planejadas de Goiânia e Brasília, a industrialização, a expansão do sistema viário e o êxodo rural – com o objetivo de mobilizarmos a literatura de ficção como acervo de pesquisa histórica e desenvolvermos novas leituras críticas em torno das alegorias veigueanas.

PALAVRAS-CHAVE: Veiga; Urbanização; Industrialização; Modernização; Goiás.

ABSTRACT: José J. Veiga, journalist and literary fiction author from Goiás, used the allegorical discourse to denounce the continuous transformation of the Brazilian hinterlands and the peasant's ways of life in the 20th century. In his novels and short stories he presents the figures of factories and highways, elements of modernity that modify and bring destruction to the small country towns, imagined in his works, mainly, from the children's point of view. These spaces, when assaulted by modernization, are, for the author, a place of becoming-ruin, where melancholy and mourning will be cultivated. In this article, we think about historical facts that occurred in Central Brazil during Veiga's childhood and the period in which the author composed his work – such as the foundation of planned cities, industrialization, the expansion of the road system and the rural exodus – in order to mobilize fiction literature as an archive of historical research and develop new critical readings around the Veiguean allegories.

KEYWORDS: Veiga; Urbanization; Industrialization; Modernization; Goiás.

INTRODUÇÃO

José Jacinto Veiga nasceu em 1915, em uma pequena fazenda no interior do estado de Goiás. Segundo Amaral (2019, p. 98), o menino que se tornaria jornalista e autor de literatura de ficção criava cavalos e passeava pelos arredores da cidade de Corumbá de Goiás, indo a chácaras de parentes e à fazenda do avô. Durante a primeira década de vida de José J. Veiga, o interior goiano viu chegar o automóvel, as estações da Estrada de Ferro Goyaz e as primeiras pequenas usinas hidrelétricas (AMARAL, 2019, p. 99). Quando ingressou no universo literário, Veiga produziu histórias ficcionais cujos protagonistas, geralmente meninos, narram a partir da perspectiva infantil as transformações de suas cidadezinhas interioranas, processos marcados pela violência, pelo autoritarismo e que evocam o sentimento do insólito para significar o luto, o medo e a solidão – “marcas do progresso que invadia o sertão goiano, tão bem retratadas em sua obra” (AMARAL, 2019, p. 99).

Em *Sombras de Reis Barbudos*, romance publicado em 1972, o tio do protagonista, um forasteiro, inaugura na cidadezinha de Taitara uma fábrica que entusiasma o sobrinho, o narrador da história. Em um segundo momento, entretanto, a operação da Companhia ocasionará um crescente de acontecimentos estranhos no lugar: o soerguimento de muros que cortam conexão entre

diferentes casas, o esquecimento coletivo, a aparição de homens que voam, o inusitado hábito de observar e criar urubus e a rigorosa fiscalização e punição de práticas, antes, cotidianas.

Outra narrativa do autor apresenta tema semelhante, “A Usina Atrás do Morro” (1959). Neste conto, homens estrangeiros chegam à cidade interiorana, lá instalam uma fábrica e, outra vez, o estranho propaga-se: fogo brota do chão, há um ruído tremido – como o ronronar de muitos gatos – do outro lado do morro e os operários-motociclistas, cinicamente, atropelam a população local.

No conto “A Estranha Máquina Extraviada” (1997), uma insólita tecnologia torna-se parte importante da cidade, embora ninguém dentre os locais saiba quais são as suas funções; e, em *A Hora dos Ruminantes* (romance publicado em 1966), quando forasteiros chegam à cidadezinha de Manarairema, há uma invasão de cachorros, seguida por uma segunda invasão, de bois, que amontoam seus corpos pelas ruas, obstruem a locomoção e obrigam os cidadãos a permanecerem reclusos, passivos e a medrontados.

Mediante a leitura dos processos econômicos praticados na segunda metade do século XX, como a

industrialização, a urbanização e a expansão do sistema viário no Brasil Central, aprofundamos neste artigo a interpretação da escrita veigueana como produto crítico às transformações materiais relativas à vida da população sertaneja do interior brasileiro (interpretação já extensamente desenvolvida por parte da fortuna crítica¹), tendo em mente os processos históricos que aconteceram ao longo do século XX no estado de Goiás, terra natal do autor. Para Amâncio (2019, p. 28), por meio das construções literárias que se utilizam do insólito para dizer respeito às transformações do espaço e do modo de vida, Veiga exprime sua denúncia acerca da realidade objetiva:

A modernidade é insólita para parte das comunidades rurais isoladas do país: é rodovia que traz o progresso, mas que passa por cima das casas, é usina que emprega mas mecaniza o homem em funções repetitivas, é automóvel que traz dinamismo mas atropela os anciãos, é trabalho e dinheiro que muda os homens e dissolve os laços comunitários.

Propomos, então, a contextualização histórica do momento de vida e escrita de José J. Veiga para pensarmos, em suas obras, a figuração do insólito enquanto alegoria² para a imposição de um novo modo de viver no plano da realidade objetiva – agora, moderno, urbano, industrial, no sertão.

A ESTETIZAÇÃO LITERÁRIA DAS TRANSFORMAÇÕES MATERIAIS

São diversas as referências, em Veiga, à temática das transformações materiais e à descaracterização acelerada do espaço urbano, como em Taitara, Manarairema ou na cidadezinha anônima de “A Usina Atrás do Morro” – topônimos construídos no plano das diegeses, que nos remetem aos lugarejos do interior do país (SANTIAGO, 2017, p. 12). No conto “A Usina Atrás do Morro”, há a queda do muro do pombal, a venda forçada de propriedades, os despejos e os incêndios repentinos que destroem as casas. Em *Sombras de Reis Barbudos*, ocorre o incêndio do teatro, a conversão do palacete de tio Baltazar em um hotel por uma família de espanhóis – que estragam os jardins e mudam as cores da parede para um vermelho horrível, como descrito pelo narrador –, bem como há uma confusa construção de muros, de um presídio etc.

Ao início de *Sombras de Reis Barbudos* (VEIGA, 1976, p. 1-2), Lucas, o narrador autodiegético da narrativa, enuncia as consequências dessas transformações em sua cidadezinha:

[...] já estou cansado de bater pernas pelos lugares de sempre e só ver essa tristeza de casas vazias, janelas e portas batendo ao vento, mato crescendo nos pátios antes tão bem tratados,

1. A leitura de Veiga e seus diálogos com processos históricos do sertão brasileiro, que compreende o estado de Goiás e suas populações, seja em pequenas cidades ou no campo, no século XX, foi desenvolvida por críticos como Souza (1987), Amâncio (2019) e Santiago (2017).

2. Entende-se como alegoria o que é explicitado pela raiz etimológica da palavra: “Etimologicamente, alegoria deriva de *allos*, outro, e *agoreuein*, falar na ágora, usar uma linguagem pública. Falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra” (ROUANET, 1984, p. 37).

lagartixas passeando atrevidas até em cima dos móveis, gambás fazendo ninho nos fogões apagados, se vingando do tempo em que corriam perigo nos fundos dos quintais.

Ao término da narrativa, quando muitos habitantes de Taitara abandonaram a cidadezinha voando, Lucas ainda permanece por ali, e presencia a decadência e a morte: “É triste ver as ruas vazias, as casas abandonadas com janelas e portas batendo ao vento, e de noite ouvir o uivo de cachorros que não puderam acompanhar os donos [...]. Felizmente esses pobres bichos estão morrendo de fome e de tristeza, e logo ficaremos livres dos uivos” (VEIGA, 1976, p. 134).

Atmosfera semelhante é encontrada ao final do conto “A Usina Atrás do Morro” (VEIGA, 2017, p. 51):

As casas andavam cheias de goteiras, o mato invadia os quintais, entrava pelas janelas das cozinhas. Nos vãos do calçamento, que cada qual antigamente fazia questão de manter sempre limpo em frente à sua casa, arrancando a grama com um toco de faca e despejando cal nas fendas, agora cresciam tufos de capim. O muro do pombal desmoronou numa noite de chuva, ficaram os adobes na rua fazendo lama, quem queria passar rodeava ou pisava por cima, arregaçando as calças. Não valia a pena consertar nada, tudo já estava no fim.

Em ambas as narrativas, o *fim* da cidadezinha contrasta com o pleno funcionamento das usinas, ou seja, diz-se de uma destruição do meio interiorano e de seus modos de vida que não se desfazem em um nada, mas que cedem espaço para os modelos de urbanidade característicos dos grandes centros industriais. Em “A Usina Atrás do Morro”, as ruas, agora, são espaços dos automóveis e das motocicletas, não dos pedestres; há uma incômoda poluição sonora; o fluxo de chegada e partida de novos trabalhadores; a constante transformação do espaço para atender às novas demandas da fábrica etc. O protagonista narrador de “A Usina Atrás do Morro” sente-se culpado por inevitavelmente dificultar as mudanças propostas pela companhia que opera em sua cidadezinha, como se o seu modo de vida fosse naturalmente antagônico à modernidade urbanizadora e industrial, tão bem aceita por alguns:

[...] também podia ser que os responsáveis por nossas aflições nem estivessem pensando em nós, mas apenas cuidando de seu trabalho; nós é que estávamos atrapalhando, como formigueiro que brota num caminho onde alguém tem que passar e não pode se desviar (VEIGA, 2017, p. 49-50).

Os espoliados que *atrapalham* (mas, em outras passagens, *resistem*) ao permanecerem em seus lugares de origem – e, agora, estão diante do caminho invasivo do

progresso – têm o pensamento direcionado ao passado, aos momentos anteriores à usina, à acentuada urbanização e às abruptas transformações do modo de vida. Para dizer respeito a esse período primevo, são recorrentes no léxico do autor goiano as expressões “como antigamente”, “primeiros tempos”, “vida antiga” – uma clara bipartição da existência humana em relação aos paradigmas dos tempos anteriores e posteriores à chegada das fábricas, como se os personagens que presenciaram as transformações e viveram no meio interiorano original, em algum momento, tivessem que ter morrido para abandonar a “vida antiga” e dar lugar à vida nova.

As cidades dos “primeiros tempos” nas histórias de Veiga, uma vez arruinadas, mortas, podem ser acessadas somente por meio da memória, que é o esforço de Lucas para escrever as suas recordações em *Sombras*, cujo início são os planos de Baltazar para a instalação da Companhia, sendo assim uma escritura situada no limiar entre “a vida antiga” e a “vida nova”, um relato *in hora mortis*: divisão e mediação (morte e memória, respectivamente) dos tempos marcados pelo surgimento da fábrica e pela conseguinte ruína do espaço e da vida.

Segundo Guilherme Wisnik (2018, p. 235), o marco zero da “era fáustica” das cidades do Ocidente (o autor

faz referência às tragédias advindas do desenvolvimento), em termos históricos, foi a Reforma de Paris conduzida pelo barão de Haussmann, entre 1853 e 1870. Haussmann governou a cidade com mãos de ferro e cumpriu um “urbanismo a golpes de martelo”, demolindo vastas áreas da cidade para reconstruí-las segundo uma nova feição moderna (WISNIK, 2018, p. 235). Como afirmado por Wisnik (WISNIK, 2018, p. 235), a Reforma de Paris foi extremamente violenta: os projetos de um urbanismo higienista elaborados por Georges-Eugène Haussmann expulsaram as classes populares das áreas centrais para regiões distantes e impossibilitaram suas manifestações. Ao mesmo tempo, entretanto, “preparou Paris para a modernidade, isto é, para a escala das multidões e para a euforia da vida metropolitana que vemos em muitas das pinturas impressionistas, com seus bulevares cheios de gente, suas pontes metálicas, gares, trens e fumaça” (WISNIK, 2018, p. 235).

Segundo a perspectiva benjaminiana, a alegoria funciona como módulo retórico adequado para a impossibilidade de enunciação das transformações materiais (GAGNEBIN, 2018, p. 37) e, para este autor, a cidade moderna – em suas violentas transformações, como no exemplo parisiense – é o espaço que já não comporta mais tais enunciações, dado o impedimento de

manifestação da experiência. Segundo essa perspectiva, diante da impossibilidade de compreensão das transformações materiais, tornamo-nos incapazes de enunciá-las tais quais elas nos aparecem e recorreremos a outros modos de dizer – a alegoria, assim, serve de compensação à aporia. No conto “A Usina Atrás do Morro” (VEIGA, 2017, p. 51), por exemplo, constatamos o sentimento de aporia quando o protagonista enuncia viver “numa cidade de mudos”; e em *Sombras de Reis Barbudos*, quando o protagonista Lucas sente uma tristeza que “não podia explicar” (VEIGA, 2017, p. 96).

Mediante a literatura alegórica, José J. Veiga busca uma via para expressar os transitórios paradigmas do seu tempo e lugar – os fragmentos e o declínio da história –, mesmo sabendo de sua fugacidade. E, em suas obras que se utilizam das alegorias, essa incapacidade de apreensão inerente ao câmbio explica o esforço da voz narrativa dos seus personagens meninos, em transição à vida adulta e a uma sociedade urbanizada e industrializada, de utilizar alegoricamente o estranho para dizer respeito aos resíduos da mudança socioeconômica, da passagem do arcaico ao moderno, do esfrelamento da liberdade humana perante o engrandecimento das liberdades do mercado. Enfim, em vista dos processos de industrialização e urbanização do Brasil Central no século

XX, postula-se que o autor goiano utiliza em suas narrativas as figuras de usinas autoritárias, as imagens das ruínas, os incêndios e a decadência espacial como alegorias das impositivas transformações materiais ocorridas no espaço das cidadezinhas sertanejas, no plano do real objetivo, durante os seus anos de escrita.

Tal discurso crítico – que se utiliza do módulo alegórico para significar e conseqüentemente denunciar os crescentes movimentos de urbanização e de industrialização do lugar interiorano – encontra paralelo nas obras de um escritor mineiro, cujo universo central, em suas narrativas, é também o sertão. No conto *As Margens da Alegria* (publicado em 1962, dois anos após a inauguração de Brasília), João Guimarães Rosa narra a viagem de um menino e seu tio a uma cidade grande, ainda em processo de construção, sendo o trajeto e o destino sugeridos a partir da atmosfera onírica, um sentimento em torno da cidade enquanto esta ainda se faz e que só pode ser concebido mediante a fantasia: as nuvens, o céu, a imaginação. O voo, em um avião da Companhia responsável pelas obras, os almoços com os engenheiros e os comentários sobre a “grande cidade [...] ser a mais levantada no mundo” (ROSA, 2008, p. 10) corroboram a capacidade infantil de idealizar o novo mundo em construção.

Onde se hospedam, em uma casa pequena, há um quintal que comporta as árvores que não podem entrar no ambiente interno – uma demarcação entre um espaço supostamente “original” e outro, em acelerada modernização – e lá o menino avista a figura de um peru, descrito pela voz narrativa como imperial, grandioso e colorido. O espaço verde, onde habita o animal, é também onde o menino deposita suas memórias e afetos – algo primitivo, selvagem, natural. Enquanto passeia de *jeep* com o tio pelos lugares onde a cidade ainda será construída, num “semi-ermo”, ele observa a paisagem – os animais, a poeira, as plantas – e evita pensar muito no peru. “Só um pouco, para não gastar fora de hora o quente daquela lembrança, do mais importante, que estava guardado para ele, no terreirinho das árvores bravas” (ROSA, 2008, p. 10).

Contudo, com a construção da cidade, “tudo perdia a eternidade e a certeza; num lufo, num átimo, da gente as mais belas as mais belas coisas se roubavam. Como podiam? Por que tão de repente?” (ROSA, 2008, p. 10). E o peru desaparece do espaço. Morre, servido como almoço para os homens. O menino, em consequência disso, renega o pensamento, renuncia à curiosidade e à imaginação. Com desgosto, enxerga no horizonte os “homens no trabalho de terraplanagem, os caminhões

de cascalho, as vagas árvores, um ribeirão de águas cinzentas, o velame-do-campo apenas uma planta desbotada, o encantamento morto e sem pássaros, o ar cheio de poeira” (ROSA, 2008, p. 11). O mundo é, então, para ele, espaço hostil, maquinal, onde transitam as compressoras, caçambas, cilindros, as betumadeiras, onde o carneiro soca com seus dentes de pilões. Há também a derrubadora, com uma lâmina espessa, que funciona como um machado e arranca as árvores e o matagal.

No conto de Guimarães Rosa, o menino se voltará ao terreiro da casinha, à intimidade e à memória, e lá cultivará “uma saudade abandonada, um incerto remorso” (ROSA, 2008, p. 12). Entre os resquícios do verde, descobrirá refúgio e compensação para as transformações e o crescimento da grande cidade. Por fim, encontrará algo inesperado no espaço das memórias e dos afetos: o peru. “Não era o mesmo. Menor, menos muito. Tinha o coral, a arrecada, a escova o grugrulhar grufu, mas faltava em sua penosa elegância o recacho, o englobo, a beleza esticada do primeiro. Sua chegada, em todo caso, um pouco consolava” (ROSA, 2008, p. 12).

Tal conto de Rosa foi analisado com o objetivo de evidenciar a relação entre as produções literárias de Veiga e outras ficções contemporâneas ao seu período de escrita,

tendo em vista a partilha dos contextos histórico-espaciais e os comentários a respeito dos problemas citados. Dessa maneira, compreendemos tais questões enquanto problemas presentes não apenas nas diegeses do autor goiano, mas enquanto problemas epocais (o mesmo procedimento, em um momento posterior do artigo, aplica-se à seleção de um poema de Carlos Drummond e um conto de Julio Ramón Ribeyro). Assim, a exemplo do conto de Guimarães Rosa, a alegoria crítica de Veiga, construída no plano literário, é direcionada ao discurso eufórico de incentivo à modernização nos sertões – conforme defendido por Amâncio (2019, p. 41-42).

Para a pesquisadora, nos anos de Juscelino Kubistchek e no período militar (1964-85), houve uma continuidade dos esforços de modernização, urbanização e industrialização, cuja origem reside na ditadura varguista, que buscou “associar-se a um discurso de desmantelamento do ‘agrarismo’ dominante no Brasil, na tentativa de levá-lo à condição de país industrializado e, assim, capaz de concorrer com as economias centrais” (AMÂNCIO, 2019, p. 41-42).

Nesse ponto, pode-se voltar aos anos 1930: na revolução dessa década, acreditava-se que o ‘agrarismo’ associado aos barões do café poderia ser substituído pela industrialização do país, e

um grande projeto nacionalista começou a ser concebido por vários setores sociais. Classes diversas se juntaram em uma aliança liberal na crença de que, finalmente, depois das esperanças frustradas da República, com eleições de farsa, o país poderia diversificar sua economia e superar seu papel agroexportador na divisão internacional da produção. Militares, comunistas, setores da classe média urbana, e mesmo setores da igreja, em uma formação que carregava, claro, contradições e dissidências, levantaram a bandeira da modernização do país, numa grande aliança liberal (AMÂNCIO, 2019, p. 43-44).

Caso interpretemos as obras citadas enquanto literatura que elabora sobre temas históricos, como a urbanização, a industrialização ou o êxodo e o assentamento de contingentes de moradores no interior do Brasil no século XX – fatos históricos da juventude do autor goiano –, constatamos a crítica deste ao novo meio erigido no sertão: o da metrópole planejada como um espaço de substituição da antiga cidadezinha interiorana. Essa não apenas constrói, como também destrói, e é pautada pela brutalidade na maneira como os antigos moradores são desalojados e forçados à expulsão, por uma insipidez estética, pela veloz transformação arquitetônica e das funções dos edifícios e espaços da cidade, ou pelas imagens de muros, que remetem à insegurança, à impossibilidade de trânsito e convívio cívico.

O novo meio urbano, em Veiga, além de ser apresentado como dismantelador das relações sociais da vida interiorana prévia – os homens já não se reconhecem, surgem espiões, desenvolvem-se o individualismo e a desconfiança –, ao mesmo tempo que se impõe e controla, também se separa: a fonte da industrialização, do progresso, está atrás do morro, do outro lado da ponte, cercada por muros, por cercas, é vigiada, obscurecida. O novo lugar da narrativa – constituído após a invasão da modernidade urbana e industrial – é caracterizado por certa hermeticidade e distanciamento em relação à população local, por um despropósito e uma aura mórbida.

Em visita à cidade de Goiânia, no ano de 1937, Lévi-Strauss (2016, p. 132) apresentou duras críticas à composição urbanística da futura nova capital estadual. Segundo ele, a monótona e insípida cidade planejada lembrava um terreno baldio, um campo de batalha espetado por postes de eletricidade, fixas de agrimensura e uma centena de casas. Para ele (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 132), Goiânia – bárbara, desumana, casamata implementada no deserto – tem também valor antagônico em relação às antigas cidadezinhas do estado sertanejo: “Essa construção sem graça era o contrário de Goiás; nenhuma história, nenhuma duração, nenhum hábito lhe saturara o vazio ou lhe suavizara a rigidez; ali nos sentíamos como numa

estação de trem ou num hospital, sempre passageiros, e nunca residentes”.

A impressão de Lévi-Strauss, no que diz respeito à passagem do arcaico ao moderno nos sertões do país, assim como às comparações entre as cidadezinhas antigas de Goiás e a moderna capital planejada, Goiânia, poderia ser pensada visualmente a partir do mural *Civilização Mineira* (1959), de Cândido Portinari. Esta tela tem como motivo a mudança da capital do estado de Minas Gerais – desde a colonial Ouro Preto à moderna Belo Horizonte – e pode ser lida como uma linha do tempo: na extremidade esquerda, clérigos de batina e sujeitos de sobrecasaca, em meio a sobrados e igrejas coloniais, olham com expressão de desconfiança a extremidade direita. E, conforme se aproximam do centro da tela, onde surgem arranha-céus de janelas vazias, desvanecem em *fade*, até restarem no canto direito alguns passarinhos sobre o fio elétrico e nenhum sujeito.

Para Lévi-Strauss (2016, p. 132), a expressão “bastião da civilização”, quando aplicada aos espaços da cidade planejada de Goiânia, adquire valor singularmente irônico, e o lugar – embora oferecesse inúmeras vantagens materiais àqueles que até ali fossem atraídos pela Marcha para o Oeste, como as estações da estrada de ferro, a água

encanada e os cinemas – é figurado como uma desgraça, à maneira das histórias de Veiga: “Numa terra esfolada e queimada pelo sopro do monstro, esperava-se para ver os homens crescerem” (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 132).

Em uma aura semelhante, no romance *Sombras de Reis Barbudos*, a vida é pautada pela “triste rotina de fitar muro, contornar muro, praguejar contra muro” (VEIGA, 1976, p. 51). Sobre estes, cobertos por cacos de vidro, pousam os urubus aos montes, cujas penas lembram o narrador da cor do luto (VEIGA, 1976, p. 45).

Desde o amanhecer ao entardecer eles nos olhavam, ou se cavavam, ou cochilavam, aqueles milhares de pontos pretos em cima dos muros; quando eram enxotados voavam preguiçosos, davam uma voltinha e pousavam de novo, mostrando que não tinham intenção de arredar (VEIGA, 1976, p. 45).

No poema “Os Bens e o Sangue”, Carlos Drummond de Andrade também mobiliza a figura da ave necrófaga e sua relação com o apodrecimento, com a carniça, isto é, com a morte, como símbolos das transformações econômicas advindas da invasão da modernidade (em seu caso, da economia mineradora). Com a imagem dos urubus, Drummond compõe sobre a impossibilidade de enunciação das ruínas no espaço geográfico e também na

percepção de decadência na família, cujas tradições são intimamente conectadas a esse lugar, agora, degradado.

Os urubus no telhado:

E virá a companhia inglesa e por sua vez comprará tudo e por sua vez perderá tudo e tudo volverá a nada e secado o ouro escorrerá ferro, e secos morros de ferro taparão o vale sinistro onde não mais haverá privilégios, e se irão os últimos escravos, e virão os primeiros camaradas; [...] e o menino crescerá sombrio, e os antepassados no cemitério se rirão se rirão porque os mortos não choram (ANDRADE, 1999, p. 65).

A vinda da companhia inglesa ao interior mineiro, no poema de Drummond, é tema similar ao tão recorrente aporte de fábricas e homens estrangeiros nas narrativas de J. J. Veiga. O urubu no telhado, para o poeta mineiro, serve como símbolo para o melancólico arruinamento do homem num espaço, também, arruinado – como observado por José Miguel Wisnik (2018, p. 77), consequencial à intensa transformação do meio advinda da exploração mineral:

A obra de Carlos Drummond de Andrade convive surdamente com a trama das maquinações minerais que se desenrolam no país ao longo do século XX. *A compra das minas* em Itabira, o

braço de ferro que se segue no âmbito nacional, o *batismo de fogo* da Segunda Guerra Mundial, a *visão* da máquina mineradora instalada no seio da paisagem de Minas Gerais, a implantação do *Projeto Cauê* pela Companhia Vale do Rio Doce, estão entranhados em seus escritos, mesmo que às vezes de maneira latente e quase invisível (WISNIK, 2018, p. 77).

Já no conto “Gallinazos Sin Plumas” – urubus sem penas – (publicado em 1955), similarmente ao estilo de Veiga em *Sombras de Reis Barbudos*, o peruano Julio Ramón Ribeyro emprega as imagens vulturinas de modo a promover uma assimilação do social em torno do tema dos problemas urbanos na América Latina, utilizando-se tanto de códigos realistas quanto alegóricos (PÉREZ-CANO, 2013, p. 108). Nessa narrativa, por ordem do avô – um senhor intolerante que quer engordar um leitão –, dois irmãos devem recolher restos de comidas nos lixões da cidade e lá se veem cercados pelas figuras dos urubus. Segundo Pérez-Cano (2013, p. 109), Julio Ramón Ribeyro identifica os meninos com os urubus não apenas por metonímia, uma vez que compartilham o espaço do lixão com as aves carniceiras, mas também em uma relação alegórica a respeito da condição dessas crianças, manifestando sua animalização por parte de uma sociedade excludente que propicia a perda da humanidade. Os meninos nos lixões são, portanto, não apenas “como”, mas

também urubus sem penas – “un gallinazo más entre los gallinazos”.

Em J. R. Ribeyro, as aves aparecem ao início da manhã, quando os humanos despertam. Gente e urubu confundem-se e emergem alegoricamente, muitas vezes, como figuras únicas diante da animalização do sujeito pobre nas cidades. Recorre-se, portanto, outra vez, ao módulo alegórico para dizer respeito às ruínas e ao luto de uma sociedade em transformação – na Lima que se moderniza e se urbaniza no século XX, estratificando sua população, os urubus evocam (PÉREZ-CANO, 2013, p. 110) o abjeto, o perturbador e o incompreensível.

Já em Veiga, os personagens criam o sinistro hábito de observá-los em voo, de trazê-los para dentro do lar e domesticá-los. Em casa, os bichos dormem em cima dos móveis e nas passagens. Furtam carne das cozinhas e, empanturrados, permanecem por perto. Os anciãos, apenas, mais experientes e supersticiosos, resguardam-se do hábito de conviver com os animais: “Só a gente mais antiga ainda pensava que urubu era ave maléfica, anunciadora de mortes e desastres, e evitava intimidade com eles; quando uma pessoa idosa via uma pena preta no chão, se benzia e dava volta para não passar por cima” (VEIGA, 1976, p. 44-45).

Diferentemente de Ribeyro, em Veiga, poderíamos pensar os urubus que rondam a população de Taitara aproximando-se dos homens como o fazem ao redor dos cadáveres, em busca de carniça. As aves agourentas, assim, não animalizam os humanos, mas os aproxima da condição de mortos: após a industrialização e a transformação do espaço, a imposição do controle sobre a rotina dos cidadãos e a sujeição dos locais a elas, os personagens não perdem os aspectos humanos por criarem urubus, mas o perdem por estarem mais próximos da morte. O urubu, portanto, meramente significa o estado de desfalecimento moral e os humanos, em Veiga, são comparados a um frango, ave de abate. “A Companhia não podia admitir nenhuma brecha em suas ordens; [...] se alguém conseguisse pular um muro [...] era apanhado pela proibição, nhoc – e fez o gesto de quem torce o pescoço de um frango” (VEIGA, 1976, p. 46).

AS METRÓPOLES PLANEJADAS E A DESCARACTERIZAÇÃO DOS LUGAREJOS

Em retorno ao tema das capitais planejadas, no século de vida de José J. Veiga, a invenção da cidade de Goiânia não foi fato isolado nos sertões do Brasil, espaço tematizado em suas narrativas. Duas décadas mais tarde, no ano quando o escritor publica os contos de *Cavalinhos de Platiplanto* e no espaço cedido pelo estado de Goiás,

a moderna Brasília – a nova capital federal, atualmente, terceiro maior centro urbano do país – subitamente desponta no horizonte sertanejo.

Em *Doorway to Brasilia* (FELDMAN; MAGALHÃES, 1959), projeto experimental de artes visuais, documentou-se o espaço anterior à construção da capital federal – ou seja, as matas do cerrado, os trechos de rio –, assim como os projetos elaborados pelos arquitetos e urbanistas, a cidade enquanto era erguida, os operários que ali trabalhavam e os edifícios, já concluídos. No prefácio, John dos Passos (1959, p. 16) escreve estar no “Centro do continente americano. Região montanhosa a milhas e milhas de não sei onde”. Há por ali muitas formigas e emas, caminhando entre os arbustos. O único carro à vista é um *jeep*, o veículo que os transportou àquele planalto ermo, e Passos se questiona de onde aquele *jeep* – uma figura moderna, tão estranha naquela paisagem do cerrado – surgiu.

Contudo, diz o autor (PASSOS, 1959, p. 16), “Se prestarmos atenção, ouviremos o ranger de engrenagens, rolos compressores, plainas: toda espécie de removedor de terra funciona, nivelando o local da nova capital do Brasil”. Um engenheiro aponta algumas construções e diz que, atrás delas, em breve se verá o edifício do Congresso, um centro

comercial e as luzes *neon* se acenderão e refletirão no lago. Há, ao lado do engenheiro, um homem moreno vestido em farrapos e lambuzado de carvão – um operário candango, vindo desde o Mato Grosso –, que mostrará a Passos a casa onde mora. “Mas não é este o lugar planejado para o fundo do lago?” (PASSOS, 1959, p. 17), pergunta o engenheiro, e o operário estranhamente sorri.

Segundo Cury (2017, n.p), a cidade tombada pela Unesco por sua arquitetura arrojada em meio ao cerrado, àquele período, espelhava a forma que queria se dar ao Brasil como um todo: “O deslocamento para o interior, ocupando o centro inexplorado de um país ainda jovem, incorporava o pioneirismo aberto ao risco de uma identidade para o país, ainda inconclusa, embora promissora”. De acordo com Amâncio (2019, p. 44),

nos anos 1950 [...] JK desenvolveu o Plano de Metas, que exigia um enorme montante de investimentos estrangeiros. O presidente defendia a superação da condição semicolonial do país, mas mantendo-se aliado ao imperialismo. Em clima de euforia, de otimismo de que o Brasil se aproximava de uma nova era, de que venceria as últimas barreiras do atraso com a industrialização, JK ressaltava que era necessário reconhecer o interesse das grandes potências no Brasil como motivo de exultação.

A autora (AMÂNCIO, 2019, p. 45) interpreta como os discursos de “50 anos em 5” – transmitidos pelos meios de comunicação –, a chegada de carros, estradas e hidrelétricas exerceram sobre a população o sentimento de confiança de que o país finalmente se desenvolveria, de que a nação finalmente se formaria – retórica acompanhada pela omissão da contínua dependência do país em relação às potências estrangeiras. Em *Sombras de Reis Barbudos* e “A Usina Atrás do Morro”, muitos são os personagens contagiados pela expectativa de melhora na qualidade de vida por meio dessa perspectiva de “progresso”, como o pai do menino Lucas ou o caminhoneiro Magela, que “passa para o outro lado”.

Pode-se dizer, sem exagero, que o deslumbramento dos anos 1950 adquire um tom de milagre para grande parte da população, sobretudo para aquela que sofria com a condição da pobreza e da superexploração do trabalho e que via nas promessas de modernização do país uma chance de superar sua condição (AMÂNCIO, 2019, p. 45).

Ao fabular a partir desse tema, nas histórias de Veiga, a fábrica, as transformações urbanas e as tecnologias industriais fascinam os sertanejos – como o operário que sorri mesmo sabendo que sua casa será submersa pelo Paranoá, em Brasília. Para a voz narrativa, entretanto,

esses elementos da modernidade não surgem como signos do progresso, mas como força retrógrada que concede mais poder para o exercício da repressão, sobretudo no contexto em que uma parcela da população está anestesiada pelas pequenas vantagens do novo modo de vida e outra, excluída desses processos. Assim, as transformações/modernizações do espaço no universo criado pelo autor goiano são expressões não do progresso, não do desenvolvimento, mas da destruição e da morte – como os incêndios, os muros, a ruína, a instalação das fábricas despóticas.

O “deslumbramento” ante o progresso – como o sentido pelos personagens de Veiga maravilhados pela industrialização, pelos salários e pelas mercadorias –, para Santiago (2017, p. 43), é um elemento de alienação de classe:

A práxis do progresso enquanto força ideológica, já a conhecemos. Ela dá subemprego às minorias (veja o período áureo juscelinista ou os anos recentes do “Milagre”); não dá conscientização sociopolítica; não dá cultura, deixa que as novelas da tevê dramatizem para o grosso a mobilidade social fácil nestas terras tão preconceituosas e tão autoritárias. O progresso incorpora as minorias a um avanço histórico, que é simulacro, continua ficção, e que, por isso, não pode atingir o modo de ser social de quem busca a sua “explicação”.

Igualmente, Perez-Cano (2013, p. 68-69) interpreta as políticas econômicas em nome do progresso, tanto no governo de JK quanto na ditadura militar, como práticas que aumentam as desigualdades do país:

entre 1955 y 1960, había comenzado la transformación definitiva del espacio brasileño, que tendría uno de sus más importantes íconos en la inauguración de Brasilia en 1961. A partir de 1969, esta transformación se profundiza con el mencionado “Milagro”, que supone un crecimiento impresionante de la industrialización y la urbanización del país. Este cambio trae consigo el aumento de la exclusión social, de la corrupción y del crimen, como parte supuestamente inevitable del “Orden y el Progreso” que todavía constituye el lema de la nación sudamericana, inscrito en su bandera.

A exemplo de J. J. Veiga, Guimarães Rosa escreve concomitantemente à construção da nova capital federal. *Grande Sertão: Veredas*, publicado no ano de início das obras, imprime na literatura um sertão mineiro, goiano e baiano de guerras épicas entre jagunços – como se buscasse resgatar nesse meio um território primitivo, anterior à modernidade –, enquanto em *As Margens da Alegria*, publicado em 1962, Rosa critica o mecanicismo nas transformações do espaço do Planalto Central,

críticas interpretadas por Cury (2017, n.p) como relativas à construção de Brasília.

A voz de Guimarães Rosa, erguida a partir das Minas em 1956, percorre, com seu *Grande Sertão: Veredas*, o caminho deslizante do sertão à cidade, da releitura do urbano a partir da tradição rural, ou melhor, estabelecendo a negociação entre o moderno, misturando os dois mundos, o da tradição localista e o do impulso modernizador urbano (CURY, 2017, n.p).

A EXPANSÃO DAS TECNOLOGIAS DISPERSIVAS

De modo a conectar o “semi-ermo” do Planalto Central – onde a nova capital federal foi construída – às demais regiões do país, houve também um esforço para a abertura de estradas de rodagens no governo de JK, dentre as quais destaca-se a rodovia Belém-Brasília, um conjunto de onze rodovias federais que, através de cinco estados da República, conecta ambas as cidades. A Belém-Brasília, ainda, estende-se ao Rio Grande do Sul, no que se conhece como a Transbrasiliana, instalada e propagandeada como uma rodovia em nome da “integração nacional”. Esse trecho foi inaugurado em 1959, mesmo ano de publicação de *Os Cavalinhos de Platiplanto*, livro que compreende o conto “A Usina Atrás do Morro”,

em cuja narrativa figuram elementos como caminhões, motocicletas, paus de arara e a estrada, ela mesma.

Como afirmado por Amâncio (2019, p. 13), no conto de Veiga, a estranha figura dos incêndios que subitamente consomem a casa dos locais pode dizer respeito à destruição de suas moradias para a abertura das estradas, assim como os estrangeiros que instalarão a estranha fábrica chegam em um caminhão, seus funcionários são transportados na boleia, o antagonista da história trabalha como motorista e, em determinado momento, aqueles que “passaram para o outro lado” se deslocam em motocicletas vermelhas que estraçalham os corpos de cachorros no asfalto e atropelam os antigos moradores.

E quanta gente morreu embaixo de roda de motocicleta! O caso que mais me impressionou foi o de d. Aurora. Um dia eu ia atravessando o largo com ela, carregando um cesto de ovos que ela havia comprado lá em casa para a festa do aniversário do padre, quando vimos dois motociclistas que vinham descendo emparelhados. Já sabendo como eles eram, d. Aurora atrapalhou-se, correu para a frente, depois quis recuar, e um deles separou-se do outro e veio direto em cima dela, jogando-a no chão, e trilhando-a pelo meio. [...] Dona Aurora morreu ali mesmo, e eu tive de voltar com o cesto de ovos para casa (VEIGA, 2017, p. 49).

Nesse fragmento do conto, nota-se a escolha do verbo “trilhar” para se referir ao atropelamento ou ao assassinato, como se a trilha fosse a razão de morte de D. Aurora. Ao final da narrativa, a estrada – que trouxe o horror tão profundo, passível de ser enunciado apenas mediante o insólito – será o inevitável caminho para o protagonista e sua mãe abandonarem a cidade, derrotados, “como dois mendigos” (VEIGA, 2017, p. 53).

Outro aspecto da figuração da rodovia no conto “A Usina Atrás do Morro” é o barulho dos caminhões. O rumor “assustava pela novidade”, indicativo de que o ruído tremido como o “ronronar de muitos gatos” aparece como estranho/insólito ao protagonista por ser, até então, desconhecido.

[...] um belo dia chegaram os caminhões. Chegaram de madrugada, e eram tantos que nem pudemos contá-los. A nossa lavadeira, que morava no alto do cemitério, disse que desde às três da madrugada eles começaram a descer um atrás do outro de faróis acesos. Atravessaram a cidade sem parar, descendo cautelosamente as ladeiras, sacudindo as paredes das casas nas ruas estreitas, passaram a ponte e tomaram o caminho da chácara como uma enorme procissão vaga-lumes. Daí por diante não tivemos mais sossego. Desde que amanhecia até que anoitecia eram aqueles estrondos atrás do morro,

tão fortes que chegavam a chacoalhar as panelas nas cozinhas apesar da distância, nas paredes não ficou um espelho inteiro (VEIGA, 2017, p. 46-47).

As descrições de Veiga – “De dia não o ouvíamos [isto é, o ruído de caminhões], talvez por causa dos barulhos da cidade, mas quando batiam as ave-marias [...] lá vinha ele” – se assemelham muito aos testemunhos de Davi Kopenawa (KOPENAWA; ALBERT, 2020), liderança indígena yanomami que publicizou críticas ao progresso nos anos de escrita de Veiga, engajando artistas e jornalistas a denunciarem a abertura de rodovias em sua terra³. Quanto ao barulho da estrada, Kopenawa relata que os seus parentes

[...] começaram a ouvir de sua casa a voz dos grandes tratores que remexiam a terra. Jamais tinham escutado um ruído assim na floresta. No começo, parece estar longe. Mas foi se aproximando e tornou-se mais distinto dia após dia. [...] Seu zumbido surdo, que não parava, soava para eles como o de seres maléficos devastando tudo em sua passagem. Agora podiam ouvi-lo noite e dia, sem descanso [...] (KOPENAWA; ALBERT, 2020, p. 307).

Como D. Aurora – uma mulher, idosa, que expõe a situação dos sujeitos em posição de maior fragilidade

3. As estradas construídas em direção ao Norte e suas presenças em territórios indígenas são citadas por Veiga em “A Ilha dos Gatos Pingados”, quando o personagem Cedil planeja fugir da sua comunidade em um caminhão: “Não sabia pra onde, mas ia fugir de qualquer jeito, estava esperando um caminhão pra pular em cima. Eu disse que então ele ia passar apertado com os índios. — Ques índios? — perguntou ele. Eu disse que todo caminhão que passava ali ia para o norte, e que meu pai tinha falado que no norte dava muito índio feroz” (VEIGA, 2017, p. 31).

naquela sociedade – morre em razão da rodovia, no relato de Kopenawa (KOPENAWA; ALBERT, 2020, p. 306), a população originária será vítima capital dos projetos de “integração nacional” promovidos pelo Estado na abertura de estradas: “Muitos foram, porém, as mulheres, crianças e velhos que morreram entre nós por causa da estrada”. E semelhantemente à maneira como Veiga descreve os incêndios que consomem a moradia dos personagens, espoliados, em “A Usina Atrás do Morro”, no plano do real objetivo, Kopenawa denuncia a destruição de suas casas em razão das rodovias: “Terão aberto a estrada para silenciar a floresta de nossa presença? Para aqui construir suas casas, sobre os rastros das nossas? Serão eles realmente seres maléficos, já que continuam nos maltratando assim?” (KOPENAWA; ALBERT, 2020, p. 306).

O tema da estrada é outra vez presente em Veiga no conto “O Galo Impertinente”, em que se narra a construção, que não parece ter fim, de uma rodovia. Nesse processo, em que a abertura da estrada é caracterizada por uma aplicação inútil da técnica, os engenheiros parecem não ter outro propósito senão seguir executando o projeto, ao infinito, e não em concluí-lo. Trata-se de uma imanente produção que se utiliza da figura da rodovia inacabada como alegoria para o progresso segundo a perspectiva capitalista e moderna, em que os valores

encontram-se na constante atualização, no desenvolvimento e na transformação dos meios, alheios à própria finalidade ou aos sujeitos impactados por esses planos austeros.

Com o passar do tempo os engenheiros foram ficando nervosos e mal-humorados, dizia-se que eles desmanchavam e refaziam trechos enormes da estrada por não considerá-los à altura de sua reputação. Não estavam ali construindo uma simples estrada; estavam mostrando a que ponto havia chegado a técnica rodoviária (VEIGA, 2000, p. 65).

A estrada, no conto, ao buscar o infinito da técnica segundo os preceitos criticados, assume as características simbólicas da Torre de Babel, episódio bíblico em que os homens almejavam construir um edifício cujo cume tocaria os céus. Contudo, não é na sua queda, mas na contínua construção, que os personagens de Veiga se confundem e percebem-se incapazes de compreender os discursos que norteiam o entendimento para dar prosseguimento à obra – e a aplicação da técnica sem propósitos é, enfim, o desabamento dos alicerces de acordo entre os sujeitos da narrativa:

[...] como as autoridades não sabiam mais de que estrada se tratava, nenhuma resposta era dada; e mesmo que respondessem

seria em linguagem tão técnica que ninguém entenderia, nem os mais afamados professores, todos por essa altura já desatualizados com a linguagem nova (VEIGA, 2000, p. 65).

Constata-se, em “O Galo Impertinente”, não apenas uma diferenciação entre o saber do sujeito camponês e o do sujeito urbano, o do sertanejo e o do homem da cidade – a fissura entre as questões campo/cidade, arcaico/moderno –, mas um saber enunciado pelos detentores da técnica-pela-técnica que se transforma com enorme velocidade, a ponto de nem mesmo os sujeitos que o conhecem, a princípio, e o praticam já o compreenderem. Assim, já não se pensa mais nas dificuldades de assimilação entre o outro, entre o diferente, mas na confusão entre o mesmo – que, no episódio de Babel, transforma o que é comum em desigual, em diferente.

No conto de J. Veiga, em dado momento, a estrada é finalizada e entregue, mas surge no asfalto a figura insólita de um galo gigante, que destrói a bicadas os carros que passam por ali. As expedições para capturá-lo ou matá-lo sempre falham. O galo, figura que anuncia o nascimento do amanhã, desponta alegoricamente na narrativa enquanto símbolo para o tempo, sobre o qual a técnica não possui domínio – o tempo impertinente, indiferente, alheio e superior. Em última instância, após

sucessivos fracassos, os automóveis já não passam pela estrada e, abandonada, ela é reduzida a uma trilhazinha esquecida em meio à brenha – conclui-se, enfim, que a beleza, a complexidade e a magnitude da técnica contemporânea, no futuro, não será mais que a ruína.

Ninguém quis mais usar a estrada, ela foi ficando esquecida e hoje é como se nunca tivesse existido. Se um dia uma raça de homens novos derrubar a mata que lá existir, certamente notará aquela trilha larga coberta de capim e plantas rasteiras; e, investigando mais para baixo, descobrirá a capa de asfalto, os túneis, as pontes, os trevos e tudo o mais, e não deixará de admirar a perfeição com que se construía estradas neste nosso tempo. Naturalmente tomarão fotografias, escreverão relatórios, armarão teorias para explicar o abandono de uma estrada tão bem acabada. O monte de metal fundido será um enigma, mas algum sábio o explicará como pedaço de planeta caído do alto espaço; talvez o levem para um museu e incrustem uma placa nele para informação aos visitantes (VEIGA, 2000, p. 66).

Ao momento de conclusão da narrativa, enfim, Veiga utiliza-se do tempo verbal futuro – “tomarão”, “escreverão”, “armarão” – para contingenciar, retrospectivamente, os problemas contemporâneos ao autor e suas consequências, o que caracteriza, no conto, os processos

históricos do tempo de sua escrita, já enquanto aconteciam, como nostálgicos, porque anunciariam um contínuo arruinamento daquilo que se cria como progresso. Desse tempo, futuramente, sobrarão os vestígios da técnica, que serão lidos à maneira como os historiadores, arqueólogos ou antropólogos investigam as civilizações anteriores à nossa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em última instância, interpretamos neste artigo as alegorias de J. J. Veiga enquanto denúncias do modo autoritário e violento como ocorreram transformações materiais no interior do Brasil ao longo do século XX, seja nas construções de cidades planejadas, de rodovias ou nos processos de industrialização e *desruralização*. Contudo, para configurar o espaço do sertão, o autor goiano não mobiliza os discursos regionalistas que tradicionalmente associam as pequenas cidades sertanejas à pobreza, à fome, à figura de jagunços e às imagens do cangaço.

Na literatura do autor goiano não há a imortalização de um interior, de um sertão, como este foi em outros tempos – imagem petrificada de costumes já superados, mas que forjaram as representações artísticas de uma identidade regional –, mas a construção de um espaço de contradições atuais, próprias ao século XX: dialética em

que o contemporâneo (a modernidade Ocidental, o capitalismo, a urbanidade) se encontra e se sobressai, cada vez mais e com maior agilidade e potência, em relação ao tradicional (a cidadezinha, a vida comunitária, a lenta passagem do tempo). E este se esvai melancolicamente à medida que a violência – alegorizada em figuras estranhas – é imposta para operar as transformações materiais no modo de ser interiorano.

Ao produzirmos tal perspectiva histórico-sociológica a partir das alegorias na literatura veigueana, constatamos que o autor goiano não pretende imaginar suas cidadezinhas sertanejas à imagem das convenções regionalistas ou segundo as aparências das cidadezinhas históricas que podemos, hoje, visitar no interior de Goiás, Minas ou da Bahia, mas deseja destruir tais espaços a partir da interpretação dos processos históricos que consumiram outras cidadezinhas que já existiram no sertão e em cujas ruas não mais podemos andar. Estas desapareceram quando suas populações foram expulsas ou mortas e as paredes derrubadas por bombas – como em Canudos –, por retroescavadeiras ou submersas pelas águas. O adobe do cenário de Veiga é, portanto, desde sua concepção, moldado para voltar ao pó – é destroçado, incendiado, desmoronado, soterrado em um devir-ruína – e o alicerce que ilusoriamente o ergue para, em seguida, deixar-se

desfazer é o acúmulo de violências no imaginário histórico nacional que retorna às barbáries dos processos autoritários que excluíram as populações pobres e periféricas do centro das tomadas de decisões.

Assim podemos imaginar Manarairema, Taitara, os lugares de “A Usina Atrás do Morro” ou “O Galo Impertinente” e, a partir da alegoria destas narrativas – como os historiadores, arqueólogos ou antropólogos investigam as civilizações anteriores à nossa – trazer sentidos críticos à destruição de cidadezinhas nos dias de hoje: lugares aterrorizados pelos modelos econômicos neoliberais que privam parcela da população (aquela já mais fragilizada) dos recursos necessários à vida, as tentativas de criminalização e o despejo de acampamentos dos trabalhadores sem terra, as chacinas contra militantes dos movimentos camponeses, o extermínio de populações faveladas, a presença das milícias e dos grupos de extermínio no campo e na cidade ou o soterramento de comunidades inteiras por rejeitos tóxicos de barragens.

REFERÊNCIAS

- AMÂNCIO, F. M. **Configurações da modernização em três narrativas de José J. Veiga**. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, p. 13-45. 2019.
- AMARAL, L. D. P. Trabalho, afeto e cultura: uma leitura sociológica da obra *A Hora dos Ruminantes*, de José J. Veiga. **Revista Humanidades & Inovação**, Palmas, v. 6, n. 1, p. 97-111, 2019.
- ANDRADE, C. D. **Antologia Poética**. 43. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.
- CURY, M. Z. F. **A utopia da modernidade: Ouro Preto, Belo Horizonte e Brasília**. Brasília: Edições Carolina, 2017.
- FELDMAN E.; MAGALHÃES, A. **Doorway to Brasilia**. Filadélfia: Falcon Press, 1959.
- GAGNEBIN, J. M. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2018.
- KOPENAWA, D. e ALBERT, B. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. 1. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2020.
- LÉVI-STRAUSS, C. **Tristes Trópicos**. Tradução de Rosa Freire Aguiar. 1. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2016.
- PASSOS, J. Prefácio. In: FELDMAN, E.; MAGALHÃES, A. **Doorway to Brasilia**. Filadélfia: Falcon Press, 1959, p. 16-17.

PEREZ-CANO, T. **Ecopoéticas transatlânticas: del texto a la acción social**. Tese (Doutorado em Filosofia em Espanhol) - Universidade do Iowa. 2013.

RIBEYRO, J. R. Los Gallinazos Sin Plumas. In: RIBEYRO, J. R. **Los Gallinazos Sin Plumas**. Peru: Círculo de Novelistas Peruanos, 1955, n.p.

ROSA, J. G. As Margens da Alegria. In: ROSA, J. G. **Primeiras Histórias**. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008, p. 7-12.

ROUANET, Sergio Paulo. Tradução, apresentação e notas. In: BENJAMIN, W. **Origem do Drama Barroco Alemão**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 11-47.

SANTIAGO, S. A realização do desejo. In: VEIGA, J. J. **Os Cavalinhos de Platiplanto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 9-24.

SOUZA, A. P. **Um olhar crítico sobre o nosso tempo: uma leitura da obra de José J. Veiga**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 1987.

VEIGA, J. J. **A Usina Atrás do Morro**. In: VEIGA, J. J. **Os Cavalinhos de Platiplanto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 37-53.

_____. O Galo Impertinente. In: VEIGA, J. J. **Melhores Contos**. São Paulo: Global Editora, 2000, 65-66.

_____. Os Cavalinhos de Platiplanto. In: VEIGA, J. J. **Os Cavalinhos de Platiplanto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, 54-63.

_____. **Sombras de Reis Barbudos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

WISNIK, G. **Dentro do Nevoeiro**. 1. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

WISNIK, J. M. **Maquinação do Mundo**. 1. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2018.

Recebido em: 22-02-2021.

Aceito em: 06-06-2021.