

AS PERSONAGENS EM *SOMBRAS DE REIS BARBUDOS*, DE JOSÉ J. VEIGA: UMA PERSPECTIVA ALEGÓRICA

Valdirene Rosa da Silva Melo¹

RESUMO: O presente artigo visa investigar, à luz dos pressupostos teóricos da alegoria, como as personagens na obra *Sombras de reis barbudos*, de José J. Veiga, sinalizam esteticamente elaborações literárias que favoreçam a uma leitura alegórica da mesma, buscando compreender as personagens como ideias em ação e não como meros tipos humanos. A presente pesquisa concluiu, dentro de sua abordagem alegórica, para a viabilidade de uma leitura em que as personagens possam estar atuando na trama como personificações de qualidades morais, defeitos, vícios, embates ideológicos, visões de mundo do autor que ele empresta às personagens.

PALAVRAS-CHAVE: alegoria, *Sombras de reis barbudos*, José J. Veiga

ABSTRACT: The present article aims to investigate in the light of the theoretical assumptions of allegory, how José J. Veiga's book *Sombras de reis barbudos* indicates aesthetically literary elaborations that support an allegorical reading of its characters, searching to understand the characters as ideas into action and not as mere human types. The research concluded, within its allegorical approach, to the feasibility of a reading in which the characters may be acting in the plot as personifications of moral qualities, defects, addictions, ideological confrontations, that the author's worldviews lent to the characters.

KEYWORDS: allegory, *Sombras de reis barbudos*, José J. Veiga

¹ Mestre em Literatura pela Universidade Federal do Piauí; professora da rede pública municipal de Teresina e da rede estadual do Piauí. Este artigo é um fragmento da dissertação intitulada *Entre o rural e o urbano: uma leitura alegórica de Sombras de reis barbudos, de José J. Veiga*, apresentada no programa de pós-graduação *stricto sensu* em Letras da Universidade Federal do Piauí.

A ficção, no modo alegórico, obtém um caráter inesgotável de possibilidades se pensarmos que o autor imprime em sua obra abstrações que podem adquirir uma dupla significação. Por exemplo, o autor poder tratar uma personagem como uma ideia pura. O teórico Angus Fletcher (2002), que elaborou um minucioso estudo sobre a alegoria, enfatiza que a personagem na trama alegórica, ainda que vestindo uma roupagem humana, está atuando de forma a representar uma ideia e não um tipo humano. Desta forma, ao se pretender uma leitura alegórica de uma obra, o olhar lançado deve ser o de buscar o poder representacional das personagens da trama como potenciais representações de ideias, e, portanto, emitindo significados autônomos desdobrados. Importa realçar que é preciso compreender como atuam as personagens sob uma perspectiva alegórica para que nos aproximemos de sua expressividade e, por conseguinte, da dupla significação que estão emitindo, tendo por base a natural duplicidade semântica do modo alegórico.

Uma personagem em um enredo alegórico pode desencadear um processo de ambiguidade que leve o leitor à percepção de que outros significados indiretos estão sendo construídos, reforçando que na trama há dois planos distintos de significação, podendo-se mesmo afirmar que o sentido literal da personagem vai cedendo ou adquirindo uma nova significação; ou seja, as personagens alegóricas apresentam um aspecto dual. Assim, na narrativa de *Sombras de reis barbudos*, a fábrica que se instala na pequena cidade interiorana vai gradualmente se distanciando do seu significado mais remoto e original de estabelecimento industrial para deixar fluir uma outra interpretação ou significação que não coincide com o seu sentido primeiro. A este propósito, parece lícito afirmar que diversos agentes fictícios da referida intriga são passíveis de convergirem para si a dupla significação, deixando entrever significados ocultos. Personagens como Lucas, seu pai Horácio, Vi, sua mãe, tio Baltazar, tia Dulce e a própria fábrica são elementos fictícios que estão atuando como concretizações de ideias, ou seja, são agentes que atuam na trama como personificações de qualidades morais, defeitos, vícios, embates ideológicos, visões de vida do autor que ele empresta às personagens.

Ao tratar das personagens no enredo alegórico, Angus Fletcher afirma: “Este proceso personificador tiene una forma inversa en la cual el poeta trata a la gente real de manera formular, de tal modo que se convierten en Ideas vivientes”

(FLETCHER, 2002, p. 35).² No modo alegórico, o texto se liberta das formas convencionais de realizar a significação, haja vista que o sentido literal das palavras permanece no texto, porém remetendo a outro sistema de referências que se encontra velado. Neste caso, “[...] a alegoria se apresenta como desafio, aspiração de concretizar o abstrato emocional ou ideal” (GRAWUNDER, 1996, p. 121).

Ao captar todo este dinamismo, o olhar do alegorista na sua produção estética transcende a linguagem porque a liberta e a distancia de si própria, exhibe um código linguístico que realiza um duplo jogo: manter sua referencialidade, ao mesmo tempo em que o destitui desta função. Neste sentido, Todorov acredita que o sentido literal do texto se apaga para dar lugar a uma significação secundária. Assim, para o crítico: “[...] a alegoria é uma proposição de duplo sentido, mas cujo sentido próprio (ou literal) se apagou inteiramente” (TODOROV, 2004, p. 69). É o que se poderia chamar de sentido alegórico para as palavras. Nesta perspectiva, a alegoria funcionaria como:

[...] modo de arte onde se realiza a possibilidade de dupla significação e de dupla interpretação, sem que haja total fusão entre elas, como ocorre nos símbolos assimilados pelo inconsciente, que se manifestam em conteúdo de toda expressão humana de linguagem. (GRAWUNDER, 1996, p. 120)

Embora uma ideia possa estar representada, ou melhor, personificada em uma forma humana, pois como assinala Fletcher “[...] los agentes alegóricos son bastante reales, a pesar de los ideales que puedan ser seus referentes, a pesar de lo ‘diferente a nosotros’ que puedan parecer”³ (FLETCHER, 2002, p. 39, grifos do autor), estes agentes, na leitura alegórica, podem ser interpretados como mecanismos ficcionais que muito mais que representação de tipos humanos, estariam sugestivamente veiculando ideias. As personagens numa alegoria seriam, simplificada e falando, ideias em ação. Desta forma, o texto alegórico deve levar à compreensão, como reforça Fletcher, que “[...] dichos agentes

² “Este processo personificador tem uma forma inversa na qual o poeta trata as pessoas reais de maneira formular, de tal modo que se convertem em Ideias viventes”. (FLETCHER, 2002, p. 35) (Tradução nossa)

³ “[...] os agentes alegóricos são bastante reais, apesar dos ideais que possam ser seus referentes, apesar do quão ‘diferente a nós’ possam parecer” (FLETCHER, 2002, p. 39, grifos do autor) (Tradução nossa)

personificados representam ideias e não gente real”⁴ (FLETCHER, 2002, p. 3). Esta mesma assertiva é corroborada por Maria Zenilda Grawunder (1996, p. 163), que ao tratar da personagem na alegoria informa: “Desse modo, na alegoria literária, as personagens não são apenas elementos de um conto ou romance, mas concretizações de ideias abstratas, símbolos específicos, nucleares no universo contextual, na lógica interna do discurso”. Numa leitura alegórica faz-se necessário ir além da aparência mais evidente e superficial da realidade captada, buscando a diversidade expressiva e plurívoca do modo alegórico. É preciso, portanto, transcender em busca de novas descobertas que confirmem o poder expressivo que a alegoria oferece. Assim, esclarece Kothe:

Mas a tentativa de entender de modo efetivo o que está sendo dito numa alegoria – oriunda da necessidade de saltar o fosso que existe entre significado primeiro, aparente, e aquele significado outro, mais verdadeiro, que lhe é subjacente - acaba provocando um esforço exegético capaz de arrastar a um horizonte que transcende o significado convencional. (KOTHE, 1986, p. 18).

Em seu *Dicionário de termos literários*, Massaud Moisés (2008, p. 15) afirma que “etimologicamente, a alegoria consiste num discurso que faz entender outro, numa linguagem que oculta outra”. Neste sentido, a alegoria goza de uma duplicidade semântica, cujo significado literal se desdobra em um segundo, figurado e autônomo ao primeiro.

Ao nos debruçarmos sobre as personagens que compõem a narrativa de *Sombras de reis barbudos*, percebemos que não há muito detalhamento das características físicas e psicológicas das mesmas. O menino Lucas é apenas um menino, não se sabe nada sobre seus traços fisionômicos, tais como a cor de seus cabelos ou dos seus olhos, o formato de seu rosto ou qualquer descrição física mais detalhada. O mesmo ocorre com todas as demais personagens, que apresentam ausência de descrições físicas. Quando ocorre um detalhamento físico mais minucioso percebe-se em seguida um tom depreciativo, realçando em tons grotescos e caricaturais um aspecto físico desagradável ou assustador, na visão do narrador-protagonista, como o braço que faltava no tio Baltazar ou a aparência decepcionante do mágico, segundo o relato de Lucas:

⁴ “[...] ditos agentes personificados representam ideias e não gente real”. (FLETCHER, 2002, p. 39) (Tradução nossa)

Logo na entrada vimos um homem baixinho meio gordo conversando com o gerente, e mais lá dentro na sala de espera umas canastras enormes largadas de qualquer jeito. Olhei para os meus colegas e vi que o desapontamento era geral. Não podia ser aquele o tão falado Grande Uzk. [...] Que decepção! Onde estava o homem alto, moço, de olhos chamejantes?

[...]

A voz também não correspondia à de um homem que olha o mundo com olhos de brasa e faz as coisas obedecerem a sua vontade. Como poderia aquela voz fina e tremida, mais própria de palhaço, mandar sapo virar borboleta, água virar areia, esterco virar ouro, e ser obedecida? Era como a gente se preparar para ver um dinossauro e vê uma lagartixa.

E para completar a decepção, o homem tinha uma mancha avermelhada de ferida ou sarna de um lado do rosto, tomando o canto da boca e parte do queixo, de vez em quando ele tirava o lenço do bolso e enxugava aquilo, que parecia estar aguando. (VEIGA, 2001, p. 59-60)

Percebe-se, nestes fragmentos textuais da narrativa, um desfiguramento grotesco deliberadamente ressaltado para aguçar o senso crítico do leitor para as metamorfoses sofridas pela personagem. Tio Baltazar é um exemplo bem típico, já que no início da narrativa o retrato físico dado ao mesmo assemelha-se ao de um galã de novela, evidenciado em fotografias enviadas à mãe de Lu, para posteriormente ser ressaltada uma mudança negativa:

Lembro-me especialmente de uma, tirada ao volante de um lustroso carro esporte que os entendidos aqui diziam ser de fabricação italiana e muito caro: tio Baltazar aparecia com o braço esquerdo descansando na porta do carro, o cabelo repartido no meio, camisa de gola aberta dobrada sobre o paletó xadrez igual aos que os artistas de cinema estavam usando, piteira com cigarro na boca, sorriso de rico no rosto simpático.

[...]

O cabelo era bem mais ralo e não estava mais repartido no meio, acho que porque essa moda já tinha passado. E o rosto não era tão moço como o das fotografias. Mas o que mais me decepcionou mesmo foi a falta de um braço. (VEIGA, 2001, p. 9)

Com outras personagens, também será patente observar, ao longo da narrativa, uma série de transformações que se darão especialmente no contexto comportamental, sugerindo que estamos diante de um mundo em constante

transformação, e, como tal, as pessoas também se transformam. O menino Lu facilmente comprova em sua inocente ponderação o prenúncio de um mundo que não é estático, que sofre as mutações do tempo e da história. São elaborações juvenis, mas que alcançam grande poder de reflexão: “Não seria perigoso mexer com aquelas coisas, mostrar que o mundo que conhecemos não é o único? Sendo assim, qual é o mundo real?” (VEIGA, 2001, p. 63).

As condutas e valores que os agentes alegóricos expressam, aqui se tratando de agentes tanto as personagens secundárias como as protagonistas, integrarão um movimento duplo na narrativa no sentido de instalar uma tensão na trama, pois os referidos agentes são reveladores de antagonismos que se embatem, atualizados na eterna luta dos opostos, do bem *versus* o mal e de muitos outros dualismos que se apresentam em tramas alegóricas. Assim, o modo alegórico se constitui em um sistema ordenado de posições simbólicas opostas, de dualismos morais, da luta dos contrários, expressando uma estrutura temática de ambivalências e conflitos que se refletirá no cerne do texto alegórico. Ciente desta característica, Fletcher declara que “ las alegorías, más que los sombríos sistemas que tienen fama de ser, son luchas entre poderes simbólicos”⁵ (FLETCHER, 2002, p. 31).

O menino Lucas, principal personagem humana da intriga, destaca-se não só por ser o narrador do enredo, mas por ser a contrapartida que se confronta diretamente com a Companhia, vilã da história. Sendo a fábrica uma abstração imagética que representa a vida urbana e as metamorfoses decorrentes de sua invasão nos espaços rurais, Lucas é a personagem contrária que alegoriza a pureza do espaço rural. Neste ponto, fazem-se úteis algumas observações a respeito da construção das personagens no romance alegórico. Ao analisarmos mais minuciosamente os agentes ficcionais na trama, faz-se interessante perceber que a caracterização das personagens em *Sombras de reis barbudos* apresenta pouca relevância e carece de maiores elaborações, pois o que realmente importa na intriga são os acontecimentos e o poder representacional que tais agentes possam ter diante dos fatos narrados como ideias em ação.

Assim, nas entrelinhas do romance, o autor fornece a possibilidade de uma leitura em que o surgimento do novo (chegada de tio Baltazar, da fábrica, dos

⁵ “as alegorias, mais que os sombríos sistemas que têm a fama de serem, são lutas entre poderes simbólicos”. (FLETCHER, 2002, p. 31) (Tradução nossa)

novos dirigentes) desencadeia o sobrenatural na trama. Tanto a fábrica, sob o comando dos seus dirigentes, como tio Baltazar, são agentes fictícios que transmitem uma ideia central como cultura urbana. Ou seja, estas personagens representam os novos tempos e são a personificação dos avanços da modernidade adentrando na comunidade e implantando uma nova realidade: a do capitalismo urbano e da luta de classes. Se estes dois elementos são uma alegoria do progresso e do mundo urbano, Lucas, por todo seu poder representacional como ideia personificada, pode ser visto como a parte antagônica a estes dois elementos, e como tal, uma alegoria do espaço rural.

É relevante mencionar que o cenário rural, assim como as personagens veiguianas, surge em função da atuação no enredo, fato que pode aclarar a escassez de descrições do ambiente da narrativa e dos tipos físicos presentes em *Sombras de reis barbudos*. Efetivamente, sob a perspectiva de uma literatura regionalista e saudosista, seria fácil explicar o tom nostálgico com que Veiga se reporta ao espaço rural sendo invadido pela marca do progresso. Entretanto, a literatura produzida por Veiga foge ao regionalismo tradicional, ou pelo menos trata esta matéria de forma inovadora, ao pincelar em seus quadros rurais o insólito que rompe com os limites entre o real e o imaginário. Embora trazendo para seus textos a paisagem do interior do país, e mais especificamente da paisagem goiana, de acordo com a crítica especializada, Veiga se abstém de maiores minúcias típicas de uma literatura regionalista clássica que se centra nos tipos locais, nos costumes e nos registros linguísticos regionais. Além disso, a natureza dos acontecimentos extraordinários que ocorrem no vilarejo atenua o peso regional da escrita veiguiana para acentuar-lhe a linha oscilante entre o mundo real e o mundo desconhecido de forças misteriosas, este último atuando e controlando o destino das pessoas.

Da personagem Vi, mãe do protagonista, pouco se sabe de sua aparência física, de sua idade, de suas ambições, de seu nome completo. Referida apenas como Vi, o que se destaca nesta personagem é o tom caricatural que Veiga deu a esta personagem feminina, acentuando seu aspecto submisso e passivo diante do marido Horácio. O mais provável é que Veiga, mesmo diante das novas posturas que estavam sendo assumidas pela mulher da década de 70, com uma parcela significativa de mulheres urbanas que reivindicavam seus direitos e que lutavam por igualdade numa sociedade ainda extremamente machista do fim do século XX, quis proporcionar aos seus leitores uma reflexão que levasse à discussão padrões

de comportamentos femininos contrários a esta nova realidade que vinha se anunciando nos grandes centros urbanos. Vi é a caricatura de uma mulher demasiadamente submissa. Vejamos um trecho do livro que nos sugere a deformação caricaturista da personagem em vista de sua submissão, fazendo-nos refletir sobre o papel social que muitas mulheres ainda representavam na sociedade patriarcal da década de 70, marcadas primordialmente por estereótipos que destacavam a mulher apenas como esposa servil, dona de casa e mãe, especialmente nas pequenas vilas interioranas:

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, 2001, p. 31, grifo nosso).

Pode-se constatar que o enredo surge marcado por dois estereótipos femininos: Vi e Dulce, que abrem caminhos para uma reflexão sobre o lugar assumido pelas mulheres, de forma especial em sociedades situadas em ambientes rurais ou semirurais da década de 70. Dulce, uma personagem feminina, urbana e contrária a Vi nos modos de ser, não apresenta, porém, uma variação muito grande em termo de libertação da mulher do estereótipo de um ser dependente do homem e que vive à margem da sociedade atuante, especialmente no âmbito profissional. Ela é tão submissa ao marido Baltazar quanto Vi a Horácio, pois ambas demonstram que seus universos de atuação encontram-se inseridos no universo masculino e dependentes dele. Dulce apresenta o estereótipo feminino ainda voltado para a superficialidade das grandes festas sociais, em que a mulher atuava apenas como a esposa dedicada e anfitriã, esta última devido à posição social importante do marido na sociedade da qual fazia parte. Não exibia dons artísticos ou intelectuais e tampouco atuava no mercado de trabalho, sugerindo uma vida vazia e sem grandes propósitos, que não fosse o de servir ao marido e acompanhá-lo. Dulce parece ser uma mulher de sexualidade reprimida, que precisou de seu sobrinho para poder liberar a sua libido, embora de forma camuflada e exibindo, assim como Lucas, arrependimentos, culpas e remorsos. Dulce demonstra a Lucas que o papel dela seria apenas o de cuidar do marido, especialmente quando Baltazar adoecer. Vejamos:

Com pena de tia Dulce, interpretei mal a resposta e disse uma bobagem que me custou caro e ainda hoje me envergonha. Eu disse que ela devia estar cansada de cuidar dele naquele estado, sempre na cama, sem falar, precisando de ajuda para tudo.

– Não estou não – respondeu. – Tudo o que eu fizer, ainda será pouco. Você já me ouviu queixar alguma vez?

Eu não sabia o que dizer, nem o que fazer. Fiquei olhando para ela, para o chão, com cara de idiota. Até as mãos me atrapalhavam.

– Ele ainda é tudo para mim – continuou ela. – Quando ele fechar os olhos, não sei o que vai ser de mim. Nem quero pensar. [...] (VEIGA, 2001. p. 95)

Horácio, a princípio, apresenta o estereótipo típico dos homens da década de 60/70. Um pai distante, com pouca participação familiar, que encena um estilo patriarcal e dominador na condução da vida doméstica. Pouco afetuoso com a esposa, mostra-se extremamente autoritário em determinadas passagens da trama, exercendo no enredo um poder autoritário sobre o sexo feminino. Porém, Horácio é aquele que mais sofrerá transformações positivas na narrativa, mostrando o surgimento de um novo protótipo de homem que começa a se modernizar e acompanhar a evolução das mudanças trazidas pelos movimentos sociais. Horácio passa a ser um pai mais participativo na vida de Lucas, e menos autoritário com a esposa.

Outros elementos também significativos para a trama e o conjunto de ideias que o autor sugere trabalhar em sua ficção são os fiscais. Para garantir que as ordens fossem cumpridas, efetivando um controle mais enérgico e ameaçador sobre os moradores, são criados os fiscais da Companhia, cujo objetivo principal era vigiar todos os passos dos taitarenses. Os fiscais estão alegorizando o poder e a repressão diante de uma sociedade fechada e autoritária.

A fiscalização intensifica o controle meticuloso da fábrica sobre os moradores até as últimas consequências, instalando na intriga uma atmosfera sombria que remete à ideia de perda de liberdade, dado o absurdo da fiscalização exercida. No decurso da narrativa, a fábrica de Melhoramentos confirma, através dos fiscais, um controle cada vez mais organizado e minucioso, que se faz perceber nas fichas de anotações, cujo conteúdo é envolto em mistério e sem que se evidencie no texto nenhum esforço por esclarecê-lo, favorecendo a um clima de

enigma diante da constatação de um mundo bizarro ou incomum. Segue uma pequena ilustração nesta passagem textual:

Não sei que espécie de fiscalização meu pai anda fazendo. Ele sai de manhã com um caderninho no bolso, à noite passava as anotações do caderno para as fichas que tirava de maços guardados na gaveta. Uma vez por semana as fichas preenchidas, formando um maço preso com elástico, eram embrulhadas e levadas para a Companhia. (VEIGA, 2001, p. 35)

A Companhia se nutre dos fiscais para realizar seus objetivos secretos – já que podemos considerar os seus dirigentes como meras figuras ilustrativas sem desenvolver na trama ações concretas, pois os verdadeiros agentes são os fiscais. É possível verificar que a fiscalização como forma de vigilância é um ponto forte em outras obras de Veiga. Já se fazia presente no conto “A usina atrás do morro”, do seu livro de estreia *Os cavalinhos de Platiplanto*. O conto mostra como argumento a invasão da cidade pequena por forasteiros que instalam uma usina, cujas atividades se processavam em segredo: os moradores não sabiam os motivos de sua instalação e o que produzia. No citado conto, há a presença dos espíões, assim como *Sombras de reis barbudos* conta com a existência dos fiscais. Em ambos os argumentos, os espíões e os fiscais estão servindo ao poder maior – no caso à usina e à fábrica, respectivamente, para vigiarem, controlarem, reprimirem e imporem a sua vontade sobre aqueles que estão à sua volta.

Baltazar, tio de Lucas, é um típico representante da cultura urbana. Baltazar personifica o progresso que adentra em Taitara e traz consigo a industrialização do espaço rural. Mediador das mudanças que ocorrerão na pequena vila, Baltazar é a marca divisória entre um sistema novo e outro antigo e traz consigo o discurso da era capitalista que imperava no Brasil a partir da década de 50 do século passado. Juntamente com Dr. Marcondes e Felipe (filho deste último) correspondem à visão predominantemente urbana e de costumes burgueses, com seus automóveis e novidades tecnológicas provenientes da vida moderna.

Nesta perspectiva, ao propormos uma leitura alegórica para as personagens na obra *Sombras de reis barbudos*, queremos tomá-la como fruto de um embate significativo entre forças antagônicas reveladas por um universo rural, possivelmente idealizado como sagrado, frente a um outro universo, possivelmente

imaginado como corrompido e profano, com características marcadamente urbanas. Para tanto, mostra-se útil destacar a alusão que Tieko Miyazaki faz a respeito do embate entre o universo rural e o universo urbano capitalista na ficção produzida por Veiga:

A partir do marco zero do universo rural antes de ser alcançado pelo universo urbano capitalista, a ficção de Veiga projeta as relações entre esses dois domínios num trajeto que amarra os três primeiros romances na unidade de uma trilogia, anos mais tarde de certa forma e sinteticamente retomada na alegoria de *Aquele mundo de Vasabarras*. (MIYAZAKI, 1988, p. 119).

Observe-se que o surgimento da fábrica na pequena Taitara revelará uma invasão inquietante, que desordena a vida dos habitantes, que arranca o pacato mundo taitarense de sua habitual tranquilidade e trazendo à tona tensões antes não existentes. A fábrica alegoriza uma visão de mundo nutrida pelo progresso industrial e economia capitalista em oposição aos pequenos povoados interioranos que baseiam sua economia na agricultura e no pequeno comércio. Taitara representa o meio rural, de espaços arborizados, em contraste com as cidades mais industrializadas e urbanizadas, como as grandes metrópoles. Veiga dá preferência a estes espaços semiurbanos das sociedades pequenas para compor suas narrativas. Ao longo da narrativa, assistimos a uma batalha velada entre dois mundos opostos, de onde se depreende que estes dois lados estão em confronto, bem como suas personagens representativas.

Sob uma ótica alegórica, pode-se perceber que *Sombras de reis barbudos* vai ao encontro da natureza primordial do homem face a um mundo que se encontra mutilado e fragmentado e, por isso mesmo, em ruínas. E nisso reside seu caráter de atualidade. Walter Benjamin (2004, p. 193) explica que “as alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas. Daqui vem o culto barroco da ruína”. A ação alegórica mostra uma nova ordem que remete à eterna transitoriedade dos fatos, que se move com o decurso da história, com sua face mais sofrida diante de um mundo em ruínas e em eterno movimento e cuja realidade se mostra sob diferentes ângulos. Vale ressaltar que no modo alegórico os sentidos da realidade apresentada são deslocados, tornando a sua significação encoberta, exibindo uma camada da realidade que se faz, a princípio, obscurecida. Resta ao leitor trilhar por seus fragmentos, buscando ir sempre além do já

conhecido e esperado. Somente assim o leitor encontrará no sentido inacabado do alegórico toda a sua força de subversão, de duplicidade e de posicionamento dialético.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. de João Barreto. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

FLETCHER, Angus. **Alegoria**: teoría de un modo simbólico. Trad. de Vicente Carmona González. Madrid: Akal, 2002

GRAWUNDER, Maria Zenilda. **A palavra mascarada**: sobre a alegoria. Santa Maria: Ed. da UFSM, 1996.

KOTHE, Flávio R. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.

MIYAZAKI, Tieko Yamaguchi. **José J. Veiga**: de Platiplanto a Torvelinho. São Paulo: Atual, 1988.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2008.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VEIGA, José J. **Sombras de reis barbudos**. 24. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001

Recebido: 24/06/2013

Aceito: 06/09/2013