



DIÁLOGO ESTILÍSTICO: VEIGA E MARTINS ENTRE O MODERNO E O PÓS-MODERNO

Tiago Collect (UFSM)¹
Lucas Tokuhara (UFSM)²

Resumo: Neste estudo, investigamos as características distintas entre os romances *A Hora dos Ruminantes* (1966) e *A Parede no Escuro* (2008), considerando o contexto moderno e pós-moderno. A análise se concentra nos elementos narrativos presentes em ambas as obras, com ênfase nas contribuições teóricas de Jameson (1997). Enquanto o romance de José J. Veiga reflete uma estética moderna, marcada por estruturas lineares e objetividade, o livro de Altair Martins apresenta uma narrativa pós-moderna, caracterizada por fragmentação, intertextualidade e subjetividade.

Palavras-chave: narrativa; estilo; modernidade; pós-modernidade.

Abstract: In this study, we investigate the distinct characteristics between the novels *A Hora dos Ruminantes* (1966) and *A Parede no Escuro* (2008), considering the modern and postmodern contexts. The analysis focuses on the narrative elements present in both works, with emphasis on the theoretical contributions of Jameson (1997). While José J. Veiga's novel reflects a modern aesthetic, marked by linear structures and objectivity, Altair Martins's book presents a postmodern narrative characterized by fragmentation, intertextuality, and subjectivity.

Keywords: narrative; style; modernity; postmodernity.

1. Introdução

A transição da literatura moderna para a literatura pós-moderna, bem como da modernidade para a pós-modernidade, envolveu mudanças significativas em valores, estilos e abordagens narrativas. Nosso objetivo neste artigo é comparar dois livros, aproximando-os por contraposição, a fim de explorar as características do moderno e do pós-modernismo. Não buscamos fazer uma valoração, mas sim analisar as características dos movimentos materializadas em produções literárias.

Em *A Hora dos Ruminantes* (1966), de José J. Veiga³, exemplo da tradição moderna, somos introduzidos ao cotidiano da cidade de Manarairema, afetado pela chegada de

¹ Licenciado em Letras – Português (2023). Mestrando em Letras, na Universidade Federal de Santa Maria – RS, Brasil, com bolsa CAPES-DS. E-mail: tiago.collect@acad.ufsm.br.

² Graduando em Bacharelado em Letras, na Universidade Federal de Santa Maria – RS, Brasil, com bolsa CAPES-DS.

³ José Jacinto Veiga, conhecido como J. J. Veiga, nasceu em 2 de fevereiro de 1915, na cidade de Corumbá (GO). Foi um escritor brasileiro e é considerado um dos maiores autores em língua portuguesa do realismo fantástico - embora ele tenha negado essa etiqueta. Seus livros abordam críticas sociais e políticas, com toques líricos. Veiga estreou na literatura aos 45 anos de idade com o livro vencedor do prêmio Fábio Prado em 1959, intitulado *Os Cavalinhos de Platiplanto*, que contém doze contos. Seus livros foram publicados em vários países, incluindo *Revista de Estudos Acadêmicos de Letras*, vol. 18 n° 01 (2025): e12836



forasteiros. Esses visitantes montam um acampamento próximo ao rio, despertando especulações entre os moradores: por que vieram? Qual o objetivo deles? Eventos estranhos começam a ocorrer: a cidade é invadida por cachorros, que urinam e revolvem a terra. Os moradores, apesar do medo, não fazem nada para espantá-los e passam a conviver com os animais, tentando agradá-los. Subitamente, os cachorros deixam a cidade sem explicação. A vergonha e a passividade dos moradores são ressaltadas: poderiam ter lutado, mas se resignaram. Em seguida, incontáveis bois tomam a cidade, bloqueando todas as vias e estradas. Os moradores ficam presos em suas casas, pessimistas e acreditando que nunca mais poderão sair. No entanto, os bois também partem repentinamente, e os moradores comemoram sua liberdade. Ao final do livro, os forasteiros vão embora sem esclarecer as razões que os levaram a montar acampamento na região.

No romance, os núcleos principais envolvem personagens como Amâncio, o dono da venda. Ele é um homem que defende os forasteiros e começa a trabalhar para eles. Contudo, o motivo das reuniões na venda permanece incerto, e Amâncio vive com medo dos visitantes. Geminiano, por sua vez, é o proprietário de uma carroça. Ele é abordado pelos forasteiros e, sem entender o porquê, passa a transportar areia para eles. Sua história representa a transição das relações personalizadas de trabalho para formas impessoais no sistema capitalista. Apolinário, o ferreiro, tem um filho que vende cigarros. Após um incidente com os forasteiros, Apolinário é vigiado e marcado para uma reunião, mas nada acontece com ele. O casal Nazaré e Pedro também desempenha um papel importante. Um dia, eles são convidados pelos forasteiros a ir para o acampamento. Nazaré alia-se aos forasteiros e passa a maltratar Pedro, que é preso, amarrado e forçado a comer como um cachorro. Nazaré sente prazer na humilhação do namorado. No entanto, Pedro consegue escapar e encontra a cidade cercada pelos bois. Ele busca abrigo na casa da madrinha de Nazaré. Quando os forasteiros finalmente deixam a cidade, Nazaré volta para a casa da madrinha em busca de abrigo.

Em *A Parede no Escuro* (2008), de Altair Martins⁴, uma obra consumadamente pós-moderna, são apresentadas duas famílias cujas vidas se entrelaçam de maneira inesperada. A narrativa se desenrola em uma manhã chuvosa e escura, quando Emanuel, professor de

Estados Unidos, Inglaterra, México, Espanha, Dinamarca, Suécia, Noruega e Portugal. Ele ganhou o Prêmio Machado de Assis pela sua obra completa e deixou uma marca indelével na literatura brasileira.

⁴ Escritor brasileiro, nascido em 1975, na cidade de Porto Alegre. Atuando como professor universitário (PUCRS), é conhecido por sua prosa poética e obras que conferem uma dimensão onírica, destacando-se como romancista, contista e dramaturgo. Martins foi vencedor de importantes prêmios literários no Brasil e no exterior, incluindo o Prêmio São Paulo de Literatura e o Prêmio Guimarães Rosa da Radio France Internationale.



matemática, atropela o padeiro Adorno, um personagem central na trama. Adorno, pai de Maria do Céu, tem uma relação estremecida com a filha, que recentemente saiu de casa. Por outro lado, Emanuel enfrenta um relacionamento conturbado com seu próprio pai, Fojo.

A história se desdobra em torno dessas duas famílias. Adorno é morto no atropelamento, enquanto Fojo, o pai de Emanuel, está em estado grave no hospital. A angústia do filho aumenta à medida que ele lida com a culpa e a ausência do pai. A narrativa é marcada por diferentes vozes, que relatam simultaneamente os acontecimentos. Acompanhamos o ponto de vista do narrador em terceira pessoa, de Adorno, Onira, Maria do Céu e demais personagens.

2. Moderno e pós-moderno: uma transição paradigmática

A transição entre a modernidade e a pós-modernidade representa uma mudança significativa de paradigma. A modernidade, consolidada nos séculos XVIII e XIX, se caracteriza pela crença na razão, no progresso e na busca por verdades universais. A literatura desse período reflete esses valores, destacando a lógica, a linearidade e a busca por significados claros. No entanto, com a chegada da pós-modernidade nas décadas de 1970 e 1980, ocorre uma transformação radical.

Na pós-modernidade, a razão é posta em dúvida, e a pluralidade de verdades ganha destaque. Os pensadores pós-modernistas, influenciados por teóricos como Lyotard, criticam as ‘metanarrativas’ da modernidade, que legitimam verdades absolutas e morais. A literatura pós-moderna busca múltiplas perspectivas e narrativas, frequentemente apresentando estruturas fragmentadas e não lineares. Essa fragmentação reflete as especificidades da experiência contemporânea e a incerteza em relação à verdade e à realidade:

Aos olhos revolucionários, a pós-modernidade é reformista. Aos olhos iluministas ela é uma freguesa contumaz, ou seja, mais uma rebelião anárquica da irracionalidade. Aos olhos verdadeiramente modernos, ela é apenas modernizadora. Porém, aos seus próprios olhos, a pós-modernidade é antitotalitária, isto é, democraticamente fragmentada, e serve para afiar a nossa inteligência para o que é heterogêneo, marginal, marginalizado, cotidiano, a fim de que a razão histórica ali enxergue novos objetos de estudo. Perde-se a grandiosidade, ganha-se a tolerância. Em lugar do dever Histórico do Homem, tem-se a integração plena do cidadão em comunidades. E é a estas “placas” (a palavra é de Lyotard) de sociabilidade que se dirige o olhar pós-moderno, buscando compreendê-las ao mesmo tempo na sua autenticidade e na sua precariedade (LYOTARD, 2009, p. 127).

Já no contexto da modernidade, especialmente na literatura e cultura, o racionalismo e o Iluminismo exercem forte influência. Modernos buscam explicações lógicas e científicas para



os fenômenos da vida, valorizando a experiência individual e a subjetividade. Eles frequentemente rompem com tradições literárias anteriores, experimentando com linguagem, estrutura narrativa e gêneros literários. A literatura moderna busca verdades absolutas e universais, expressando temas filosóficos e existenciais, assim, a crença na razão como caminho para compreender a realidade permeia essas obras, seguindo uma estrutura linear e lógica:

A transposição da experiência – resultado de uma mudança na percepção da realidade e na autopercepção dos indivíduos em relação à natureza, à vida e ao mundo exterior, mudança ocorrida no limiar dos séculos XIX e XX – pode ser apreendida mais facilmente pela comparação dos princípios da convenção realista de representação (na literatura e na arte) com os princípios e práticas das poéticas modernistas e de vanguarda. Esta transformação já foi descrita várias vezes, por isso me limitarei a sinalizar apenas as suas principais características. A convenção realista supõe que a realidade (natural, social ou psíquica) existe de antemão e independentemente da representação e, além disso, que é estável, neutra, naturalmente perceptível e racionalmente apreensível. O narrador fala do mundo real, que existe independentemente da sua percepção, e o tempo (como o espaço na pintura) é para a representação um médium neutro e homogêneo. Esta estabilidade e a possibilidade de captação racional de uma ordem natural são garantidas justamente pela autoridade da experiência no sentido tradicional, que aqui se torna um sinônimo do conhecimento original e direto da realidade, um instrumento de compreensão de si próprio e dos outros (sobretudo na definição de identidade dos personagens em categorias de caráter, ou seja, de um conjunto de disposições fixas perceptíveis para os outros), um reservatório dos registros comportamentais e mentais, um modo de previsão de acontecimentos ou comportamentos prováveis, bem como de antecipação de uma ação futura (NYCZ, 2014, p. 244).

O estilo pós-moderno surge como um movimento literário posterior ao modernismo, caracterizado por mudanças e rupturas em relação às convenções estabelecidas, valorizando a intertextualidade, onde os textos fazem referência a outras obras literárias. Isso cria um diálogo entre diferentes estilos e desafia a noção tradicional de autoria⁵ – abordado por teóricos como Barthes, Foucault, Wimsatt e Beardsley, entre outros. Inspirado por essa pluralidade de perspectivas e pela rejeição das verdades absolutas, o movimento busca expressar as particularidades da experiência humana contemporânea; nesse sentido, uma das principais características desse movimento é a pluralidade da verdade. Os pós-modernistas rejeitam a ideia

⁵ Michel Foucault, em *O que é um autor?* (1969), questionou a noção tradicional de autoria argumentando que o autor não é o único responsável pelo significado de um texto, mas sim uma construção social e histórica. Em vez de focar no autor individual, Foucault destacou a importância das práticas discursivas, instituições e relações de poder na produção de significado. Barthes também desafiou a ideia de autoria em seu ensaio *A Morte do Autor* (1967), propondo que o leitor desempenha um papel ativo na interpretação do texto, e o significado é construído através da interação entre leitor e texto. Críticos literários como William K. Wimsatt e Monroe C. Beardsley defenderam a “intencionalidade” (1946) do autor, mas suas ideias foram contestadas pelos teóricos supracitados (Barthes e Foucault), que enfatizaram a descentralização do autor.



de verdades fixas e universais. Em vez disso, reconhecem que a verdade é relativa, dependendo do contexto social, cultural e individual. Cada pessoa pode ter sua própria percepção da verdade, resultando em múltiplas interpretações complementares:

Em segundo lugar, a forma narrativa, diferentemente das formas desenvolvidas dos discursos de saber, admite nela mesma uma pluralidade de jogos de linguagem: encontram facilmente lugar no relato dos enunciados denotativos, que versam, por exemplo, sobre o céu, as estações, a flora e a fauna; dos enunciados deônticos que prescrevem o que deve ser feito quanto a estes mesmos referentes ou quanto ao parentesco, à diferença dos sexos, às crianças, aos vizinhos, aos estrangeiros, etc.; dos enunciados interrogativos que estão implicados, por exemplo, nos episódios de desafio (responder a uma questão, escolher um elemento em um lote); dos enunciados avaliativos, etc (LYOTARD, 2009, p. 127).

Dessa forma, observamos que, enquanto a modernidade valoriza a objetividade e a razão, a pós-modernidade enfatiza a subjetividade e a experiência pessoal: os escritores exploram emoções e percepções individuais, refletindo uma epistemologia afetiva e imediata.

3. Conflitos e nuances: análise de *A hora dos ruminantes* e *A parede no escuro*

O narrador utilizado para a composição de *A hora dos ruminantes*, a princípio, engana os sentidos. Imaginando estar tomando contato com uma forma onisciente intrusa, o leitor, conforme a história avança, logo percebe seu engano: no livro de José J. Veiga, quem efetivamente conta a história não é uma voz estável, alheia aos eventos, mas uma manifestação coletiva – a própria cidade de Manarairema⁶:

A noite chegava cedo em Manarairema. Mal o sol se afundava atrás da serra – **quase que de repente, como caindo** – já era hora de acender candeeiros, de recolher bezerras, de se enrolar em xales. A friagem até então contida nos remansos do rio, em gundos de grotas, em porões escuros, ia se espalhando, entrando nas casas, cachorro de nariz suado farejando. (VEIGA, 1997, p. 9)
[os grifos são nossos]

Neste parágrafo inicial, por mais que a forma pareça ser a do narrador que emite julgamentos (impressão reforçada pela frase “quase que de repente, como caindo”), é importante notar que o foco da passagem reside justamente nos efeitos suscitados pela noite – efeitos estes que são quase mundanos, pertencentes à dimensão prática da vida; o que reforça a impressão de que eles representam as preocupações rotineiras dos moradores da cidade. Deste

⁶ Esta característica do narrador também foi ressaltada por Monteiro e Canarinos em seu artigo “Modernity and power in *A hora dos ruminantes*”. Ver MONTEIRO, CANARINOS, 2023, p. 329.



modo, o que seria uma possível intromissão se ressignifica: o espanto com a chegada da noite não é tanto do narrador, mas é um assombro compartilhado por todos os habitantes.

Este caráter da obra se mantém conforme o primeiro capítulo se desenvolve. Isto fica evidente na chegada dos primeiros cargueiros: ora, caso fosse um narrador onisciente intruso, não haveria impeditivos para que esta forma simplesmente dissesse que os navios aportaram em alguma parte do litoral. Porém, como se trata de um narrador plural, que funciona a partir da “soma” de diversos pontos de vista, o livro ainda cria um “preenchimento verossímil” para justificar a presença dos cargueiros:

Os cargueiros vinham descendo a estrada, quase casados com o azul geral. Mas uns homens que estavam na ponte tentando retardar a noite, perceberam o sacolejo das bruacas, o plincar dos cascos nas pedras, se interessaram. **Podia ser carregamento de toucinho, mantimento escasso.** Enquanto esperavam a confirmação, acenderam cigarros, otimistas. (VEIGA, 1997, p. 9) [os grifos são nossos]

Assim, os navios só são narrados porque certos moradores presenciaram a chegada. E para acentuar ainda mais o tom coletivo assumido pelo narrador, ainda há a informação dos toucinhos. Isto se dá porque o interesse pelos cargueiros também deveria, de alguma forma, ser justificada: com isso, Veiga pretende introduzir um elemento que será importante para o desenvolvimento do enredo. Contudo, visto que ele optou por contar a história pela mediação do narrador plural, ele precisava não só posicionar estrategicamente certos personagens na cena, como também precisa explicar o porquê do interesse destas mesmas personagens ter sido despertado – problema que foi resolvido a partir do fato de que faltavam certos mantimentos na região, escassez que poderia ser resolvida com a chegada dos navios.

Entretanto, em uma passagem posterior, este caráter da obra fica escancarado:

Se aqueles homens eram como Balduino estava contando, empanturrados e atrevidos, Manarairema ainda ia ter muita dor de cabeça com eles. Ainda bem que ninguém tinha ido se oferecer, para não voltar de rabo entre as pernas. E havia de ser muito engraçado se o dono do pasto onde eles estavam chegasse de veneta da fazenda e desse ordem de levantarem acampamento a toque de caixa. Porque seu Júlio Barbosa era homem para isso. Pessoa correta estava ali, mas com ele ninguém brincava. Seu Júlio era desses que quando saem à rua limpam a cara de qualquer sorriso para desanimar brincadeiras, e quando dão bom-dia a alguém é como quem manda, e a pessoa passa o resto do dia preocupada, com medo de desobedecer. Ele era bem capaz de entrar no acampamento, chamar o chefe lá deles, cumprimentar corretamente, e antes mesmo de ouvir a resposta dar a ordem de mudança, virar as costas e ir embora sem mais conversa. **Isso era o que a cidade já estava desejando.** (VEIGA, 1997, p. 15-6) [os grifos são nossos]



Ao longo do parágrafo, uma dúvida poderia assaltar o leitor, de modo que ele possivelmente poderia pender para os dois lados: estaria em contato com um narrador intruso ou com um narrador plural? De fato, os julgamentos a respeito das situações e das personagens são frequentes, se espalhando livremente ao longo das linhas; porém, a última frase é especialmente reveladora: “Isso era o que a cidade já estava desejando” – ou seja, longe de constituir um ponto de vista externo à narrativa, é como se estivéssemos lendo o acúmulo de várias vozes, que, de alguma forma, conseguem encontrar um ponto em comum e se identificarem a partir desta figura do “narrador”.

Ou seja, diferente de certa tradição digressiva, na qual o narrador possui uma relativa autonomia em relação às personagens (visto que se perde em jogos retóricos e divagações), no livro de Veiga, o narrador possui uma existência puramente abstrata quando se mantém fora das personagens – longe de criá-las, o relator se encontra na curiosa posição de ser uma espécie de substrato das vozes de Manarairama. Sua própria constituição, portanto, existe em função dos agentes da história e não pode existir autonomamente:

Como era de se esperar, a bravata de Amâncio Mendes acabou alcançando os ouvidos de Geminiano. Quando soube, Geminiano passou o resto do dia e quase toda a noite pensando no que devia fazer para manter o muro limpo. Ele e Amâncio vinham se dando bem mas sem muito agarramento. Não havia muita intimidade entre eles, da parte de Amâncio por certa restrição a pretos, da de Geminiano por desaprovação às maneiras estouvadas de Amâncio. Compreendendo que qualquer atrito teria consequências sérias, eles se poupavam, se limitavam ao estritamente necessário à vida num lugar pequeno. Agora Amâncio saía-se com aquela provocação estabonada, e pelas costas de Geminiano. **Um problema para Geminiano.** (VEIGA, 1997, p. 20) [os grifos são nossos]

Na passagem destacada, o leitor toma contato com a relação entre Amâncio e Geminiano. Apesar de haver tensão entre os dois, ambos respeitavam um ao outro – situação que se altera quando Geminiano entra em conflito com os forasteiros. Amâncio, por vaidade, acaba ficando ao lado dos estrangeiros, afirmando que o erro foi de Geminiano, que deveria ter se resignado: “Não aceito proeza de preto” (VEIGA, 1997, p. 19). O comentário racista, naturalmente, foi visto pela cidade inteira como uma forma de desrespeito. Logo, há um descompasso entre ambas as personagens, motivo pelo qual também há um descompasso no estilo, que fica evidente na última frase. De um ponto de vista mais normativo, a sentença final é um ornamento desnecessário: não só a palavra “Geminiano” é repetida mais uma vez, como a própria informação (o “problema”), que poderia ter sido facilmente introduzida nas frases anteriores, faz o parágrafo se estender um pouco além do necessário. Novamente, não se trata



de um erro de estilo, mas da completa dependência que o narrador possui da voz das personagens – o que faz com que ele, novamente, “imite” o estado dos agentes em sua própria enunciação plural.

O “eco” descrito não se limita apenas à passagem que retrata o conflito entre Amâncio e Geminiano, mas é um vício estilístico que se repete na maior parte do texto e que está especialmente presente no início da obra: “A friagem [...] ia se espalhando, entrando nas casas, cachorro de nariz suado farejando” (VEIGA, 1997, p. 9); “A água cochichava [...] borbulhando, espumando” (VEIGA, 1997, p. 10); “Mas problema enterrado é problema plantado” (VEIGA, 1997, p. 11); “Uns chamavam outros, mostravam, indagavam, ninguém sabia” (VEIGA, 1997, p. 12). Estes ecos, a princípio meros procedimentos retóricos utilizados para conferir ênfase, são ressignificados por uma curiosa fala: “Agora que vocês estão falando, eu disse que tinha visto porque não quis contrariar. O que eu vi mesmo foi uns vultos embolados, não posso dizer que eram cargueiros. No escuro toda corda é cobra, todo padre é frade, com diz o ditado” (VEIGA, 1997, p. 11).

Na fala, o jogo entre palavras de sonoridades parecidas tem por função a de explicar uma suposta “falsidade das aparências”. Assim, sob certas condições, determinadas “coisas” podem assumir formas contrárias ao que elas são em essência. Isto é importante, pois um dos aspectos fundamentais de *A hora dos ruminantes* é o fato do livro tematizar “aspectos da modernização do Brasil no século XX” (AMÂNCIO, 2019, p. 259) – fruto de um contexto no qual imperava o lema de J.K., “cinquenta anos em cinco”. Porém, a maneira como a obra retrata a “modernização” vai de encontro ao procedimento do eco na medida em que a essência exploratória dos fenômenos vai sendo desvelada. Assim, a promessa de superação de formas arcaicas de serviço em prol do trabalho livre assalariado não se cumpre, tornando-se, ao invés, alienação do trabalho. Isto fica explícito quando Amâncio decide vender seus serviços para os forasteiros – escolha que não lhe dá satisfação, visto que ocorre:

a separação de Geminiano de seu meio de trabalho, a carroça, e a execução de uma tarefa repetitiva e para clientes desconhecidos. Esse padrão de trabalho pode parecer estranho para um homem de uma comunidade rural que realiza suas transações comerciais entre amigos e conforme seu próprio ritmo de trabalho. É um desafio para o trabalhador moderno explicar as origens, os meios e os fins de seu trabalho, as variações de preço e a circulação das mercadorias, já que todas essas instâncias da produção lhe escapam: ele está preso a uma atividade muito especializada e frequentemente mecanizada. (VEIGA, 1997, p. 266).



Esta situação de generalização das relações marcadas pela impessoalidade e por certos protocolos que são “alheios” ao sujeito também se evidencia no interrogatório, feito pelos forasteiros, do ferreiro Apolinário:

O homem olhou para o chão, estalou os dedos, passou novamente a mão no cabelo.

– O senhor que idade tem? – perguntou de repente.

A pergunta embaraçou Apolinário. O que é que a idade teria a ver com o assunto? Mas não fosse por isso.

– Quarenta e um – disse de má vontade.

– E o seu menino?

– Dez. Nove ou dez. Quem sabe direito é a mãe dele.

– Ele já sabe as quatro operações?

O outro homem balançou a cabeça e falou bocejando:

– Está espichando muito.

– Você tem o seu sistema, eu tenho o meu. Favor não perturbar – disse o Neiva.

– Você está cansando o depoente sem nenhum proveito prático. Em vez de entrar logo no assunto, fica ciscando.

– Quer parar? Quer me deixar trabalhar? – disse Neiva olhando firme para o outro. (VEIGA, 1997, p. 99 – 100)

Como se pode notar, a dimensão protocolar se estabelece desde o início, com informações que Apolinário entrega sem entender muito bem o porquê (qual a utilidade que elas cumpririam). Não só isso, mas o próprio modelo engessado de questionário também causa atrito entre os próprios interrogadores: “Você está cansando o depoente sem nenhum proveito prático” – o que aponta para um engessamento que é característico do próprio Estado moderno. Ao invés de se estabelecer a “Razão em-si e para-si”, como imaginava Hegel, o que se tem é um amontado de processos burocráticos que mais servem de entrave para qualquer ação feita (ao invés de serem facilitadoras desta).

O caráter um tanto contestatório a respeito das promessas da modernidade, naturalmente, não surgiu por acaso. Publicado em 1966, o Brasil pós-64 que José J. Veiga observou foi uma nação arrasada – muito diferente do país que lutava pela promoção da justiça social e da soberania nacional (ideais manifestados, principalmente, nas reformas de base do presidente João Goulart):

O golpe civil-militar foi a resistência capitalista às possibilidades de reformas e avanços sociais. Por meio da violência, os setores reacionários atuaram com



prisões de lideranças, torturas, assassinatos, expulsão de líderes esquerdistas do país e intervenção em sindicatos. Sob o contexto da Guerra Fria e em nome do anticomunismo, as forças reacionárias do país instituíram uma ditadura civil-militar que objetivou promover a internacionalização da economia e a reconcentração de renda, poder e propriedade nas mãos de corporações transnacionais, monopólios estatais e privados e grandes latifundiários, aprofundando sua integração com o mercado mundial e suas ligações com o capital financeiro e industrial internacionais. (LARA; SILVA, 2015, p. 277-8).

Ou seja, as promessas de pleno emprego, garantia de direitos trabalhistas e distribuição de renda, garantindo a soberania nacional, se tornaram, ao contrário, a concentração das propriedades, a subserviência do Brasil ao capital estrangeiro e o ataque à classe trabalhadora. Visto que o golpe foi apoiado pelo “imperialismo norte-americano, pelos setores conservadores da alta hierarquia da Igreja Católica, pela burguesia internacional e nacional (industrial e financeira, os grandes proprietários de terras)” (LARA; SILVA, 2015, p. 277), não é difícil de imaginar o porquê de o livro também retratar a quebra das promessas da modernidade a partir da chegada de forasteiros, que se estabelecem em uma região para instituir as relações impessoais e a alienação do trabalho.

Contudo, é importante ressaltar que, apesar de Veiga operar uma crítica à modernidade, ele assim o faz utilizando-se de procedimentos modernos. Isso se mostra, por exemplo, no vício estilístico do eco, que ainda se vale da distinção entre aparência e essência. Assim, a crítica se fundamenta porque, na aparência, as promessas da modernidade representam um ideal valoroso, que esconde sua essência exploratória. Além disso, a escolha do narrador plural também o mantém nesta mesma esfera do objeto que ele está criticando. Visto que está incutido na ideia de modernidade o processo de industrialização mesclado à constituição de um Estado nacional, é natural que esta cosmovisão acabe por partir do pressuposto de que há uma ideia de povo – de que os vários cidadãos, apesar de suas particularidades, encontram um ponto em comum no qual podem se constituir enquanto nação; fato este que é de vital importância para a existência do narrador plural.

Em contrapartida, no mundo pós-moderno, é como se “a superfície externa colorida das coisas – aviltada e previamente contaminada por sua assimilação ao falso brilho das imagens de propaganda – fosse retirada para revelar o substrato mortal branco e preto negativo fotográfico, que as subentende” (JEMESSON, 1997, p.37). Na primeira cena de *A Parede no Escuro*, a voz do narrador intruso nos comunica que um rato (a sujeira) está andando pelo quarto de Adorno, mas ele não percebe. Retirada da superfície externa que revela uma essência



deteriorada: “Se enxergasse no escuro, Adorno veria os dois olhos vermelhos do rato” (MARTINS, 2008, p. 7).

O caráter fetichista da imagem no pós-modernismo também está presente em Martins. Uma das características dessa tendência estética é a suspeita da distinção entre aparência e essência, o sujeito é aquilo que exterioriza. Da mesma forma, a primeira cena termina com um “Se estaria muito atrasado? fosse perguntar ao pão” (MARTINS, 2008, p. 8). O caráter fetichista está evidente: segundo Jameson (1997), fetiche é um objeto inanimado que, de alguma forma, ganha ‘vida’ dentro da psicologia de um dado sujeito, quase como se esse objeto tivesse propriedades um tanto mágicas. O pão é o objeto que simbolizaria Adorno. Quebra da distinção entre aparência e essência: Adorno é padeiro – ele é definido pelo pão, seu ofício, e seu conflito principal na cena é o fato de ele estar atrasado para o trabalho. Não há mais uma essência escondida que será revelada – Adorno se exterioriza e é percebido como padeiro, então sua razão existencial de ser também se iguala ao ofício.

Também é importante ressaltar que, ao contrário do romance de Veiga, acompanhamos, ao longo do romance de Martins, uma série de vozes a narrar, muitas vezes, o mesmo acontecimento. É comum que as diferentes vozes estejam enunciando suas emoções ao mesmo tempo, conferindo um grau de simultaneidade à narrativa. Essa característica também demonstra uma relação entre fragmentação, ausência da totalidade e pós-modernismo em *A Parede no Escuro*. Nesse sentido, Leão (2000) retoma o conceito de “silêncio” de Eni Orlandi⁷:

Orlandi (1993, p.48) discorre que “Pensar no silêncio é problematizar as noções de linearidade, literalidade, completude.” Esse é um dos pontos em que o silêncio age na obra de Martins. **Entre o discurso de um narrador e outro, há hiatos, pontos de desconstrução da linearidade.** O leitor é levado por uma narrativa carregada de emoções não confiáveis, visto que passionais. **O narrador em terceira pessoa, mais presente no início da narrativa, vai pouco a pouco sumindo do discurso, deixando que as personagens envolvidas na fissura, na quebra, no conflito, assumam a discussão, tornando o texto um emaranhado de rastros que conduzem a leitura.** O silêncio assume, então, papel fundamental. Ele delata o drama da falta de compreensão da fragilidade humana. É na incompletude do sentido que a multiplicidade de vozes entoia um cântico de sons e de pausas, sendo os sons mais como um rastro do silêncio. Não é o que se diz na obra que confessa os sentidos das relações humanas, mas o que não se diz. Não como uma linguagem implícita, mas como a falta de voz, cujo princípio e fim não enxergamos, que os significados aparecem. (p. 17-8).

Como o discurso dominante não consegue incorporar os sujeitos, o narrador também não dá conta das várias vozes – reforçando o caráter fragmentário. Como exemplificado no

⁷ O silêncio funda o sentido; diante da incerteza, o homem fundou a linguagem.



trecho a seguir, um diálogo entre Onira e Adorno, no qual há uma mudança de voz e ponto de vista logo em seguida do outro:

[...] Que tem? Onira perguntou, logo preocupada comigo. Tenho nada, mentindo e não mentindo, porque ela me olhava lá dentro dos olhos, e entendi que meu rosto devia estar teimando o contrário. Onira não mudou de feição. Sentou e ficou parada me olhando. As mãos dela sobre os joelhos me davam pena. [...] E foi aí que ela levantou. Os olhos procuravam alguma coisa pelo quarto. Mas o Cristo apontava firme: era o coração. Teu remédio, teu remédio, ela procurava. Não quero, ele disse que nem eu fosse um bicho e pegou e arredou minha mão com uma força assim, que eu levei um susto e vi que ele tinha melhorado já (MARTINS, 2008, p. 14-15).

Nessa perspectiva, como fecho da análise, um exemplo que Jameson oferece do pós-moderno é o Wells Fargo Court – um prédio que parece ser bidimensional, uma estrutura que não parece estar sustentada em nenhum volume:

O que substitui diversos modelos da profundidade é, de modo geral, uma concepção de práticas, discursos, jogos textuais, cujas estruturas sintagmáticas vamos examinar adiante; basta por agora, ressaltar que também aqui a profundidade é substituída pela superfície, ou por superfícies múltiplas (o que se denomina frequentemente de intertextualidade não é mais, nesse sentido, uma questão de profundidade). Essa falta de profundidade não é meramente metafórica: ela pode ser experimentada física e “literalmente” por qualquer um que, subindo o que era antes a Bunker Hill de Raymond Chandler, vindo dos mercados de chicanos na Broadway com Fourth Street, no centro de Los Angeles, de repente defronta com a grande estrutura Wells (JAMESON, 2006, p. 40).

Poderíamos, portanto, aplicar este mesmo raciocínio para a estrutura fragmentária do livro de Martins. Diferente de Veiga, as vozes das personagens não estão ligadas por uma voz narrativa central que as interliga. Em Martins, as vozes se manifestam e transitam livremente no texto, muitas vezes na troca de um parágrafo, também temos a troca de focalização e de ponto de vista – como no caso do diálogo citado anteriormente. Elas não são interligadas pelo narrador, motivo pelo qual se assemelham à arquitetura “bidimensional”, que não se sustenta em volume.

4. Conclusão

Uma interpretação comum de *A Hora dos Ruminantes* é que ele tematiza os aspectos da modernização do Brasil no século XX, fruto de um contexto iniciado por JK, de ode ao progresso (50 anos em 5). A modernidade se faz por contraste. Primeiro, acompanhamos o homem do campo, caracterizado por alguém que, ao mesmo tempo, desconfia de quem vem de fora, mas também enxerga o forasteiro como alguém que traz coisas novas que o campo precisa. No início do romance, por exemplo, os personagens se animam ao verem os cargueiros, esperando que tragam toucinho. Outro exemplo é Geminiano, que trabalhava utilizando sua



carroça como transporte. Geminiano conhecia os moradores da cidade, sabia o que transportava e o porquê. Ele representa as relações personalizadas de trabalho. Quando os forasteiros chegam na cidade, isso muda: eles o compeliram a carregar grandes quantidades de areia. Geminiano não sabe para que serve a areia – é a alienação do trabalho. Ele foi apartado de seu meio de produção e está sujeito a relações de trabalho que não fazem sentido para ele, que não são mais personalizadas. Ao contrário, o poder, agora, está nas mãos dos forasteiros, uma entidade impessoal que o oprime. Isso marca a transição de formas mais arcaicas de trabalho para a moderna produção capitalista.

Em Veiga, por mais que haja uma crítica à modernidade, a forma de narrar é moderna. Um dos marcos políticos da modernidade é a ascensão da burguesia. Porém, a burguesia é uma classe em constante concorrência entre si – logo, ela precisa que sua unidade seja dada de fora: este é o papel que o Estado moderno cumpre; ele obriga que os contratos e punições sejam respeitados, independentemente da vontade de cada burguês individual. Portanto, é de suma importância que este Estado consiga delimitar seus territórios – motivo pelo qual a formação dos Estados nacionais foi crucial para a burguesia. Dessa forma, vemos que o apreço pelo coletivo é dado pelo narrador plural, que consegue, em um apelo totalizante, reunir a voz de todos os moradores da cidade.

Na pós-modernidade, porém, a alienação do sujeito (presente em Geminiano) vira fragmentação do sujeito (diferentes vozes das personagens de Martins – elas estão caóticas e transitam livremente na página). Sendo assim, conclui-se que enquanto, no romance de Veiga, temos a construção de uma voz coletiva, o narrador de *A Parede no Escuro* é brutalmente individual. Nesse sentido, a variedade de pontos de vista não serve para enriquecer uma voz narrativa estável (*A Hora dos Ruminantes*). Ao contrário, o livro de Martins possui caráter fragmentário; as personagens não se entendem, de modo que as diferentes vozes com as quais tomamos contato só servem para nos sufocar, causando angústia.

Referências

AMÂNCIO, F. M. A hora dos ruminantes, de José J. Veiga: o mundo visto pelos olhos de Manarairema. São Paulo, **Opiniões**, n. 14, 2019, p. 257 – 271. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/155003>. Acesso em: 01/08/2024.

LARA, R.; SILVA, M. A. A ditadura civil-militar de 1964: os impactos de longa duração nos direitos trabalhistas e sociais no Brasil. São Paulo, **Serv. Soc. Soc.**, n. 122, abr./jun. 2015, p. 275 – 279. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ssoc/a/NGwM4fhVhW4rhdnTNXZhpmm/>. Acesso em: 01/08/2024.

Revista de Estudos Acadêmicos de Letras, vol. 18 n° 01 (2025): e12836

ISSN: 2358-8403

<https://doi.org/10.30681/real.v18i01.12836>



LEÃO, Camila Vianna. **Silêncio e sentido: as tramas do silêncio em A parede no escuro, de Altair Martins**. 2011. 89 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 12 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MARTINS, A. **A parede no escuro**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

MONTEIRO, W.; CANARINOS, A. K. Modernity and power in *A hora dos ruminantes*. Campo Grande **REVELL**, v. 1, n. 34, 2023, p. 325 – 345. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8999313.pdf>. Acesso em: 01/08/2024.

NYCZ, Ryszard. Literatura Moderna e Experiência. **Revista Cerrados**. Brasília: UnB. v. 2, n. 36, 2013.

VEIGA, J. J. **A hora dos ruminantes**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.