



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 35 – dezembro de 2025

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2025i35p234-255>

**A literatura pula o muro: a fronteira como chave de análise do
romance *Sombras de Reis Barbudos*, de José J. Veiga**

**The literature jumps over the wall: the border as a key to analyzing
the novel *Sombra de Reis Barbudos*, by José J. Veiga**

*Rogério Borges**

*Simone Carneiro de Mendonça**

RESUMO

O presente artigo busca analisar como as fronteiras são trabalhadas alegoricamente no romance *Sombras de Reis Barbudos*, de José J. Veiga (2017), tendo em perspectiva uma análise interdisciplinar que traga os elementos que existem na narrativa e que denotam esse espaço de trocas e conexões. Para tanto, vamos trabalhar dois conceitos principais, quais sejam, o de dialogia (Bakhtin, 1993, 2011) e o de intertextualidade (Kristeva, 2005), em interface com outras contribuições de áreas conexas, como a filosofia, a geografia, a narrativa e o imaginário. Nossa proposta visa compreender como as zonas limítrofes são proeminentemente importantes no trabalho de Veiga e suas construções simbólicas, quando cria uma história distópica na qual o isolamento é uma ferramenta de manutenção do poder. Em sua literatura, pode-se identificar essa ênfase quase como uma denúncia, retrabalhando a realidade num mundo no qual se efetiva o absurdo, a violência e a exclusão.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço; Fronteira; Dialogia; Intertextualidade; José J. Veiga

ABSTRACT

This article seeks to analyze how borders are worked allegorically in the novel *Sombras de Reis Barbudos*, by José J. Veiga (2017), with a view to an interdisciplinary analysis that reveals the elements existing in the narrative that denote this space of exchanges and connections. To this end, we will work on two main concepts, namely dialogism (Bakhtin, 1993, 2011) and intertextuality (Kristeva, 2005), interfacing with other contributions from related areas, such as philosophy, geography, narrative and the imaginary. Our proposal aims to understand how border zones are prominently important in Veiga's work and his symbolic constructions when he creates a dystopian story in which isolation is a tool for maintaining power. In his literature, one can identify this emphasis almost as a

* Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC Goiás, Escola de Formação de Professores; Programa de Pós-Graduação em Letras – Goiânia – GO – Brasil – rogeriopereiraborges@hotmail.com

* Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC Goiás, Escola de Formação de Professores; Programa de Pós-Graduação em Letras – Goiânia – GO – Brasil – smonemendonca@gmail.com



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 35 – dezembro de 2025

denunciation, reworking reality in a world in which absurdity, violence and exclusion take effect.

KEYWORDS: Space; Border; Dialogy; Intertextuality; José J. Veiga

Introdução

O presente artigo propõe a discussão sobre como o romance *Sombras de Reis Barbudos*, de José J. Veiga (2017 [1972]), pode ser debatido no âmbito das fronteiras, como uma delimitação dentro do espaço narrativo, porosa e intercomunicante entre vários atravessamentos discursivos, já que a obra traz uma série de elementos que traduzem conflitos e obstáculos que se colocam, alegoricamente, no decorrer do enredo e que instigam reflexões a respeito de como um ambiente autoritário isola e dificulta diálogos e conexões. Nesse sentido, trabalharemos a instância do espaço da narrativa a partir de conceitos de dialogia (Bakhtin, 1993 [1975], 2011 [1979]) e intertextualidade (Kristeva, 2005 [1974]), debatidos em interface com outras contribuições que denotam essa interdisciplinaridade na abordagem, tais como a filosofia (Kant, 2005 [1781]), estudos do imaginário (Bachelard, 1993 [1957]), dos símbolos e de suas representações (Jung, 2014 [1959]) e da narrativa literária (Ricoeur, 2012 [1983]; 2007; Eco, 2024 [1994]).

Nessa mesma direção, também nos apoiaremos em premissas da geografia (Ferrari, 2014; Cardin; Albuquerque, 2018). Esses esforços dão-se no sentido de analisar a obra de Veiga com horizontes variados, buscando, em sua narrativa e nos elementos que o autor traz para o enredo, como a ênfase nos muros, que surgem na pequena cidade onde a história se passa, e episódios incríveis, trilhas analíticas que se mostrem promissoras na abertura de novas compreensões sobre o romance em questão.

Em um enredo que revela ao leitor uma sociedade cheia de medo, oprimida por uma força econômica contra a qual tem pouca energia para reagir e que se particulariza por confinar os personagens em espaços restritos, de forma física e simbólica, é interessante debater a questão de como o escritor trabalha os limites, as demarcações, os perímetros que podem separar as pessoas, as ideias e os sentimentos. Um mosaico que é montado a partir de inúmeras referências que, ao se avizinharem, criam laços como pontes em uma área fronteira.

Trabalhamos, neste texto, com a ideia da fronteira como algo poroso, que permite fazer parte da delimitação do espaço narrativo, possibilitando uma influência mútua entre os vizinhos, com diálogos e interações que vão ajudar a moldar esse espaço que é, por essência, dialógico, assim definido por Bakhtin (1993, 2011). Linda Hutcheon (1991) faz um grande apanhado das muitas disciplinas que, no que ela define como pós-modernidade, intervieram umas nas outras para suspender e reposicionar fronteiras entre

si. A autora se detém mais fortemente nas reentrâncias entre ficção e História, mas sua visão sobre como se dá essa intertextualidade nos interessa aqui:

[...] um dos efeitos dessa pluralização discursiva é o de que o centro (talvez ilusório, mas já percebido como sólido e único) da narrativa histórica e fictícia é disperso. As margens e extremidades adquirem novo valor. O ‘ex-cêntrico’ — tanto como off-centro quanto como descentralizado — passa a receber atenção (Hutcheon, 1991, p. 170).

A concepção de fronteira que se vislumbra aqui é a que até pode se estabelecer de forma evidente — em uma diferenciação genérica, por exemplo —, mas que também seja transponível. Hutcheon (1991) lembra que o pós-modernismo “confunde noções”, mas essa aparente confusão pode ser a chave de compreensão para aquelas produções que apostam no hibridismo. Essas fronteiras interligadas, assim, dão-se não só nas dimensões temáticas, nas interações entre diferentes regimes de verdade, mas de suas construções discursivas mais essenciais.

Seria possível evocar igualmente a importância da reflexão sobre a intertextualidade, muito vívida desde o final dos anos 70 e que repercute o ‘dialogismo’ de Bakhtin. Colocando-se a primazia do interdiscurso sobre o discurso, considerando as obras como o produto de um trabalho sobre o intertexto, esse tipo de pesquisa desestabiliza as representações comuns da ‘interioridade’ das obras (Maingueneau, 2001, p. 21).

Em outro momento, o autor chama a atenção para os processos constituintes de uma obra literária, que passa por uma subjetivação, observa um espaço canônico e dialoga com espaços associados (Maingueneau, 2006). São três movimentos simultâneos e complementares, que estabelecem conexões que atravessam uma série de elementos advindos de discursos outros que não apenas o literário em questão. Há inscrições, escrituras e autorias que se mesclam na elaboração de discursos que se intercomunicam não esporadicamente, mas criativamente. Essa comunicação dá-se pelo que, aqui, designamos de fronteiras porosas, que não se apresentam como obstáculos impossíveis, mas, sim, convites a ingressar em outros imaginários e produções textuais.

Mesmo que haja atritos e animosidades, as fronteiras permanecem sendo um *locus* onde há algum tipo de relação com o outro. E o outro é sempre diferente, demanda uma tradução, provoca perguntas e pavimenta o caminho para reflexões que qualquer regime autoritário, como o que impera, alegoricamente, em *Sombras de Reis Barbudos*, não deseja que ocorram. Essa tensão também move a literatura, assim como delineia a geopolítica, a cultura, as trocas entre os indivíduos e os povos.

1 O poder do espaço

A literatura é pródiga em propor novas formas de enxergar, de ler, de apreender o mundo e suas engrenagens. Muitas vezes, isso só é possível quando realidades, universos, maneiras distintas de compreender temas, contextos, estéticas e personagens, ficcionais ou históricas, encontram-se em *locus* onde essas maneiras diversas de narrar o que se deseja — real ou fantasiado — podem dialogar, interpenetrar-se, estabelecer contatos mais sólidos e profundos. São zonas fronteiriças que permitem que a obra literária se alimente de numerosas fontes, garimpando em imaginários, em construções narrativas canônicas ou originais, em fatos que mantêm conexões com o empírico ou em alegorias que dão vazão a uma criatividade sem amarras. As obras passam a apresentar todas essas características simultaneamente, fazendo das fronteiras entre gêneros, entre épocas, entre linguagens, entre autorias o caldo necessário para sua nutrição.

Esses itinerários que obras literárias cumprem não são de menor importância. Pelo contrário, eles são definidores de inovações, provocações, diálogos que têm, nas áreas de contato existentes nessas fronteiras, o campo para que possam florescer. Isso não se dá, porém, exatamente de uma maneira aleatória ou desorganizada. Não que tais interações respeitem formatações como foram feitas pela escola estruturalista que analisa o texto como uma estrutura de elementos inter-relacionados em vez de enfatizar o contexto histórico ou a intenção do autor, como se estivessem atendendo a exigências de uma fórmula única e rígida, algo pré-estabelecido para que possam funcionar. Longe disso. O que se enfatiza aqui é que essa permeabilidade que as fronteiras oferecem estão orientadas por projetos literários específicos de quem deseja fazer dessa comunhão uma marca de sua obra. Os contatos podem ser, eventualmente, acidentais ou instintivos, mas a ourivesaria com a linguagem, o enredo, a narrativa que é posta em prática no trabalho de manejo e lapidação dessas relações ocorridas nas fronteiras não surge, na maior parte das vezes, como um acontecimento inesperado. Há intencionalidades em jogo.

Sombras de Reis Barbudos, de José J. Veiga, é um exemplo de um trabalho moldado nos espaços fronteiriços. Vale salientar que esses “espaços fronteiriços” se referem não só à concepção geográfica do termo — que Veiga vai alegorizar e expandir para outros níveis de compreensão —, mas também no registro do imaginário e de como as barreiras que muitas vezes existem nas zonas limítrofes surgem imponentes, desafiando qualquer tentativa de penetração mútua entre os diferentes. Na literatura em

geral — e em Veiga, em particular — porém, a própria denúncia dessas dificuldades já é a consolidação desse diálogo na linguagem e na criação da história que se prontificou a montar.

A partir da perspectiva do espaço geográfico que o livro traz, fazendo com que esse “terreno” ganhe conotações muito estimulantes no decorrer do enredo, Veiga, como faz em outras obras de sua autoria, situa a ação em uma cidade do interior onde coisas incríveis são passíveis de ocorrer. Esses eventos carregam em seu bojo uma série de questões que ultrapassam o debate que está na superfície dos textos. Os cenários acionados pelo autor colocam-se de maneira muito ativa na própria trama, gerando significados que exorbitam as meras descrições, provocando outras leituras, que necessariamente ampliam os horizontes sobre o que aquele enredo quer comunicar, em que imaginário transita, que rendados tece para inserir os muitos fios que utiliza na construção de seu romance.

Uma obra literária pode ser analisada por diversos ângulos e alguns componentes de uma narrativa podem ser estudados primordialmente, como o espaço e o tempo. Como bem diz Paul Ricoeur (2007, p. 159), “[...] a narrativa e construção operam um mesmo tipo de inscrição, uma na duração, a outra na dureza do material”. Todorov (2004 [1970]) argumenta que as narrativas mantêm estruturas que se comunicam e formam um todo, sendo três das principais delas o tempo, o espaço e a causa da intriga. Essa interação e superposição entre elementos podem adquirir feições as mais diferentes possíveis, que, como indica Todorov (2004), podem ser preditivas, rompendo linhas cronológicas, retrospectivas. Em outra obra, Todorov (*apud* Barthes *et al.*, 2008, p. 204) afirma que o “tempo da narrativa” e o “tempo da História” nem sempre são coincidentes, “causando uma dissemelhança” entre elas, lembrando que muitas vezes o autor não busca essa adequação, “porque utiliza a deformação temporal para certos fins estéticos”.

Quanto ao espaço, de forma geral, pode-se defini-lo, sob o olhar das narrativas literárias, como um elemento estruturante que indica o local onde se passa a história. Pode ser físico, social ou psicológico; ajuda o leitor a se ambientar na narrativa, devendo o autor construí-lo de várias formas, dependendo da intenção da obra. O tempo na literatura é o momento em que a história acontece, podendo ser cronológico ou psicológico. “Entre o tempo ‘narrado’ e o espaço ‘construído’, as analogias e as interferências abundam” (Ricoeur, 2007, p. 159). O espaço, assim, é um elemento fundamental da ficção e, por meio de algumas funções, situa os personagens dentro da narrativa e contribui com o envolvimento do leitor na história (Reuter, 2002). Espaço e tempo são estruturas

narrativas independentes, mas também complementares. Ricoeur, em *Tempo e Narrativa* (2012 [1983]), nos ensina que o espaço tem relação com o tempo e estão interligados e, deste modo, a narrativa forma a experiência humana vivida entre essas estruturas. O espaço habitado ou lugar aparecem na medida em que a memória e a narrativa se ligam a lugares específicos. E assim, dessa forma, podem ser tomados conjunta ou separadamente. “À dialética do espaço vivido, do espaço geométrico e do espaço habitado, corresponde uma dialética semelhante do tempo vivido, do tempo cósmico e do tempo histórico” (Ricoeur, 2007, p. 162). Bakhtin (2011), por sua vez, cria uma nomenclatura para a união de espaço e tempo e a define como cronotopo. Nos seguintes termos:

Na literatura, o processo de assimilação do tempo e do espaço históricos reais, e do homem histórico e real, transcorreu de forma complexa e descontínua. Assimilaram-se aspectos isolados do tempo e do espaço acessíveis em dada fase histórica do desenvolvimento da humanidade (Bakhtin, 2011, p. 11).

Sendo uma interligação essencial das relações de espaço-tempo, leva esse conceito para as possibilidades de ser artisticamente assimiladas na literatura. Esse termo se aplica a áreas em que impera a lógica e tem base na teoria da relatividade, de Albert Einstein, mas, quando transposto para a literatura, transforma-se em uma metáfora, importando-nos, aqui, a expressão da inseparabilidade do espaço-tempo, sendo entendido como uma categoria de conteúdo-forma da literatura (Bakhtin, 2011). O tempo se adensa, ganha forma e torna-se artisticamente visível. Já o espaço se intensifica e se incorpora ao movimento do tempo. Há, portanto, um cruzamento de séries e a fusão de sinais.

Bachelard (1993) define uma dialética do exterior e do interior, afirmando que há uma espécie de esgarçamento, e a geometria evidente nos cega tão logo a introduzimos em âmbitos metafóricos. É uma dialética do sim e do não. Longe das visões estruturalistas, mas, ainda assim, falando dos mesmos elementos que compõem o cronotopo, Bachelard (1993) propõe essa associação do espaço a outros elementos, abstratos ou empíricos, a uma imaginação poética, na qual cada texto tem um andamento específico, vigorando em lógicas singulares. Mesmo que escape das teorias narrativas mais difundidas, o teórico valoriza igualmente o tempo e, sobretudo, o espaço nessa lógica da construção do imaginário.

Reuter (2002), por sua vez, define o espaço por alguns eixos fundamentais. Um deles é a importância funcional dos lugares, que é definida por simples moldura, elemento

determinante em diferentes momentos do desenrolar da história, até mesmo para os personagens constantes. Assim, os lugares (espaço) vão definir a fixação realista ou não realista da história. A narrativa pode ser ancorada no real, produzindo a impressão de que esses lugares refletem o não texto. O texto construirá um universo imaginário, um outro mundo possível, de maneira detalhada, criando, portanto, a verossimilhança e levando o leitor a caminhar pela narrativa juntamente com os personagens, através do espaço e provocando a curiosidade em quem lê (Reuter, 2002). Aqui, já podemos perceber a inserção do diálogo não só num nível diegético, mas também no da exegese, com as possíveis interpretações que o autor gostaria de suscitar com seu trabalho.

Bakhtin (2011) dá uma clara ideia de espaço quando diz que ele faz parte da construção do diálogo. Ele pondera que “[...] quando há uma contemplação no todo de um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem” (p. 21). Porque, nessa relação, o de fora enxerga melhor o de dentro e tem uma visão mais ampla do que ele próprio. O olhar do outro nos diz sobre o que contempla, mais do que é contemplado. Portanto, haveria um excedente da visão estética em face de qualquer outro indivíduo. E, dessa forma, a singularidade e a insubstituibilidade se fazem presentes. O diálogo se estabelece por conhecimentos externos do que está interno, mas é muito relativo, pois cada mundo é único e causa uma inter-relação “eu-outro” (Bakhtin, 2011).

O dialogismo bakhtiniano é um dos conceitos mais disseminados e mencionados por toda uma tradição de crítica e análise literária e isso não ocorre gratuitamente. Para nossa abordagem, o conceito é muito interessante em vários sentidos, uma vez que, quando falamos nas zonas fronteiriças que José J. Veiga explora em suas obras, essa ação demanda a postura de encontrar no outro a própria essência do eu. Um diálogo que se estabelece entre diferentes linguagens e adentra imaginários que são versáteis e ricos, construídos por uma série de contribuições que convidam a um olhar que não pode ser atávico, restrito. Nas fronteiras propostas por Veiga está, essencialmente, a necessidade de uma comunicação entre os diferentes, entre os dissimilares, entre os dois ou mais lados envolvidos nesses contatos. A fronteira é, inevitavelmente, dialógica, já que a zona em comum precisa de algum tipo de conformação, de adaptação quanto aos territórios, de uma relação que pode ser pacífica ou hostil.

Na esteira desses, Julia Kristeva (2005) introduz a conceituação de intertextualidade. O texto é duplamente orientado para produzir significantes e gera outros sentidos a cada momento de leitura, ressignificando a narrativa com o passar do

tempo, no processo social, participando como discurso, além de criar para si uma zona de multiplicidade de marcas e intervalos que acabam por transformar a realidade histórica e social. Portanto, o texto é o objeto que permite quebrar a mecânica conceitual que põe em foco uma linearidade histórica e estratificada. Torna-se terreno onde atua a prática e a apresentação plurilinguística, polifônica e com uma multiplicidade de enunciados que se articulam.

Kristeva e Bakhtin dialogam entre si, mas ela deixa claro, em seus estudos, uma radicalização sobre os conceitos dados pelo último quando define o intertexto. Bakhtin cria significantes que dialogam em polissemias e tem o discurso como uma forma maleável e fluida, mesmo que seja em uma estrutura sólida, com uma orientação para o outro. Ainda segundo o teórico, a escritura impulsiva substitui a *découpage* estatística dos textos por um modelo que a estrutura literária não elabora com relação a outra estrutura. Há, assim, um cruzamento de superfícies textuais. O diálogo seria uma escritura onde se lê o outro. Já para Kristeva (2005), a linguagem poética é a única com infinidade de códigos e o texto literário é um duplo — escritura-leitura —, tornando-se uma rede de conexões.

A prática literária revela-se, portanto, como exploração e descoberta das possibilidades da linguagem como atividade que liberta o sujeito de certas redes linguísticas (Kristeva, 2005). Eco (2024, p. 36) indica que o narrador convida seus leitores a lerem o livro, pois “[...] o texto é uma máquina preguiçosa que espera muita colaboração da parte do leitor”. Um leitor que vai transitar por espaços e tempos que José J. Veiga apresenta em um livro onde as fronteiras são trabalhadas de maneiras muito instigantes.

2 O poder das fronteiras

Fronteira é um conceito confundido, muitas vezes, com a noção de limite. Pode-se considerar que é uma linha imaginária ou um marco histórico-geográfico, cultural, econômico, militar ou religioso que separa duas ou mais nações ou mesmo dois mundos narrativos. Representa mais do que uma divisão linear entre dois territórios distintos, descrevendo também a área controlada por um poder administrativo ou político. Fronteira refere-se a uma região ou faixa e, além disso, pode ser entendida como região fronteira. Isso a torna um conceito dinâmico que se estabelece ao longo da História. Em geografia social, fronteira é uma zona de interconexão e relação social, onde culturas, identidades

e práticas interagem e se transformam. É um lugar de passagem, que pode tanto gerar conflitos quanto fusões culturais e sociais, influenciando nas identidades e na organização espacial. (Rodrigues, 2015; Cardin; Albuquerque, 2018).

A origem do termo fronteira, assim com seus correspondentes em outras línguas (*frontera*) espanhol, (*frontière*) francês, (*frontier, border*) inglês dão uma ideia do que está na borda ou algo fora do comum ou da norma (Ferrari, 2014). Se pensarmos nessa questão em literatura, *border* é o que está na margem, podendo causar, nos personagens, uma instabilidade de certezas, oferecendo a ideia de região periférica. Na antiga Alemanha, o termo também tinha significado semelhante. No século XIII, uma nova conceituação foi dada ao termo, indicando grande região periférica. Entende-se esse conceito como sendo uma área que está afastada dos centros urbanos e econômicos, localizados no interior de um Estado. Além disso, pode significar o que é posto à margem e não participa efetivamente da cidade. Essa denominação foi usada pela primeira vez em 1238 pelos cavaleiros da ordem teutônica para evitar discussões entre alemães e poloneses (Ferrari, 2014).

Essa ideia também nos leva à ideia de embate, confronto. Tal registro deu-se inicialmente pelos militares para que fizessem sua defesa territorial do poder real contra possíveis invasores. Para isso, eram construídos fortes ou fortificações militares que passariam a se chamar de fronteira. O domínio era marcado pela construção de fortificações como sinal de limite ou de posse. A região de fronteira demonstra ser uma zona de conflito e, ao mesmo tempo, de interação e causa mudanças mútuas dos dois lados que interagem. É uma zona de tensão e, de alguma forma, provoca prisões ou libertações (Nogueira, 2013; Ferrari, 2014). De acordo com Turner (*apud* Nogueira, 2013), a fronteira é uma extensão variável de terras onde ocorreria a expansão e a perenização da colonização, adotada para designar o avanço civilizatório da população americana sobre espaços vazios, em busca de uma identidade nacional, com modificações que o novo espaço impunha aos grupos humanos com a dinâmica expansiva.

Uma das marcas físicas que se pode definir como fronteira é o muro. O muro, como metáfora, é usado para representar barreiras, separações ou a impossibilidade de ver além, podendo separar iguais e diferentes, uma voz autoritária, barreiras que segregam pessoas, assim como a divisão do trabalho entre homens e mulheres. Há vários exemplos desses muros, como o Muro de Berlim — que dividia a capital alemã entre setores capitalistas e comunistas —, a Muralha da China — que estabeleceu limites de um

império — ou mesmo na música da banda Pink Floyd, *The Wall*, metáfora de um regime totalitário que precisa ser enfrentado.

Em *Sombras de Reis Barbudos*, os muros estão presentes, simbolizando uma opressão, uma limitação no espaço, tolhendo a circulação dos personagens, confinando-os em suas casas e criando uma antítese de uma pretensa e anunciada liberdade que a empresa responsável por essa criação havia prometido. A presença dessa barreira é justificada como forma de questionar ou mesmo denunciar o poder que submete todos à sua vontade, economicamente ou por meio de uma violência crescente que se revela aos poucos, mas inexoravelmente. Essas barreiras, erigidas para limitar e controlar, causam conflitos, mas podem suscitar diálogos e interações, ainda que tímidos, visando uma reação. Isso simboliza bem o que uma fronteira tem como potencial, espalhando uma espécie de ecossistema próprio, orgânico, em que os contatos intermitentes resultam em consequências. Veiga trabalha essa questão em seu livro, fazendo com que essa lógica modifique os perfis dos personagens, que vão mudando suas posturas, como a tensão da própria narrativa, que vai ficando mais sombria e aflitiva.

Não há um encontro fronteiriço, uma relação entre diferentes que não cause efeitos em todos os lados envolvidos. Às vezes, eles são muito diferentes, em outras mantêm consideráveis afinidades, mas ninguém fica incólume nessas conexões. Quando trazemos esse olhar para o campo da literatura, existe a mesma impossibilidade de haver uma relação pela qual passariam ilesos os atores em cena. Bakhtin (1993) ponderava que as diferenciações entre gêneros existem, mas que elas não são interdições para encontros e até hibridizações em alguma medida. As muitas possibilidades romanescas demonstram isso, já que essas obras, ainda segundo Bakhtin e também Eco (2024), são dialógicas e abertas, com marcas da Filosofia, da História, da Psicologia, da Sociologia e até da Comunicação. Todas essas possibilidades estão no campo da fronteira dos gêneros, com linguagens que também percorrem tais limites.

As fronteiras podem estar na esfera narrativa também como espaços do diálogo, o que não exime dessa relação os atritos e os conflitos. Elas são delimitadas com dinamização espacial e podem gerar vários entendimentos entre o real e o imaginado, o de dentro e o de fora, a liberdade e a prisão, entre outros valores semelhantes. Na obra de José J. Veiga, essa é uma questão visivelmente debatida, pois, nos espaços que ele cria, as personagens ficam limitadas por muros e só têm ideia de quem são e de como devem agir e reagir do lado de dentro, por mais que sejam curiosas para saber o que há do outro lado daquela limitação representada por muros.

Isso nos traz à lembrança o Mito da Caverna platônico, metáfora sobre a ignorância em que vivem os seres humanos, aprisionados pelos sentidos e preconceitos que impedem o conhecimento da verdade. A vida dentro da caverna representa o mundo sensível — apenas a partir dos sentidos —, em que impera a falsa percepção da realidade, enquanto a saída da caverna representa a busca da verdade (ou da luz), o mundo inteligível, alcançado apenas pelo uso da razão. É interessante lembrar que as sombras que se estabelecem não como representações da realidade, mas, no caso do Mito da Caverna, como a própria realidade em si, tal como conhecida por quem não tem a experiência do mundo exterior, podem ser afastadas quando a luz se faz. Essa “iluminação” (*Aufklärung*), de acordo com o que Kant estabelece em sua obra fundamental, *Crítica da Razão Pura* (2005 [1781]), é uma espécie de conciliação entre o que se experiencia e o que se racionaliza a respeito dessa vivência empírica, caminho para se alcançar o conhecimento em sua concepção mais ampla, segundo o filósofo. Algo que também tem relação com o espaço, elemento que estamos aqui discutindo em termos literários.

Pois a representação do espaço já tem que estar subjacente para certas sensações se referirem a algo fora de mim (isto é, a algo num lugar do espaço diverso daquele em que me encontro), e igualmente para eu poder representá-las como fora de mim e uma ao lado da outra e por conseguinte não simplesmente como diferentes, mas como situadas em lugares diferentes (Kant, 2005, p. 73).

Nessa discussão entre o que é e o que percebemos ser, na relação entre o fenômeno e o que conseguimos reconhecer dele em termos cognoscíveis, havendo a necessidade de existir, nessa confluência, o que Kant (2005, p. 94, grifo do autor) chama de “lógica transcendental” — “[...] não cada conhecimento *a priori*, mas somente aquele pelo qual conhecemos que é como certas representações (intuições ou conceitos) são ampliados ou possíveis unicamente *a priori* [...]”, notamos, mais uma vez, algo fronteiro, aqui na própria construção do pensamento. A literatura, em seu nível mais profundo, lida com esse jogo entre o empírico e o representacional, no esforço natural de transportar o visível para um campo que une a experiência vivida como a racionalizamos, não de uma forma “pura”, mas trazendo para essa operação todo um arcabouço simbólico e representacional.

Também por esses motivos, as estruturas de compreensão, simbolização e mesmo de projeção, que podem ser averiguadas nas narrativas, levam a uma polissemia de significados. O bosque narrativo, como definiu Eco (2024), pode ser percorrido de

diversas maneiras e, dependendo do caminho que se toma, o leitor tem opções de leituras mais vastas e até infinitas. Todas as histórias ficcionais, porém, por contrato entre autor e leitor, não são tão originais. Partem de outras histórias e acabam por fazer parte da intertextualidade (Kristeva, 2005), além de haver entre elas um diálogo (Bakhtin, 1993).

Por meio dos arquétipos literários, a imaginação alcança o inconsciente coletivo. Eles são padrões universais de personagens, situações ou temas que se repetem em diferentes culturas e épocas, representando aspectos fundamentais da experiência humana (o herói, o sábio, o mártir, o inocente, o fora da lei, o *trickster*, a mãe, o pai, o amante, o explorador, o mágico). Meletínski (2019 [1998]) nos ensina que o conceito de arquétipo foi introduzido na ciência contemporânea por Jung, que mostrou a analogia entre esses arquétipos e as “representações coletivas”, propostas por Durkheim, no livro *Sociologia e Filosofia* (1898), e a ideia kantiana de “representações”, num contexto epistemológico debatida em *Crítica da Razão Pura* (2005). A ultrapassagem das fronteiras, o desbravamento de regiões inóspitas e desconhecidas, a andança que se efetiva por outras paragens também são fontes desses arquétipos, com a coleta de influências, a exposição ao que há de novo e transformador.

Jung (2014) conceitua o inconsciente como sendo formado por conteúdos reprimidos ou esquecidos em uma camada mais superficial do inconsciente pessoal. A camada mais profunda desse inconsciente é denominada de coletivo, pois ele acredita que tem um caráter universal. O conteúdo desse inconsciente coletivo são os chamados arquétipos. Eles representam um conteúdo que pode ser consciente, pré-consciente ou inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta. Tais componentes estariam na formação das obras literárias e o significado de um texto é moldado, também, por mitos culturais e psicológicos. Isso só pode ocorrer se houver amplos diálogos nessa construção simbólica, na abertura para compreensões que levem em conta outros registros, na exploração das fronteiras que a literatura oferece.

Freud (2024 [1889]), por sua vez, define a consciência como um órgão sensorial que nos permite perceber qualidades psíquicas e processos de pensamentos. É uma das três áreas principais do aparelho psíquico, junto com o pré-consciente e o inconsciente. Por essa estruturação, a consciência é regida pelo princípio de realidade, a conscientização do mundo externo, dos estados afetivos do prazer-desprazer, enquanto o inconsciente é uma parte ativa da mente que abriga conteúdos reprimidos, desejos e impulsos. Essa espécie de mapa psíquico é importante para entender o comportamento e

os conflitos. Estão contidas nele lembranças e memórias que não se mostram ao alcance da consciência. E, mais uma vez, aqui, as fronteiras não só podem ser percebidas, mas suas influências podem ser sentidas, se levarmos em conta os tantos contatos que existem na construção de um texto de ficção, que não tem nas suas questões limítrofes os impedimentos convencionais, mas, sim, as oportunidades de que precisa.

3 Os muros dos reis barbudos

Para pensarmos as fronteiras em *Sombras de Reis Barbudos*, é recomendável fazermos um breve preâmbulo sobre o autor e a obra, uma vez que ambos estão situados — não fixamente, mas em constante trânsito — num espaço que se configura com vários encontros e hibridismos. Goiano da pequena Corumbá de Goiás, José J. Veiga desbravou o mundo, primeiro no Rio de Janeiro, para onde se mudou ainda jovem, e depois para Londres, onde foi trabalhar no serviço brasileiro da BBC, além de ter trabalhado como jornalista em grandes veículos, como os jornais *O Globo* e *Tribuna da Imprensa*. Sua estreia na literatura foi bissexta, quando já somava 44 anos de idade. A partir de então, começou a apresentar suas marcas peculiares, com enredos muitas vezes distópicos, numa aproximação estreita também com o movimento do realismo mágico que prosperou na América Latina nos anos 1960 e 1970.

Já *Sombras dos Reis Barbudos*, publicado em 1972, foi uma das obras de Veiga que trataram das questões políticas daquele momento. Ele foi um autor que usou da alegoria para tecer críticas e acionar imaginários que mostravam os absurdos gerados por regimes autoritários, como aquele que o Brasil vivia no período em questão, a ditadura militar (1964-1985). A opressão, a supressão da liberdade de expressão e pensamento, o medo que permeia a sociedade são situações recorrentes nos enredos do escritor e isso está explícito no romance que mostra uma cidade do interior que tem seus destinos transformados com a chegada de uma Companhia que promete benfeitorias, mas que vai espalhar sombras e barreiras, interferindo na vida de todos.

Essa situação é contada a partir do ponto de vista do personagem Lucas, um menino sonhador que admira um tio, Baltazar, e tece críticas ao pai, que, em determinado momento, deixa de ser um símbolo de resistência e honestidade para sucumbir à lógica da fiscalização e da delação que é imposta naquela comunidade. O amadurecimento duro desse jovem revela, portanto, que ele estava iludido, testemunhando situações inimagináveis, com episódios absurdos, que afetam profundamente sua visão de mundo.

Seu tio Baltazar chega à cidade implementando a Companhia Melhoramentos, nome bem peculiar e que se revelará irônico e contraditório. Enquanto o narrador, através do que conta, se forma, temos uma deformação da cidade e das pessoas que ali habitam. Com a chegada da Companhia, reinam na cidade o autoritarismo, o medo de infringir a lei e isso é percebido pelos muros e urubus que são colocados dentro do discurso narrativo como símbolos. Mesmo sendo um romance de formação, o leitor é tem a atenção desviada com outros fatos externos. Assim, há a integração do processo psicológico interno, trazendo uma atmosfera onírica, surrealista e kafkiana. O arquétipo do herói transita dos fatos da observação do processo formativo da sua subjetividade para a imaginação, para a alegoria e para a imagem (Roncari *apud* Veiga, 2017).

No trabalho, os limites são testados em muitos sentidos, mas vamos nos restringir, para as dimensões do presente texto, ao espaço e às fronteiras delimitadas, não exatamente por uma vontade absoluta do autor, mas criadas pela situação que o enredo desenha. Um dos elementos primordiais que ilustram esse contexto é o aparecimento, no decorrer da narrativa, de muros e paredes, que impedem que as pessoas saiam daquela opressão ou que as condena a circular cheias de temor em espaços públicos. “Com tanto muro por toda parte cansando e desanimando, era difícil saber o que acontecia na cidade, o que o povo estava pensando e dizendo” (Veiga, 2017, p. 48).

Os muros já foram feitos ou estão sendo construídos e as personagens tentam sempre sair dessas barreiras para saber o que tem do lado externo, daquilo que se torna um mistério e causa a curiosidade por algum tempo, pois, depois, elas mesmas se conformam com aquele espaço delimitado em que vivem. Encontram-se sem saída e percebem o mundo através daquela construção. Como aponta Roncari, no prefácio da segunda edição da obra, Veiga promove “caminhos cruzados” e elabora um romance “sobre duas bases”, promovendo intertextos literários — como com os narradores infantis de Guimarães Rosa, em *Corpo de Baile*, ou com os cenários opressivos de um poder que é exercido sobre todos sem que haja uma explicação plausível para isso, no melhor estilo de *O Castelo*, de Franz Kafka — e também históricos, uma vez que ele está inserido num imaginário latino-americano marcado por regimes de exceção.

Esses diálogos não são apenas formais ou ideológicos, mas ocorrem sobretudo na construção narrativa vista de uma maneira mais ampla e profunda, uma vez que as alegorias trazidas pelo autor, que estão nas fronteiras entre o sonho e o pesadelo, são estruturantes. Há um equilíbrio entre o lirismo e o onírico na linguagem de José J. Veiga, o que ele mesmo coloca em uma palestra (Roncari *apud* Veiga, 2017), mas apontando

para outras fronteiras que busca explorar em sua literatura, causando surpresas e, com elas, subvertendo o próprio espaço que deseja ocupar — ou que anseia que suas criaturas ocupem —, não como transeuntes apenas pacíficos ou dominados, mas ainda capazes de imaginar, de cultivar a esperança de voltar a olhar para o céu. Aqui, há outra fronteira muitas vezes intransponível para boa parte dos personagens do romance: o de se submeter à vida cotidiana, controlada e pobre, e o de imaginar o que poderia ser diferente.

Essa dicotomia, longe de deslizar para um simples maniqueísmo, é o mote para os desafios que os muros e os controles impostos apresentam para Lucas, que insiste em não aceitar tal situação, diferente de sua mãe, conformada com suas perdas, e de seu pai, vencido pela covardia. Ele é quem narra, cabendo ao jovem a tarefa de delinear essas fronteiras, de identificar esses limites e criticá-los quando a exclusão se torna a tônica na relação entre os diferentes. Tal dimensão do processo da escrita é adotada por esse narrador, que acha difícil colocar em palavras o que aconteceu no espaço onde morava, quando, a pedido da mãe, começa a escrever suas memórias. “Pensei que ia ser fácil escrever a nossa história, estando os acontecimentos ainda vivos na minha lembrança. Mas foi só eu sentar aqui, pegar o lápis e o caderno, e ficar parado sem saber como começar” (Veiga, 2017, p. 21).

A princípio, o clima na cidadezinha é de alegrias e entusiasmo, mas, com o passar do tempo, esse sentimento desaparece com os acontecimentos que acometem aquele espaço. A chegada da Companhia permite uma alteração de ânimos, pois, no início, traz entusiasmo, para, logo após, sentimento de consternação. Também carrega uma noção de efemeridade, deformação e limitação, tanto espacial quanto psicológica. Mudanças dramáticas que vão alterar algo que parecia imutável, ideias e situações “firmes e antigas” (Veiga, 2017, p. 27).

O quarto capítulo de *Sombras de Reis Barbudos* traz o título “Muros, muros, muros”. Os bloqueios aqui aludidos são repetidos três vezes para dar ênfase a essa barreira de tijolos e a própria reiteração traz um efeito narrativo que projeta os vocábulos como se fossem os muros delineados nas linhas do livro. As próprias paredes da Companhia são uma fronteira, que estabelece uma divisão entre o que acontece lá dentro e a cidade do lado de fora. Os personagens e os leitores não têm informação alguma vinda do lado de dentro e isso causa certa inquietação em quem está de fora, numa clara alusão à dicotomia entre incluídos e excluídos. Os que estão dentro, como o pai de Lucas, calam-se sobre o assunto, dando um ar de suspense ao romance.

Além disso, no romance percebe-se que o narrador tem dúvidas sobre quando essa fronteira foi estabelecida na cidade. A noção de tempo é perdida e o espaço é reconfigurado através das linhas que os muros traçam no lugar. Além disso, as personagens acabam por se conformar e se habituariam com aquela situação, como se percebe na seguinte passagem:

De repente os muros, esses muros. Da noite para o dia eles brotaram assim retos, curvos, quebrados, descendo, subindo, dividindo as ruas ao meio conforme o traçado, separando amigos, tapando vistas, escurecendo, abafando. Até hoje não sabemos se eles foram construídos aí mesmo nos lugares ou trazidos de longe já prontos e fincados aí. No princípio quebrávamos a cabeça pra achar o caminho de uma rua à rua seguinte, e pensávamos que não íamos nos acostumar; hoje podemos transitar por toda parte até de olhos fechados, como se os muros não existissem (Veiga, 2017, p. 42).

O símbolo dos muros apresenta a ideia de espaço delimitado e sufocamento das personagens, que se readaptam à construção dessas barreiras. Uma situação que não permite que os moradores percebam o mundo exterior, ficando limitados ao mundo interior (tanto da cidade quanto deles mesmos), gerando vários sentimentos como medo, aflições, culpas, falta de vontade e intimidação, resultando em conformidade com a situação que lhes foi imposta. A alegoria do muro vai além da fronteira física e parte para a fronteira da geografia social, criando limites de socialização, impedindo conversas e trocas de conhecimentos, trazendo um isolamento tanto individual quanto social. Em uma das passagens, Lucas nos informa que fora construído um muro rente à porta de sua casa e que eles precisavam de um mapa para achar a passagem para lá. Essa nova configuração geográfica desestimulou a curiosidade de saber o que o povo fazia. Lucas, que antes chegava da escola cheio de novidades, agora era cheio de escuridão. “Em qualquer lugar só se via muro, a menos que se olhasse para cima; mas o que era que a gente podia ver no céu a não ser nuvens e urubus?” (Veiga, 2017, p. 48).

O diálogo entre os personagens é recheado de angústia e insegurança e as figuras masculinas se impõem de forma muito severa ao narrador. Lucas sente admiração pelo tio, pois é uma figura imaginada por ele, mas que, ao final, se deteriora. A própria doença do tio Baltazar cria uma fronteira corporal, pois quando o sobrinho o revê, a imagem que ele tinha se desfaz completamente. “Aquele corpo não podia ser do mesmo homem que aparecia em tantas fotografias, montando a cavalo, dirigindo carro, jogando tênis [...]” (Veiga, 2017, p. 100). Além disso, há uma resistência ao pai que vai trabalhar na Companhia e começa a usar farda. Ao longo da narrativa, o pai muda seu comportamento

e acaba interagindo melhor com o filho, quebrando a distância que existia entre eles, quando o chama para pescar.

- Quase quatro horas. A gente podia aproveitar bem esse resto da tarde. Que tal uma pescaria? Você gosta? [...]
- Nós dois? O senhor e eu?
- Nós dois. Ou você não gosta? (Veiga, 2017, p. 87).

Mesmo que incipiente, trata-se de um diálogo, algo raro em uma sociedade cheia de muros. Da mesma forma, a relação de Lucas com as mulheres (mãe e tia) se estabelece de forma sutil e dominadora, pois a mãe se conforma rapidamente com a situação imposta, é intimidada pelo marido, mas, ainda assim, consegue ter certo domínio sobre seu filho. Tia Dulce, esposa de Baltazar, por ter o marido doente e incapacitado, tem uma relação extraconjugal com o adolescente e isso causa remorso, vergonha e uma autoacusação de burrice. “Ela puxou-me com tanta força que eu caí sentado quase em cima dela. Ela agarrou meu rosto com as duas mãos e me beijou com raiva fingida no queixo, no nariz, na testa, e me mordeu forte numa face, deixando a marca dos dentes ardendo” (Veiga, 2017, p. 102).

Nesse trecho, também há um dilema com os limites, aqui em termos éticos, uma vez que o rapaz está simplesmente traindo aquele que foi seu ídolo por tanto tempo, agora praticamente vegetando numa cama. Seria, como se diz, “ultrapassar os limites”. O narrador, então, passa a ter uma vida de sobressaltos, pois a rotina citadina fora completamente alterada e falar o que pensava tornou-se quase impossível, pois devia guardar segredos do que o pai contava para ele, dentro do espaço da casa. Pode-se observar que as pessoas estão isoladas em diferentes níveis, dentro de si mesmas, do corpo, confinadas no espaço da residência e da cidade.

Outro aspecto que se deve pontuar é do arquétipo do mágico, no capítulo 5, pois o personagem circense provoca uma trégua daquela situação vivida, uma fronteira derrubada para trazer algum alento. Em um raro momento da narrativa em que há uma reunião de pessoas para assistir ao espetáculo do mágico, quando podem, de alguma forma, se expressar livremente, o discurso coletivo cria mais potencial e o diálogo se estabelece, mesmo tudo não passando de uma ilusão. O mágico tem um poder sobrenatural, algo de encantamento e que tira as pessoas de situações regulares e difíceis, trazendo fascínio e emoção. Assim, ele tem o poder de virar o mundo pelo avesso. “Naquela noite, e nas outras, o Grande Uzk fez o que quis, virou o mundo pelo avesso na

nossa frente, desmanchou-o e montou de novo de maneira diferente, nós vendo tudo e não acreditando, ainda hoje não acredito” (Veiga, 2017, p. 71).

Outra forma de sair da realidade em que o narrador vivia era através de viagens ou de livros. “Viajar é bom em imaginação, a pessoa sentada em casa olhando livros de gravura, a mente lá longe, mas o corpo aí mesmo, no mundo que já é nosso e nos obedece” (Veiga, 2017, p. 88). A chuva que é descrita no capítulo 8 dá a ideia de que ela modifica o cenário estabelecido durante a narrativa e que tudo pode se desfazer, inclusive os muros que ali estão. Mais uma vez, porém, a chuva não consegue derrubar as barreiras de tijolos.

Os muros que bloqueiam até mesmo a mãe de Lucas de sair de casa, os olhares vigilantes sobre as pessoas, impedindo-as de olhar para o céu e as transformando em espécies de zumbis, sem vontade ou coragem, as ameaças explícitas ou veladas da indústria que tudo domina e estabelece um regramento rígido para que ninguém fuja ao seu controle, essas imagens que Veiga propõe em seu romance vinculam-se ao isolamento, à ausência de comunicação e sociabilidade, a um modelo sem diálogos e trocas. É a fronteira fechada, hermética, hostil, bélica. É o terreno minado, a visão do outro como um potencial inimigo, o espaço da não convivência e da agressão, da intimidação e dos alarmes. *Sombras de Reis Barbudos* usa a alegoria dos muros para descrever o controle e, nesse movimento, leva as fronteiras, visíveis e invisíveis, para o centro da história. Elas são os lugares em que, física ou simbolicamente, a lógica da opressão pode ser quebrada.

Considerações finais

O presente artigo teve como objetivo analisar como o romance *Sombras de Reis Barbudos*, de José J. Veiga, trata com as diferenças no perímetro da narrativa para gerar outras possibilidades de discurso. Partimos das teorias da intertextualidade e o dialogismo, de Julia Kristeva (2005) e Mikhail Bakhtin (2011), respectivamente, assim como outras contribuições, para mostrar como o romance trabalha a questão das fronteiras como algo fundamental em seu imaginário. O espaço e o tempo são estruturas narrativas que podem ser conceituadas e estudadas separadamente, mas que se interdependem. É a partir do estudo do espaço, porém, que se pode chegar às questões de fronteiras. São elas que permitem diálogos e conflitos na narrativa.

Na obra de Veiga (2017), essas zonas limítrofes são representadas, sobretudo, pelos muros criados no enredo, delimitando e restringindo o espaço em que os personagens vivem. Isso cria diferenças, curiosidades, um clima de separação e angústia, por não saberem, nem personagens nem o leitor, o que há nos intramuros da Companhia Melhoramentos. Os muros, no romance, simbolizam uma geografia social partida e entrecortada, que causa um isolamento entre as personagens. A única quebra que há nessa fronteira é uma ilusão. Em toda a obra de Veiga, pode-se observar indícios do anseio pelo diálogo e da criação de conflitos que as fronteiras geram no discurso narrativo. O espaço é reconfigurado do interior para o exterior e causa um sentimento de angústia, insegurança e um caminho indefinido da história. A única maneira que os personagens acham para sair dessa realidade é voar. Os pássaros — mesmo os urubus — não reconhecem fronteiras, não obedecem a linhas delimitadoras, não se conformam com elementos que cerceiam.

Os muros da cidade imaginada por Veiga representam os obstáculos que impedem que as fronteiras sejam transpostas, as correntes dos prisioneiros da caverna mitológica platônica, o desejo de controle por parte dos autoritários. *Sombras de Reis Barbudos* projeta figuras sinistras que nunca se revelam, causando receio, obliterando projetos, confinando as pessoas e o futuro que planejam para si. Os personagens estão barrados nas fronteiras visíveis (os muros) e invisíveis (o medo), que impedem que conheçam novos mundos, que estabeleçam diálogos verdadeiros, que se conectem por imaginários, intertextos e sentidos. Veiga denuncia essa fronteira fechada.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993 (Coleção Tópicos).

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. 3. ed. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CARDIN, E. G.; ALBUQUERQUE, J. L. C. Fronteiras e deslocamentos. **Revista brasileira de sociologia**. Porto Alegre, v. 6, n. 12, p. 114-131, 2018. Disponível em: <https://rbs.sbsociologia.com.br/index.php/rbs/article/view/350>. Acesso em: 13 nov. 2025.

- ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.
- FERRARI, M. As noções de fronteira em geografia. **Perspectiva geográfica**. Cascavel, vol. 9, n. 10, p. 1-25, 2014. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/pgeografica/article/view/10161/7550>. Acesso em: 13 nov. 2025.
- FREUD, S. **A interpretação dos sonhos**. Trad. Fábio Kataoka. Barueri: Garnier, 2024.
- JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Trad. Maria Luiza Appy e Dora Mariana Ferreira. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.
- KANT, E. **Crítica da razão pura**. Trad. Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 2005. (Coleção Os Pensadores)
- KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- MAINGUENEAU, D. **Discurso literário**. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.
- MAINGUENEAU, D. **O contexto da obra literária**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MELETÌNSKI, E.M. **Os arquétipos Literários**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2019.
- NOGUEIRA, C. E. **O lugar da fronteira na geografia de Pierre Monbeig**. São Paulo, 2013.
- PLATÃO. **A república**. Trad. Giovanni Corrêa. Brasília: Kiron, 2012.
- REUTEUR, Y. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François. Campinas: Unicamp, 2007.
- RICOEUR, P. **Tempo e narrativa: a intriga e a narrativa histórica**. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- RODRIGUES, A. L. Fronteira e território: considerações conceituais para a compreensão da dinâmica do espaço geográfico. **Produção acadêmica: núcleo de estudos urbanos regionais e agrários**. Palmas, n. 2, p. 139-157, 2015. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/producaoacademica/article/view/2002>. Acesso em: 13 nov. 2025.
- RONCARI, L. Prefácio. In: VEIGA, J. J. **Sombras de reis barbudos**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 9-18.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TODOROV, T. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, R. *et al.* **Análise estrutural da narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2008.

VEIGA, J. J. **Sombras de reis barbudos**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Data de submissão: 07/08/2025

Data de aprovação: 23/10/2025