



**Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura**

Objetos e turbulência: uma análise da contística veigueana.

Leonice de Andrade Carvalho
Orientador: **Professor Doutor Hermenegildo José de Menezes Bastos**

Brasília, 2015

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Orientador: Prof. Dr. Hermenegildo José de Menezes Bastos
Doutoranda: Leonice de Andrade Carvalho
Matrícula: 10/0047394

Objetos e turbulência: uma análise da contística veigueana.

Leonice de Andrade Carvalho

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor conferido pelo Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, sob a orientação do Professor Dr. Hermenegildo Bastos.

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Objetos e turbulência: uma análise da contística veigueana.

Leonice de Andrade Carvalho

Banca examinadora:

Prof. Dr. Hermenegildo Bastos
(Presidente)

Prof. Dra. Adriana de Fátima Barbosa Araújo
Membro interno

Prof. Dr. Bernard Herman Hess
Membro interno

Prof. Dra. Daniele Santos Rosa
Membro Externo

Prof. Dr. Rogério Santana dos Santos
Membro Externo

"O homem enquanto ser objetivo sensível é, por conseguinte, um padecedor, e, porque é um ser que sente o seu tormento, um ser apaixonado. A paixão é a força humana essencial que caminha energicamente em direção a seu objeto."
(Karl Marx)

Agradecimentos

Em primeiro lugar, agradeço a toda a minha família pelo apoio incondicional e por sempre acreditar em minhas forças e em minha capacidade de superação, ao enfrentar tantas viagens e o desafio que é a realização de um curso como Doutorado, ainda tão restrito a apenas alguns pesquisadores brasileiros.

Aos meus pais - Geraldo e Benedita - responsáveis por tornar a educação uma prioridade em minha vida e me fazerem compreender que ler é ampliar o próprio mundo, que a formação e o preparo intelectual são conquistas relevantes, independente dos efeitos financeiros que possam significar. Sr. Geraldo era um “ledor” de histórias. Colhe, hoje, os frutos das sementes que plantou em cada uma de suas filhas: Leonice, Luciana e Lilian. Companheiras de jornada.

Ao Luiz Fernando, filho querido e compreensivo, que nunca exigiu a prioridade da presença da mãe, ao contrário, incentivou e entendeu o que um curso como este significa para nossas vidas, em especial, como exemplo para sua própria caminhada de jornalista e leitor de Veiga.

Ao amor sincero, calmo e companheiro, Thiago Schwerz, o grande incentivador, que preparou a encomenda no correio para inscrição na seleção e que, nos momentos mais difíceis de insegurança, reafirmou sua presença firme e disponível sempre. Compartilhou das leituras e das descobertas teóricas e críticas que a cada aula se apresentavam, escutando com paciência e percebendo as mudanças ideológicas que, paulatinamente, remodelavam as nossas vidas. Ao presente inesperado, a filha esperada, Marcela, que coincide com esse final de jornada.

À minha amiga, irmã de coração, Ana Lúcia, pelas confidências e por proporcionar momentos de reflexão e descontração, presença constante nas nossas vidas.

Ao meu tio querido, Tio Hélio, mais que tio... sempre foi mais irmão, mais pai. Acolheu-me em sua casa, forneceu-me companhia, caronas, carinho, discussões literárias relevantes, mas, antes de tudo, representou a figura inspiradora para tornar-me estudante de Letras.

Às professoras Cintia Schwantes que leu meu e-mail de apresentação e viu ali uma possibilidade de pesquisa, a Deane que primeiro aceitou-me como aluna e que, com afeto, recebeu-me na linha de pesquisa.

Ao professor Hermenegildo Bastos, minha gratidão mais profunda. Aceitou-me no meio da caminhada e, com muita paciência, redirecionou meus caminhos, desde a primeira fala em sala de aula, até os momentos em que me dedicou seu tempo tão precioso e tão rico de ensinamentos. Professor Hermenegildo Bastos é motivo de orgulho para todos nós que compartilhamos de sua companhia e de todo conhecimento que reúne e que, com paciência, disposição e simplicidade, estende até nós, alunos.

Aos professores Ana Laura e Alexandre Pilati pelas leituras esclarecedoras e pontuadas da tese ainda em processo. O meu agradecimento pela delicadeza

com que sempre fui tratada e pela concisão dos apontamentos que viabilizaram esse trabalho de hoje.

Aos amigos Daniele Rosa e Fabiano, pessoas mui queridas, que me acolheram na Universidade e que me adotaram como amiga.

Aos funcionários do TEL, em especial, professor Piero, que com toda sua simpatia, encaminhou-me às informações ligadas à burocracia do processo de finalização do doutorado. Obrigada professor, pela humanidade com que me recebeu e pelas informações seguras que me prestou em momento tão importante.

Ao Instituto Federal Goiano – campus Urutaí, na pessoal do professor Gilson Dourado da Silva, pela compreensão nas minhas ausências e à concessão de licença para capacitação, o que representou quatro anos de estudos e de dedicação plena às leituras imprescindíveis para que essa jornada fosse cumprida.

Aos colegas de trabalho e alunos do IFGoiano – Urutaí, por compartilhar dos resultados desta pesquisa durante as aulas de Literatura, ouvindo e questionando os novos conceitos, tão importantes para compreendermos os nossos papéis na sociedade e, em particular, como parte de uma escola pública voltado para o ensino agrícola, com 62 anos de existência.

A todos que, nesse caminhar, de alguma maneira contribuíram para que eu chegasse até lá: na rodoviária, na cidade destino, na universidade, enfim, ao meu destino. Conhecidos e desconhecidos que acrescentaram em mim mais humanidade, mais maturidade e leveza à existência.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo contribuir com a crítica da obra veigueana, relendo alguns contos escritos por José J. Veiga e buscando rever alguns pontos importantes já tidos como consolidados na crítica da obra veigueana. Para tanto, considera-se a relação complexa entre Literatura, História e Sociedade, ou seja, como a Forma Literária é capaz de internalizar a vida social em um movimento constante e dialético. Buscou-se examinar como o escritor, diante dos dilemas estéticos que impõe a narrativa literária, foi capaz de perceber o fluxo da história e das aflições humanas. Assim, partiu-se da leitura de alguns contos de *Os Cavalinhos de Platiplanto*; conhecido, principalmente, pelas referências à ditadura de 1964 e pelo recurso do fantástico; chegando ao seu último livro escrito, em 1997, *Objetos Turbulentos: contos para ler à luz do dia*, obra bem menos lida e analisada, além de confirmadora do caráter realista do escritor.

Palavras-chave: Modernidade, Realismo, História, Contos, José J. Veiga.

ABSTRACT

This research aims at contributing to the review of Verguean work by rereading some short stories written by José J. Veiga, emphasizing the book “ *Objetos Turbulentos: contos para ler à luz do dia*”, hoping to revise some important aspects which have already been consolidated on a critical essay about the Verguean work. Therefore, the complex relation among Literature, History and Society is considered, or in other words, how the Literary form is able to internalize social life in a constant and dialectic movement. It was examined how the writer was able to realise the flow of history and human afflictions in face of the aesthetic dilemmas that are imposed by the literary narrative. Thus, some short stories were read (*Cavalinhos de Platiplanto*), which are known, mainly, by some references to the 1964 dictatorship and by using fantastic resources. Last but not least, we get to his last book, written in 1997 (*Objetos Turbulentos: contos para ler à luz do dia*), which has been less read and analyzed than the other ones, besides being distinct for its realistic character.

Keywords: Turbulent Objects, Realism, History, Short Stories, José J. Veiga.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1: Questões de método.....	15
CAPÍTULO 2 – A contribuição de J. Veiga em seus primeiros contos: <i>Os cavalinhos de Platiplanto e Entre irmãos</i>	60
2.1 <i>Os cavalinhos de Platiplanto</i>	61
2.2 <i>Entre irmãos</i>	83
CAPÍTULO 3 – A realidade e o realismo no conto <i>A máquina extraviada</i>	95
3.1 <i>A máquina extraviada</i>	95
CAPÍTULO 4 – Uma leitura crítica de <i>Objetos Turbulentos</i>	113
4.1 <i>Espelho: de volta a si mesmo</i>	115
4.2 <i>Cachimbo: aventurar-se ao outro</i>	126
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	136
REFERÊNCIAS.....	137

I. INTRODUÇÃO

O tempo passava e vovô Rubém nada de voltar. De vez em quando chegava uma carta de tio Amâncio, papai e mamãe ficavam tristes, conversavam coisas de doença que eu não entendia, mamãe suspirava muito o dia inteiro. Um dia tio Torim foi visitar vovô e voltou dizendo que tinha comprado o Chove-Chuva. Papai ficou indignado, discutiu com ele, disse que era maroteira, vovô Rubém não estava em condições de assinar papel, que ele ia contar o caso ao juiz. Desde esse dia tio Torim nunca mais foi lá em casa, quando vinha à cidade passava por longe¹.

Quando uma casa desmorona por velhice mais abandono, parece que alguma coisa da essência das pessoas que viveram nela e foram felizes – pelo menos por algum tempo ou alternadamente, já que ninguém é feliz sempre – fica pairando sobre os escombros e sobre utensílios abandonados ou esquecidos pela última família que morou nela; tanto que o poeta Pessoa escreveu num poema: “O que eu sou hoje é terem vendido a casa/ e terem morrido todos / Desejo físico da alma de se encontrar ali outra vez...” Aquela casa deve ter sido vendida várias vezes, depois envelheceu e por fim caiu².

Agostinho Potenciano de Souza, um importante crítico da obra veigueana, identifica o homem retratado nas obras de Veiga como um indivíduo prisioneiro em uma cidade punitiva:

(...) o homem está perpetuamente condenado a uma vida malogrante, da qual não pode sair: ele, de certo modo, está na prisão. Prisão que ora é um sistema absurdo de uma

¹ VEIGA, José J. Os Cavalinhos de Platiplanto. In: *Os cavalinhos de Platiplanto*. 17 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988. p.30. (A partir de agora, as citações referentes ao conto *Os cavalinhos de Platiplanto* serão referenciadas no corpo do texto por meio da sigla CP e a indicação da página).

² VEIGA, José J. Espelho. In: *Objetos Turbulentos: contos para ler à luz do dia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. p.9. (A partir de agora, as citações referentes ao conto *Espelho* serão referenciadas no corpo do texto por meio da sigla E e a indicação da página).

população (AMV e PT), ora é um elemento intruso que se instala num povoado, ocupando todos os espaços (HR, SRB). Imagens do sufocamento, contraditoriamente geradoras de uma forma de vida, própria do herói negativo, que luta e resiste, pois “não está preso por dentro, mas por fora”.

Em Veiga, a prisão se parece a uma avalanche estranha que invade o espaço doméstico. Suas personagens vivem “como prisioneiros em suas próprias casas” (HR:88, SRB:113), perturbados pelo acontecimento insólito.³

A questão é: que prisão é essa? Que elementos relegam o homem a essa condição?

Em uma resposta à falta de liberdade, o escritor, via insólito, problematiza esse mundo sem saída, demonstrando um olhar lúcido sobre seu tempo, uma possibilidade crítica que dá a ver o indisponível.

A obra de J. Veiga – em que pese a valoração crítica formal, classificadora, técnica – não deixou de ser, nessas décadas, o registro artístico-literário de um olhar crítico sobre o nosso tempo. Some-se às qualidades retóricas de J. Veiga a sua sensibilidade política e social. Para essa direção, predominantemente, voltou-se o seu “ângulo de visão”, querendo enxergar fundo o mistério da submissão das massas à opressão dos poderosos⁴.

Nosso trabalho propõe, de forma ampla, reler alguns contos de publicações distintas, refazendo a trajetória do escritor na sua tarefa de elaboração artística, procurando reafirmar a sua atuação como um escritor realista, comprometido com a crítica sobre o seu tempo e com a relevância de sua arte como elemento de autoconsciência da existência humana.

Partimos da ideia de que a literatura produzida por José J. Veiga compreende um século de história. O escritor que só tardiamente publicou seu primeiro livro tornou-se referência em um tipo de literatura que alcançava

³ SOUZA, Agostinho Potenciano. Um olhar crítico sobre o nosso tempo: uma leitura da obra de José J. Veiga. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. p. 35.

⁴ SOUZA, op. cit., 1990. p. 49.

notoriedade na literatura brasileira, embora sempre estivesse presente, o gênero fantástico. Em Veiga, a presença do insólito, do irreal ou fantástico, é, para a crítica, a marca do escritor, elemento predominante na obra de Veiga. Mas, nos contos e romances veigueanos isso se problematiza, dada a complexidade com que o insólito é utilizado. Ao contrário das explicações fantásticas, o que parece estar envolto ao inexplicável acaba caminhando para a simplicidade da vida cotidiana.

No decorrer dos capítulos, nos concentraremos nessa leitura que revê conceitos já colocados há muito tempo como interpretações válidas da obra de Veiga, entre outros aspectos, como o insólito ou o irreal estão colocados e problematizam nada mais que a própria vida cotidiana, ou seja, não há nada fora do âmbito da experiência da vida cotidiana. Como, então, essas peculiaridades dos contos veigueanos contribuem para compreensão das relações entre literatura e história? Ainda, como narrativas assumidamente ficcionais, reconhecidas pela crítica como insólitas, podem representar referência histórica tão nítida e concreta para o leitor? Compreender esse artifício da obra veigueana é uma tentativa de compreender o próprio mundo. E, para tanto, percorremos os passos do escritor na construção de sua narrativa, ao mesmo tempo em que revisitamos a crítica já formulada sobre as suas obras, revendo pontos que, ampliados, revistos, podem dar outras pistas sobre a história do homem diante de dilemas tão próprios de sua existência.

Percorrendo os contos de Veiga selecionados a partir de publicações distintas e ao longo de quase um século de história (século XX), é possível identificar os movimentos internos da narrativa e suas formulações dialéticas entre ficção e realidade, insólito e real, além de perceber o trabalho estético em seu significado histórico, capaz de direcionar o leitor ao seu cotidiano mais imediato e simples, evidenciando a sua capacidade de alcançar a desfetichização e esclarecendo para uma percepção consciente da vida cotidiana.

Diferentemente do que parte da crítica declara sobre a contística veigueana, o recurso do insólito leva o leitor para dentro da história, desfazendo a imagem de fuga para um mundo mágico, infantil ou para a simples associação alegórica, mas evidencia os movimentos da vida cotidiana, enaltecendo a complexidade e a dinâmica da vida social. O que propomos é

uma leitura que parte da vida cotidiana e retorna a ela, o que é possível considerando o texto literário como uma obra realista, a partir da crítica lukacsiana.

Evocar esses elementos, incluindo a própria crítica já publicada sobre a obra do autor, nos permite compreender como as narrativas veigueana são obras que tratam da vida cotidiana de forma atual. As questões levantadas nos contos são ainda as questões que problematizam a vida humana em regiões periféricas, o que faz da obra literária um importante registro estético sobre as aflições, angústias e preocupações humanas no que se refere a evidenciar exatamente o que a imediatez insiste em esconder. Por meio da crítica realista, percebemos que o insólito é, na verdade, a própria condução à transfiguração da vida social de forma apegada à realidade viva, compreendendo o sentido da história em sua maior complexidade.

Então, a partir do momento em que se verifica que a crítica sobre Veiga está centrada em alguns pontos considerados relevantes, como a questão do insólito, da tendência regionalista, infanto-juvenil e a denúncia histórica, também é preciso identificar que, embora o tom insólito reafirme o elemento fantástico na narrativa, a compreensão do texto caminha em direção ao seu oposto, ou seja, dialeticamente, rumo à compreensão da história, da realidade contida na vida cotidiana. Por isso, o caminho por fazer uma leitura realista dos contos configura-se como original diante das leituras críticas já existentes sobre a narrativa veigueana. Para tanto, partiremos das considerações críticas já existentes e consagradas, já que são fiéis às suas posições teóricas.

O título *Objetos e turbulência: uma análise da contística veigueana* antecipa algumas repetições que se mostram obsessivas na obra de Veiga, como a presença de objetos que aparecem de forma reticente e que se encarregam de dar ao enredo um caráter de turbulência, de desestabilização da realidade cotidiana, o que pode encaminhar-se para o aparente insólito, que nada mais deflagra que a própria “realidade”. Objetos como um cavalinho, uma faca afiada, uma máquina, um espelho ou um cachimbo desestabilizam a normalidade imposta pela vida imediata cotidiana, mas, com certeza, aponta em uma única direção – a problematização de nada mais que a própria “vida real”.

Outro ponto importante para esta pesquisa é o caráter inédito das análises de alguns contos do último livro publicado pelo autor, *Objetos Turbulentos*, narrativas ainda pouco lidas e consideradas pela crítica como escritos à parte ou isolados das temáticas e dos traços estilísticos verificados anteriormente na contística veigueana. A leitura que propomos para esta pesquisa é a que percebe as peculiaridades de cada produção contística do autor, mas que, acima de tudo, considera uma forte sintonia entre os contos analisados, inclusive na presença de objetos que desencadeiam turbulências e que acabam “alinhavando” e estabelecendo um diálogo entre contos escritos em momentos muito distintos da história do país e do próprio escritor.

Assim, esta tese está dividida em quatro capítulos. O primeiro capítulo, intitulado *Questões de método*, levantamos alguns apontamentos importantes sobre a fortuna crítica do autor e o aparato teórico selecionado para esta pesquisa. No segundo capítulo, nos dedicamos à análise dos contos *Os cavalinhos de Platiplanto* e *Entre irmãos*. A escolha pelo conto *Os cavalinhos de Platiplanto* é justamente por ser o mais conhecido do autor e também o que mais foi lido pela crítica. *Entre irmãos* também faz parte de seu primeiro livro *Os cavalinhos de Platiplanto*, publicado em 1959. No terceiro capítulo, obedecendo à proposta de avançarmos cronologicamente na obra veigueana, do segundo livro publicado, tomaremos o conto *A máquina extraviada*, também bastante lido e que dá nome ao livro *A estranha máquina extraviada*. E, finalmente, no quarto capítulo, nos concentraremos em alguns contos do livro *Objetos Turbulentos: contos para ler à luz do dia*, o último livro publicado pelo autor e que a crítica literária vem, recente e timidamente, dedicando-se à leitura. Deste livro selecionamos os contos *Espelho* e *Cachimbo*.

CAPÍTULO 1: Questões de método.

Esta pesquisa é uma proposta de leitura dos contos veigueanos. Sem a pretensão de esgotar suas possibilidades críticas, nos dedicamos a ler os contos de Veiga percebendo-os como uma intervenção artística relevante que nos leva a um lugar social criticamente posicionado, recolocando os limites, tanto da feitura da obra quanto os do próprio leitor. A opção é pelos contos, com o propósito de cumprir um percurso que vai das primeiras histórias, *Os cavalinhos de Platiplanto*, a suas últimas produções, do livro *Objetos Turbulentos*, seu último livro publicado.

São narrativas que em sua maioria tematizam mundos em transição, em ruínas, que entram em decadência ao mesmo tempo em que surgem novas realidades, que prometem a tecnologia, o progresso, que redimensionam as relações humanas e colocam o homem diante da necessidade de superação de limites, inclusive, os impostos por ele mesmo, “Você sempre pergunta pelas novidades daqui deste sertão, e finalmente posso lhe contar uma importante. Fique o compadre sabendo que agora temos aqui uma máquina imponente, (...)”⁵.

Partindo da concepção de que a história do homem é a história da superação das barreiras naturais para alcançar um mundo cada vez mais humanizado, e que toda evolução humana está pautada na evolução das forças produtivas, sendo a necessidade humana e a sua satisfação o caminho para que o mundo se transforme e se encontre mais humanizado, é que nos deparamos com as personagens dos contos veigueanos. São indivíduos diante de situações que exigem superação, já que se encontram emparedados e estão em busca de uma saída para os seus dilemas urgentes, assim se apresentam o protagonista de *Os cavalinhos de Platiplanto*, os supostos irmãos

⁵ VEIGA, José J. A máquina extraviada. In: *Melhores contos de J. J. Veiga*. (Seleção de J. Aderaldo Castello). 4 ed. São Paulo: Global, 2000. (Coleção Melhores Contos). p.133 . (A partir de agora, as citações referentes ao conto *A máquina extraviada* serão referenciadas no corpo do texto por meio da sigla ME e a indicação da página).

de *Entre irmãos*, os moradores de *A máquina extraviada*, o casal de *Espelho*, Oduvaldo de *Cachimbo* e muitos outros.

No entanto, no campo da dialética, todo avanço implica um retrocesso, traz em si um processo contraditório. É certo que a espécie humana evolui na medida em que cria objetos (a máquina, o espelho, o cachimbo e vários outros), para que consiga superar suas dificuldades diante da vida natural. Mas criar esses objetos implica em produzir também um efeito negativo, a morte de muitos indivíduos, de muitas culturas, de muitas comunidades, continentes, povos. Para Marx, isso se configura em estranhamento.

O trabalhador se torna tanto mais pobre quanto mais riqueza produz, quanto mais a sua produção aumenta em poder e extensão. O trabalhador se torna uma mercadoria tão mais barata quanto mais mercadorias cria. Com a *valorização* do mundo das coisas (*Sachenwelt*) aumenta em proporção direta a desvalorização do mundo dos homens (*Menschenwelt*). O trabalho não produz somente mercadorias; ele produz a si mesmo e ao trabalhador como uma *mercadoria*, e isto na medida em que produz, de fato, mercadorias em geral. (...) Esta efetivação do trabalho aparece ao estado nacional-econômico como *desefetivação* (*Entwirklichung*) do trabalhador, a objetivação como *perda do objeto e servidão ao objeto*, a apropriação como *estranhamento* (*Entfremdung*), como *alienação* (*Entäusserung*)⁶.

O avanço das forças produtivas, ou seja o processo de objetivação da vida humana, implica não só os efeitos positivos que tais objetos imprimem na forma de viver do homem, de superação de suas necessidades, mas também efeitos negativos como a desumanização de muitos outros que estão envolvidos neste processo. Isso se dá porque, em nenhum momento, o progresso acontece de forma linear: No progresso há uma perspectiva contraditória do avanço, todo progresso é também um retrocesso.

⁶ MARX, Karl. Manuscritos econômico-filosóficos. (Tradução, apresentação e notas: Jesus Ranieri). São Paulo: Boitempo, 2010. P.80.

Até agora o único acidente de certa gravidade que tivemos foi quando um caixeiro da loja do velho Adudes (aquele velhinho espigado que passa brilhantina no bigode, se lembra?) prendeu a perna numa engrenagem da máquina, isso por culpa dele mesmo. (...) Sem a perna e sem o emprego, o imprudente rapaz ajuda na conservação da máquina, cuidando das partes mais baixas. (ME, p.135)

De alguma maneira, as narrativas veigueana apresentam o estranhamento⁷, que são formas de desumanização do homem explicitadas nas relações capitais pelo processo de fetichização da mercadoria. Está no fato de apenas enxergarmos relações que se concretizam entre coisas e não percebermos o aspecto humano inserido nelas, resultado do processo de reificação, “Também dessa vez a máquina nada sofreu, felizmente” (ME, p135).

Assim, uma questão que se coloca logo de início é como a vida cotidiana internaliza-se na obra literária? Entre forma e conteúdo, como a vida social faz-se forma? O mundo objetivo (que anteriormente era a natureza, mas agora é também a sociedade) é um conteúdo conformado socialmente. O escritor, atento ao conteúdo que se disponibiliza a partir da vida cotidiana, manipula personagens e intrigas para que a vida prática possa ser percebida através da forma Literária.

Segundo Marx,⁸ a partir da relação do homem e seus sentidos, inclusive, é possível perceber que a arte interessa-se pela vida cotidiana, mas nela as suas finalidades práticas estão suspensas, ela tem outra maneira de interferir na vida, uma maneira própria de reagir contra o estranhamento e nisso está a sua função social. Assim, afasta-se da imediatez e faz com que as questões

⁷ Nos *Manuscritos econômico-filosóficos*, Marx dedica um capítulo todo do livro para discutir *Trabalho estranhado e a propriedade privada*. Neste capítulo, Marx define que “O estranhamento do trabalhador em seu objeto se expressa, pelas leis nacional-econômicas, em que quanto mais o trabalhador produz, menos tem para consumir; que quanto mais valores cria, mais sem valor e indigno ele se torna; quanto mais bem formado o seu produto, tanto mais deformado ele fica; quanto mais civilizado seu objeto, mais bárbaro o trabalhador; que quanto mais poderoso o trabalho, mais impotente o trabalhador se torna; quanto mais rico de espírito o trabalho, mais pobre de espírito e servo da natureza se torna o trabalhador. (p.82). Ainda: “(...) o trabalhador engendra, portanto, a relação de alguém estranho ao trabalho – do homem situado fora dele – com este trabalho. (p. 87).

⁸ MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. (Tradução, apresentação e notas: Jesus Ranieri). São Paulo: Boitempo, 2010.

ideológicas importantes para as relações humanas apareçam na forma de uma configuração, na mediação artística. O trabalho poético não consiste em dar a forma, mas romper com o que está posto (forma da vida imediata) e produzir uma nova forma, a forma estética. Ela é alcançada por meio do reflexo estético, a mediação entre o sujeito e o objeto. A realidade existe independente da consciência humana, o homem a reflete, mas não como ali está.

Por isso, o reflexo não é uma reprodução passiva da realidade e, então, o mundo representado na obra literária é um mundo em si, um mundo autônomo. Veiga, ou o escritor, é o sujeito que propõe esse mundo. Não há objeto sem sujeito no mundo da obra de arte. Em Veiga, a *questão espacial* é quesito fundamental para caracterização destes mundos, como *Platiplanto*, *Taitara*, *Manairema* ou os pequenos povoados. Nas narrativas há uma sobreposição de dimensões múltiplas que levam progressivamente à configuração de um *narrador* comprometido em dar a ver o mundo construído ficcionalmente. Mas que, no entanto, não desqualifica o mundo da vida cotidiana; vai além, dá ao mundo real um sentido outro, um “sentido superior”. A arte dá um sentido superior à vida e Veiga alcança essa superioridade quando ultrapassa as fronteiras do aparentemente “real” em busca do essencial, mas sem excluir a aparência.

Nos contos veigueanos, personagens como o narrador de *Os cavalinhos de Platiplanto*, os moradores da cidade invadida de *A máquina extraviada*, assim como o casal do conto *Espelho*, os supostos irmãos em litígio de *Entre irmãos* e muitos outros estão diante de dilemas de difícil compreensão, situações que parecem, realmente, não terem saída:

Francamente já não sei o que fazer, a minha experiência não me socorre, não sei como fugir daquela sala, dos retratos da parede, do velho espelho embaciado que reflete uma estampa do Sagrado Coração, do assoalho de tábuas empenadas formando ondas. Esforço-me com tanta veemência que a consciência do esforço me amarra cada vez mais àquelas quatro paredes⁹.

⁹ VEIGA, José J. Entre irmãos. In: *Os cavalinhos de Platiplanto*. 17 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988. p.110. (A partir de agora, as citações referentes ao conto *Entre irmãos* serão referenciadas no corpo do texto por meio da sigla EI e a indicação da página).

Nos contos veigueanos, sujeitos e objetos se relacionam em uma confluência capaz de formar um todo. No entanto, há momentos em que essa relação é rompida, dada a falta de controle da personagem e sua impotência diante das relações humanas que vão se mostrando cada vez mais acirradas e que exigem da personagem uma tomada de posição. É a partir dessa conjectura que os objetos parecem se tornarem autônomos e, em muitos momentos, submetem o sujeito à reificação. A alternativa encontrada pelo escritor frente à opressão extrema, ao acirramento das relações humanas, é, muitas vezes, a perspectiva do insólito, onde a verossimilhança existe no próprio universo narrado e onde a vida cotidiana faz-se ainda mais presente.

A escrita de Veiga é comumente reconhecida pela crítica literária como uma literatura de *resistência*, de *denúncia* e até uma literatura de alegoria histórica. Mas, de que maneira está o mundo contido em uma obra literária? É evidente que o fato histórico está presente ali, mas ele não é a obra em si. O fato histórico, que impulsiona a fatura da obra, é apenas o pontapé inicial para sua tessitura, mas não é a obra de arte.

José J. Veiga é um escritor já conhecido na literatura contemporânea brasileira. Geralmente, associado aos escritores da década de 60, tanto por adotar importantes inovações estéticas quanto pela menção que faz aos movimentos históricos desse período. Autor de contos, romances e novelas, nasce primeiro o contista, em 1959, com *Os cavalinhos de Platiplanto* e, posteriormente, o romancista, com *A hora dos ruminantes*, de 1980. Nasceu mesmo José Veiga e às vésperas da publicação de seu primeiro livro, por sugestão de Guimarães Rosa, para equilibrar o nome e dar a ele maior sonoridade, passou a ser chamado de José J. Veiga. J. refere-se a Jacinto, sobrenome materno, que agregou-se tão bem ao nome de José Veiga que a sua ausência descaracterizaria o autor.

Veiga é um escritor de raízes rurais, nasceu em 1915 em uma propriedade rural localizada entre Corumbá de Goiás e Pirenópolis. Ali permaneceu até a juventude e firmou na experiência sertaneja os princípios de

vida que o acompanharia até a fase adulta. O local da infância, as reminiscências do modo de vida sertanejo, as lembranças da vida interiorana são marcas incisivas em suas obras e em cada uma delas, em diferentes medidas, serviram-lhe como material para a narrativa ficcional.

A escrita de Veiga se aproxima muito ao tipo de literatura que predominou na década de 60 e 70, as narrativas do insólito, na transfiguração da realidade, na invenção de nomes e de espaços “irreais”. Embora o localizando entre os componentes de um grupo tão autêntico, situar suas obras em um gênero específico é um contrassenso. Isso se dá porque a crítica vem apontando que são obras literárias que estão na fronteira entre várias manifestações do insólito, atendendo a uma demanda de estilo particular e específica do autor, que o coloca entre o fantástico e o realismo maravilhoso, o real e o irreal, o realismo e a alegoria. Para Turchi:

Veiga não se circunscreve no limite de um enfoque teórico, mas realizam-se nessas variações de graus e de modos do insólito, nas fronteiras entre as dimensões do real-fantástico, do real-absurdo e do real-maravilhoso. Essa característica de oscilar entre o fantástico e o mágico, entre o alegórico e o simbólico, entre o estranho e o absurdo marca a criação artística de Veiga e inclui sua obra no fantástico moderno, gênero que não pode ser mais entendido numa única perspectiva¹⁰.

Essa instabilidade que leva a posicionar o autor nas fronteiras entre várias tendências de gênero, que entende Veiga como um escritor que tem uma maneira bastante peculiar de produzir seus textos, é ponto comum na crítica já produzida sobre as obras do autor. A questão é que “outro lugar” é esse que José J. Veiga ocupa? O que há de tradição de gênero e o que há de inovação na sua escrita?

Quase toda a crítica produzida dos contos de Veiga destaca, principalmente, a sua relação com o gênero fantástico, sendo uma característica que perpassa, de alguma maneira, toda a literatura veigueana.

¹⁰ TURCHI, Maria Zaíra. As variações do insólito em José J. Veiga. In: Organon (UFRGS). V. 38/39. P.147-158, 2007. P. 147.

De alguma maneira porque a partir de momentos históricos distintos os contos vão se relacionando com o elemento insólito de forma a tomar dimensões que extrapolam as determinações de gênero. Maria Zaíra Turchi, autora de artigos importantes da obra veigueana, afirma que:

(...) o fantástico veigueano é marcado por fatos extraordinários, acontecimentos insólitos que são importantes na medida que desassossegam o mundo cujo centro é o homem. Não se trata de um fantástico conceitual, mas de um fantástico relacional que não diz respeito ao acontecimento insólito, mas ao sentimento de uma incerteza existencial que os personagens experimentam diante de um mundo familiar em crise¹¹.

Para a maioria dos críticos da obra de Veiga, o fantástico não se concentra nos elementos tradicionais do insólito, como vampiros e assombrações, mas está nos temas que circulam no próprio mundo dos homens, em especial, na burocracia que está no âmbito dos fatos e acontecimentos, o que dá ao fantástico, de acordo com a crítica, um caráter de denúncia frente à falta de coerência da realidade humana. É a partir desse viés que se entende a burocratização da vida como uma consequência da instalação de um novo sistema, a própria lógica capitalista.

Ainda para Turchi, nos contos não há uma delimitação de fronteiras, o percurso literário de Veiga caracteriza-se pela oscilação entre o real e o irreal, o cotidiano e o insólito, em diferentes intensidades. O insólito manifesta-se no âmbito da fantasia para a realidade ou da realidade para a fantasia, relação que algumas vezes se problematiza. No entanto, o que realmente mostra-se relevante na construção literária de Veiga é a escolha de uma atitude narrativa, como:

No caso específico das narrativas de José J. Veiga é o sujeito criança e sua consciência em movimento, capaz de despertar os pensamentos que são constitutivos do outro, de si mesmo como sujeito individual e do mundo como polo de percepção

¹¹ TURCHI, Maria Zaíra. Op Cit. 2007. P. 149.

desse eu. Assim, a consciência reflexiva do protagonista-narrador constrói-se no contato com o mundo imposto pelo adulto, ressaltando nos contos a busca da compreensão do enigma da vida, nos seus limites e nas suas frustrações. O mundo cotidiano feito de surpresa, de dor, de engano é visto pela ótica infantil que lhe imprime reações e sensações próprias¹².

Nessa perspectiva, a consciência que aparece na narrativa, segundo a pesquisadora, é a do sujeito criança que é capaz de constituir o seu próprio universo e o universo do outro como mundos em oposição, como o embate entre os fatos desconcertantes e a consciência coerente na revelação de zonas obscuras da intimidade humana. Junto à ótica infantil está a memória, que mesmo ressaltando sua porção “mais doída”, aparece nos contos de Veiga como elemento constituinte já que reorganiza a vida e potencializa o ser.

Novamente, referindo-se ao insólito como marca da obra veigueana, percebe-se que a crítica oscila entre as categorias do gênero fantástico, absurdo, realismo mágico, maravilhoso, entre outros, chegando, finalmente, a uma configuração alegórica. Veiga estaria aberto a variações e graus diferentes de insólito, inclusive o alegórico, que estaria entre o natural e o sobrenatural e assumiria, recentemente, uma posição a favor do fantástico, em uma dimensão que busca representar a natureza desnorteada do mundo e da vida humana. Isso contribui para evidenciar uma posição crítica diante da sociedade, o que se alcança pelas construções alegóricas presentes, por exemplo, no conto “O galo impertinente”.

O insólito também encontra-se presente no último livro de contos, *Objetos Turbulentos*, contos que tematizam a ideia do progresso e do poder no mundo moderno. Cada conto traz como centro da narrativa um objeto capaz de intervir, simbólico ou sobrenaturalmente, na vida das pessoas. Para Turchi:

(...) todos esses objetos vão compondo um mosaico insólito, mas “à luz do dia”, como ressalta o subtítulo do livro. As fronteiras entre real e irreal são bem mais nítidas nessa obra. À

¹² TURCHI, Maria Zaíra. As fronteiras do conto de José J. Veiga. *Cilnc let.* Porto Alegre, n.34, p. 93 – 104. jul/dez, 2003. <http://www1.fapa.com.br/cienciaseletras/pdf/revista34/art08.pdf>

diferença dos livros anteriores, o autor não mergulha no fantástico ou no realismo maravilhoso, sendo o mundo visto pela ótica da razão e da consciência lógica¹³.

Os objetos em destaque em cada conto assumiriam um tom “mais realista”, em fatos localizados no cotidiano prosaico, o que também pode se dizer do discurso. A presença da ótica infantil também é afastada, isso também acontece com a presença da região como elemento constitutivo do enredo. Mas permanece a perspectiva do contador de histórias, o narrador primitivo na fala de Benjamin, assim como a presença do homem incondicionalmente preso a um mundo cruel, no entanto encantado.

Os contos de *Objetos Turbulentos* concentram uma crítica ao apego desmedido aos bens de consumo, à soberania da mercadoria e seu poder reificador, ou seja, ao poder simbolizado pelos objetos. São objetos que envolvem pessoas em seus cotidianos, indivíduos que são obrigados a viverem sob a dominação desses objetos. Em situações comuns, personagens de boa índole, que imersos em ambientes familiares acabam obcecados por buscar algo que está fora. Para a professora Marilúcia Mendes Ramos, o apego aos objetos representa:

(...) como um objeto de que passam a necessitar e que as dominará e as conscientizará sobre sua fuga para o material, para não ter de enfrentar a difícil arte de viver em sociedade. Assim, de uma situação pacata na cidadezinha interiorana passa-se a uma de dominação do ser pelos bens materiais¹⁴.

Assim, percebe-se a presença dos objetos como oportunidades de fuga e evasão ao passar de uma realidade apazível (tradição) para a conturbação da sociedade de consumo (novo). Presos aos objetos, o narrador reitera, de forma reticente e próxima aos fatos narrados, a problemática do consumismo em cidade interiorana. Novamente, as temáticas são as recorrentes: a tecnologia, o

¹³ TURCHI, Maria Zaíra. Op. Cit. 2003, P. 102.

¹⁴ RAMOS, Marilúcia Mendes. A sociedade de consumo como objeto de contos do escritor português José Saramago e do brasileiro J.J. Veiga: confluências temáticas. Anais do XXII Congresso Internacional da ABRAPLIP.

progresso, a máquina, a reificação, tratadas como elementos fantásticos, absurdos e, finalmente, alegóricos, referindo-se explicitamente ao mundo capitalista. Os contos demonstram a luta do homem em busca de uma reconciliação com o mundo humanizado, em uma perspectiva ideológica centrada em um único eixo - o avanço do progresso e a tecnologia sob as cidades pequenas.

Um dos contos mais intrigantes do livro *Objetos Turbulentos é Espelho*. Esse conto nos remete a outras narrativas que também utilizam essa imagem, como em Machado de Assis e Guimarães Rosa. Na maioria das vezes, a crítica concentra-se em uma abordagem que pretende revelar a “alma interior”. Isso significa expor desdobramentos capazes de trazer à tona, ao sujeito, a consciência de si mesmo a partir de um objeto que funcionaria como mediador entre o sujeito e o mundo. No conto *Espelho*, de Machado de Assis, o espelho é a fonte de amor próprio, é o fazer-se conhecer, uma possibilidade de revelação das especificidades delimitadoras da essência da vida em sociedade, onde o que importa é como o sujeito se vê e como ele é visto pelos outros, a centralidade no ser em contraponto aos dilemas sociais.

No conto de Guimarães Rosa, *Espelho*, o objeto especular é o ícone do autoconhecimento, é a busca pela transcendência, o resgate da identidade como vida interior em um processo de subjetivação. Em J.J. Veiga, de acordo com a crítica, o objeto especular é o desencadeador da especificidade fantástica dos acontecimentos, cria um contexto de turbulência, revelando também a tal “alma interior”. Segundo Ligoski:

Machado contribui para que o fetiche social da farda de alferes se sobreponha à essência do sujeito. Rosa auxilia no resgate da subjetividade através do despojamento das facetas da superficialidade do parecer. Veiga denuncia que a aparência é algo ilusório, já que a verdadeira essência do indivíduo está na respectiva alma interior¹⁵.

¹⁵ LIGOSKI, Priscila. Imagens no espelho: Machado de Assis, Guimarães Rosa e José J. Veiga. In: Estação Literária. Londrina: Vagão-volume, 8 parte B, p. 181-191, dez. 2011 ISSN 1983-1048 - <http://www.uel.br/pos/letras/E>

Neste mesmo estudo, o *Espelho* de Veiga é visto como responsável pelo desdobramento da personagem, problematizando a experiência e exaltando os conflitos da existência, discernindo entre a verdade e a falsidade. O indivíduo, ao se deparar consigo mesmo no objeto especular, fica escandalizado com a própria imagem, o que está por trás da aparência, o que não é possível expressar.

Ainda para crítica, uma característica marcante da obra veigueana é seu apego a mostrar o Brasil interiorano, recriado na narrativa por meio de uma linguagem poeticamente posta em seu viés popular, típico da região. Essa posição da crítica por destacar a rotina da vida no interior inclui a personagem e o suposto narrador criança como protagonista da maioria dos contos veigueanos. Isso é o que destaca Tieko Yamaguchi Mijazaki em seu livro *José J. Veiga: De Platiplanto a Torvelinho*:

Talvez eu possa dizer que a ficção de J. J. Veiga sobre a criança se constrói a partir de uma questão básica: a criança e a realidade exterior. Desse encontro decorrem duas consequências: a descoberta do mundo fora dela, humano e não humano, e concomitantemente o conhecimento e reconhecimento de seu mundo interior. Na interação deles se dá o crescimento, um processo nem sempre alegre, pelo contrário, o mais das vezes doloroso¹⁶.

Mais uma vez a criança aparece como a voz marcante na composição da narrativa, como se a ótica partisse do universo infantil. Para Mijazaki, em narrativas como *Os cavalinhos de Platiplanto*, há a presença de uma consciência reflexiva que desconfia das certezas e viabiliza o confronto, inclusive entre a criança e o adulto. É esse universo infantil que possibilita o surgimento de elementos mágicos, do tom reflexivo e de temas como a morte, por exemplo. O crítico reafirma que o tom lírico perdura e é possível, neste primeiro momento, permanecer na zona do onírico confirmando o mundo mágico em oposição à realidade palpável e cruel. Como se o lirismo possibilitasse uma atmosfera isenta de realidade ou de hostilidade.

¹⁶ MIJAZAKI, Tieko Yamaguchi. José J. Veiga: De Platiplanto a Torvelinho. 1 edição. São Paulo: Atual, 1988. P.6.

É quase uma unanimidade na crítica veigueana ler suas narrativas destacando o viés insólito e infantil de sua obra. São contos que pautados no cotidiano percebem os “sustos” que a própria realidade proporciona ao sujeito, conduzindo-o a um universo outro, a uma “absurdidade” alienante:

Nesse cenário, em meio às regularidades do cotidiano, são inseridas ou descobertas situações que alteram a rotina, mas que não são vistas em sua absurdidade, pelo contrário, são aceitas com facilidade pelas personagens adultas, como resultado de uma acomodação e de alienação perante as circunstâncias e suas causas. A personagem que interpela e reflete os acontecimentos obscuros geralmente faz parte do universo infanto-juvenil, aplicando-lhe explicações de acordo com a sua visão de mundo¹⁷.

Mais uma vez, o que se evidencia é que, apesar de considerada uma fase voltada ao “realismo”, delimita-se ainda mais a dualidade entre real e irreal, realismo e fantástico. Também, na ótica da personagem infantil, isso se acentua demarcando os limites em um universo que propicia a evasão e a fantasia em oposição à possibilidade de percepção da realidade “nua e crua”, assim se posiciona a maioria da crítica relativa à obra de Veiga.

Quando a questão são os temas - também é uma preocupação recorrente da crítica - o mesmo estudo divide os contos em eixos temáticos bem delimitados: eixo de confrontação entre idade adulta e infantil (1), aceitação da norma e sua refutação (2), relação entre morte e amadurecimento (3) e opressão do homem pelo progresso (4). Seguindo essa mesma tendência, muitos estudos mapeiam toda a obra veigueana separando-a em duas fases distintas e completamente opostas. As primeiras produções, de *A hora dos ruminantes* (1966) a *Aquele mundo de Vasabarro* (1982), comporiam o “ciclo sombrio”, obras que compreendem uma atmosfera sufocante e opressiva, com falta de liberdade e choque entre o tradicional e o moderno. Já os contos de *Os cavalinhos de Platiplanto* (1959) seriam uma empreitada lírica,

¹⁷ PRADO, Priscila Finger. O absurdo no limiar do cotidiano: Melhores contos de José J. Veiga. Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas. Dossiê: narrativa e realismo. PPG – Let – UFRGS – Porto Alegre. Vol. 05. Nº1 jan/jun 2009.

dados o momento histórico que foi escrito. De *Vasabarro* a *Objetos Turbulentos* (1997) há a superação dessas sombras e o escritor teria abandonado os cenários tensos e fechados para tratar de assuntos mais líricos, menos conflituosos, em uma abordagem onírica da vida humana. Estaríamos diante de um mundo pós-moderno, que exige do homem uma nova conduta, nova postura e percepção diante do mundo e de suas demandas inovadoras, obrigando o escritor a rever seus posicionamentos e, talvez, mudar completamente a sua conduta estética diante das novas realidades, talvez nem tão novas assim. Neste caso, as fronteiras imprecisas do insólito transformam-se em fronteiras bem delimitadas dos temas e dos traços estilísticos.

As oscilações presentes na estruturação da narrativa não mostram um escritor que se desvia tanto assim do seu principal objetivo: uma revisão da condição caótica e problemática do mundo. Veiga mantém as preocupações que já trazia desde a sua primeira publicação - uma visão crítica sobre a sociedade e suas formas de organização, tanto política quanto social. Para tanto, os temas são recorrentes. Como já exposto, em um primeiro momento, de acordo com a crítica, o mundo infantil é confrontado com o universo do adulto. Não a criança feliz, mas a infância triste, cheia de privações, com crianças sérias e perplexas, sem voz. A subjugação estende-se à mulher que, em relação ao homem, não tem poder de decisão, reafirmando a sociedade ainda precária e repressora. A morte é outro elemento recorrente, a iniciação para o luto, as tramas familiares, as questões de parentesco e as manifestações de sentimentos angustiantes e aflitivos gerados por essa convivência.

Já em seu último livro de contos, *Objetos Turbulentos*, as preocupações anteriores ainda aparecem, mas se misturam a outras como quando a vida na cidade interiorana começa a ser invadida por elementos do “mundo moderno” (isso também é referendado nos contos anteriores) como a tecnologia, as máquinas, causando grande perturbação frente à perspectiva do progresso. Há uma onda de desequilíbrio e destruição que desestabiliza ainda mais a sociedade. Sem saída, esta questiona a função da máquina, das descobertas tecnológicas e a destruição do homem em quase todos os contos. Em *Objetos Turbulentos* mostra-se a face mais obsessiva do homem pelos objetos capitais e a sua subjugação às artimanhas do capitalismo, uma alusão ao processo de

reificação humana. Então, a questão, novamente, é: como a Literatura é capaz de internalizar a história em movimento? E como a crítica consolidada do autor percebe esses acontecimentos e os interpreta?

O Leitor ou o crítico literário diante de uma obra literária está à frente de uma proposta, um mundo de possibilidades entre o que é dado, o título do livro ou o nome do autor, e o que é possível encontrar. A partir daí há várias possibilidades de leituras que podem ser percorridas. Vieses que consideram desde a bagagem ideológica que o autor carrega até o método que, de forma implícita ou explícita, o leitor utiliza para decifrar a obra. A proposta por uma leitura e interpretação dialéticas dos contos veigueanos, considerando a distância, as semelhanças e diferenças entre *Os cavalinhos de Platiplanto* (1959), passando por *A máquina extraviada* (1967) e chegando a *Objetos Turbulentos* (1997), justifica-se quando entendemos que as escolhas estéticas e formais do escritor na composição de sua obra possuem uma relativa autonomia, já que a obra está inserida em uma realidade histórico-social subjacente a ela, ou seja, é possível perceber as características da sociedade brasileira da segunda metade do século XX na própria obra.

Por meio da leitura dos contos, o autor dá conta da visibilidade histórico-social. Assim, a obra funciona como um acinte, uma ameaça, uma provocação que parte de uma crise na tentativa de entender os dilemas sociais e nacionais, iluminando assim as contradições, as incoerências permanentes e dicotômicas como a questão do real e do irreal, do rural e do urbano, da modernidade e do conservadorismo e outras dissonâncias. Bergamo ainda esclarece:

Mesmo pelo prisma alegórico, a obra de Veiga está pensando literariamente os impasses de uma nação que não concluiu seu processo de formação material e os despojos desse empreendimento inconcluso aparecem numa narrativa curta (o autor goiano é excelente contista) ou longa que exprime no seu trecho ficcional os descaminhos de um plano de modernização autoritária que, com boa dose de violência e incompreensão, perdeu seu caráter de renovação e transformação radical nos confins de um sertão inóspito e esquecido que lembra muito as paragens do cerrado goiano,

historicamente tido como um lugar ermo longínquo, inacessível e refratário ao progresso¹⁸.

São os impasses provocados pelas contradições presentes em uma obra literária que reúne conformidade e resistência, anunciando mais que uma boa e envolvente fábula, mas, acima de tudo, uma imprescindível reflexão sobre um mundo que se apresenta inviável e indisponível, dada a atmosfera de opressão e violência.

José J. Veiga popularizou-se como escritor também por meio de uma crítica que o considera autor de “romance denúncia”, além de escritor fantástico. É verdade que as ligações da obra veigueana com os acontecimentos históricos são visíveis, mas é um erro resumir a sua obra ao fato de apenas discutir os fatos sociais e históricos, já que para isso serviria apenas como documento. É reducionista entender a obra de Veiga apenas como uma menção ao advento da ditadura militar ou apenas à instalação do capitalismo em uma nação periférica. Assim, não é possível resumir todo o trabalho estético promovido pela ficção a somente um panfleto ideológico do autor ou da própria sociedade. Frequentemente, a alegoria política tem sido a porta de entrada para algumas leituras feitas da obra de Veiga que, em conjunto com uma ansiosa tentativa de decifrar o mundo moderno, produz uma série de estudos reducionistas, superficiais e sociológicos que não alcançam a magnitude da obra literária, servindo apenas para discutir o contexto político de uma época. O próprio José J. Veiga defende-se desse reducionismo:

Meu projeto de escrevê-los não era ficar na mera denúncia de um regime de opressão: se fosse, os livros ficariam datados quando o regime se exaurisse, como se exauriu (aliás, durou mais que eu calculava). O meu projeto era mostrar situações mais profundas do que aquelas impostas por um governinho de

¹⁸ BÉRGAMO, Edvaldo. Entre a capitulação e a resistência: *A hora dos ruminantes*, de José J. Veiga. In: BASTOS, Hermenegildo José; ARAÚJO, Adriana de F. B. (orgs.). Teoria e prática da crítica literária dialética. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011. P. 77.

uns geraizinhos, cujos nomes a nação depressa esquecerá¹⁹.

A obra veigueana é muito mais que uma referência ao regime militar de 64. Ele foi um escritor que vivenciou quase um século de vida e que soube fazer literariamente as conexões precisas entre vários contextos históricos que vivenciou ou não, dado o longo tempo que morou fora do Brasil. No conto *A usina atrás do morro* - um embrião para futuros romances - José J. Veiga já falava da opressão política, embora tenha o escrito cinco anos antes do golpe de 64. Assim, há muito mais que apenas uma referência às questões políticas da época.

Logo, ainda há muito que investigar na obra veigueana. São os limites ou fronteiras do insólito, a questão da voz infantil e também a forma como a transfiguração sócio-histórica acontece nas narrativas de Veiga, entre outras. O que é unânime em sua obra é a posição crítica do narrador, seu questionamento ético e a busca da ação exemplar. Todo o conflito narrativo tem como propósito primordial a tentativa de compreensão desse mundo que fazemos parte. Inserido nele estão os valores humanos, que nem sempre são percebidos diante do progresso avassalador, das relações de poder degradantes e da dureza do ser humano adulto fascinado pela mercadoria, tornando assim forte o tom fabular da obra, que acaba defendendo um ponto de vista frente ao resgate dos valores do homem, firmando-se como resistência diante da opressão instalada. Essa é uma posição do narrador que compartilha seu ponto de vista com o leitor e o conduz ideologicamente. Mas, a obra de Veiga vai muito além das demandas de um fragmento da história, já que esse fato histórico se universaliza na obra literária. De acordo com Dantas:

(...) a ficção de José J. Veiga vai além do regime então vigente no país. As repetições de temas, imagens e procedimentos narrativos mostrados em seus romances criaram um sistema de auto referências que permeiam todo o conjunto da obra. Longe de serem casuais, revelam um trabalho de

¹⁹ VEIGA, José J. apud AMÂNCIO, Moacir; CAMPEDELLI, Samira Youssef. José J. Veiga. (Col. Literatura Comentada). São Paulo: Abril Educação, 1982. P. 32.

aprimoramento incessante na repetição, seja de personagens (tipos), seja de situações ou ambientes, que constroem um universo coeso porque fundamentado na mesma premissa da dualidade e relatividade do real e, ao mesmo tempo, rico em suas variadas manifestações, já que as partes envolvidas na dualidade, o cotidiano e o insólito, são a representação de variados conflitos: ingenuidade vs reflexão, liberdade vs opressão, criança vs adulto, campo vs modernidade²⁰.

Na ânsia de apreender a realidade, de acessar o mundo em sua totalidade, a narrativa também é um espaço para reflexão da personagem, confirmando a ideia de que narrar é uma maneira de humanizar.

Enfim, o trabalho do crítico de textos literários é partir da premissa que a própria obra literária é sua primeira interpretação, debruça-se sobre si mesma e sobre o mundo que a comporta. Os caminhos para o trabalho de interpretação são sempre os traçados pela obra. É “deixar a obra falar” e perceber os movimentos e as contradições que ela ilumina, na tentativa de encontrar as aflições e angústias humanas no propósito de significá-las, percebe-las. Assim, como os contos veigueanos são capazes de interferir, conduzindo o homem (leitor) a perceber a obra como consciência do mundo e de si mesmo? Como a recriação de seu mundo ficcional desperta no leitor a percepção de seu próprio mundo e a vontade de mudá-lo? Qual a dimensão política que a arte alcança, orientando o leitor a buscar essa mudança?

A dimensão política da arte está em despertar no leitor essa vontade de mudar o mundo. A obra literária orienta-o a buscar essa mudança, distanciando-se do tom panfletário e de denúncia e, muitas vezes, aproximando-se da personagem, sujeito em busca de uma saída para os dilemas da vida, para suas próprias contradições, diante de um emparedamento que dá a verdadeira dimensão da desumanização do homem, da vida, do mundo. No conto *Entre irmãos*, o narrador adulto encontra-se supostamente com o seu irmão de dezessete anos de idade, desconhecido, talvez intruso:

²⁰ DANTAS, Gregório. José J. Veiga e o romance brasileiro pós 64. Falla dos Pinhas, Espírito Santo de Pinhal – SP. V.1, n.1, jan/dez. 2004, p.139 e 140.

Quanta coisa muda aos dezessete anos, até os nossos sentimentos, e quanta coisa acontece — um menino nasce, cresce e fica quase homem e de repente nos olha na cara e temos que abrir lugar para ele em nosso mundo, e com urgência porque ele não pode mais ficar de fora. (EI, p.107).

Frente a frente, em dois momentos diferentes da existência, revisa o seu passado e angustia-se com a culpa da ausência, do abandono e da distância de si mesmo. Põem-se a comentar a sua própria história, revisar os seus sentimentos e resgatar muito mais que o passado, mas o próprio presente, mesmo na experiência indisponível e, conseqüentemente, na impossibilidade de narrar.

Ao se colocar diante da narrativa, a vida humana vislumbra condição humanizadora. Os fatos desenrolam-se na vida independente de termos consciência do que acontece ou não, mas esses acontecimentos só adquirem dimensão humanizadora quando são narrados. Se narram a vida, narram as aflições e as angústias humanas. Hermenegildo Bastos, em artigo intitulado *A obra literária como leitura/interpretação do mundo*²¹ faz apontamentos e reflexões sobre o percurso que deve fazer o crítico literário ao se aventurar em uma leitura dialética da obra literária. Para tanto, elegeu *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, como narrativa capaz de representar a universalidade das obras literárias.

Nessa obra suscita a questão da História das aflições. Na fala da personagem do romance, Rodrigo S.M., “Pergunto: toda história que já se escreveu no mundo é história de aflições?”²². Não só a vida humana ou das personagens seria um repertório de aflições, mas a própria literatura que, em seu ato de narrar, configura-se como aflitiva. Assim, está na obra literária a percepção clara da contradição. Voltando-se sobre si mesma, a obra literária é capaz de identificar as aflições e se abrir como possibilidade humanizadora da vida do homem, já que é na arte, em seu movimento, que o sentido histórico e ético das coisas e dos acontecimentos aparece com maior profusão.

²¹ BASTOS, Hermenegildo J. A obra literária como leitura/interpretação do mundo. In: BASTOS, Hermenegildo; ARAÚJO, Adriana de F. B. (orgs.). Teoria e prática da crítica literária dialética. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.

²² LISPECTOR, Clarice. A hora da estrela. São Paulo: Rocco.1998, P.81.

Diante do desejo e da necessidade de apreender o mundo, o homem se coloca frente à arte como uma forma de objetivação do ser social, com a possibilidade de exteriorizar as suas forças essenciais. Essa atividade humana vai além da compreensão da arte apenas como uma forma de conhecer o mundo exterior, mas sim faz da atividade artística um meio de conhecimento e concretização do fazer humano, a práxis, elevando o homem à condição de afirmar-se ontologicamente.

Esta tese propõe investigar como o escritor, na dialética forma e conteúdo, consegue, por meio do reflexo estético, iluminar as contradições humanas, pensar a sua existência e chegar via obra literária ao projeto Brasil, à construção da nação brasileira, ou seja, à lógica histórica do Brasil durante o século XX, já que a obra veigueana é comumente entendida pela crítica como uma literatura *denúncia* da realidade brasileira da década de 1960.

A nossa perspectiva é da obra realista com base na estética lukácsianas. Isso destaca seu poder de configuração; evidencia os nexos, narra as conexões a partir da necessidade e da verossimilhança. Compreender a arte como criação humana e a partir de suas demandas para se ligar às questões do mundo. Muitas vezes, embora a obra literária seja parte de um sujeito que escreve a partir de seu contato com a vida social, ela parece intransponível (o que muitas vezes acontece com a obra fantástica), no entanto mais interessante para ser decifrada. Para tanto, partimos da própria crítica já consolidada sobre o autor, em três pontos principais: o insólito, o regionalismo e o “romance denúncia”; a fim de apresentar outro viés interpretativo da contística de Veiga, que tem como objetivo acrescentar ao que já vem sendo pesquisado da obra do autor.

Os contos veigueanos narram o homem em uma busca incessante pelas conexões necessárias a sua totalidade. Ao mostrar-se empenhado em buscar essas conexões, acaba evidenciando as contradições e a impossibilidade de se perceber íntegro, já que o conhecimento de si mesmo e do mundo torna-se muitas vezes indisponível:

Tenho tanta coisa a dizer, mas não sei como começar, até a minha voz parece ter perdido a naturalidade, sinto que não a governo, eu mesmo me aborreço ao ouvi-la. Ele me olha, e

vejo que está me examinando, procurando decidir se devo ser tratado como irmão ou como estranho, e imagino que as suas dificuldades não devem ser menores do que as minhas (EI, p.108).

De modo que, em Lukács, para que a narrativa literária seja relevante, é preciso que ela apreenda a totalidade humana, narre os acontecimentos da vida em suas causas e casualidades, alcançando a esfera do necessário e imprimindo o sentido das angústias e das aflições humanas. Quando a obra se opõe ao estranhamento (a vida fetichizada), ela alcança a sua eficiência estética, essa é uma obra literária capaz de configurar personagens concretas em situações concretas, em ação e evidenciando o sentido da História.

Assim, a nossa proposta é pensar como a literatura de Veiga contribui para a necessária provocação de percebermos a história humana sob as condições da modernidade periférica. Diante de um mundo que, mesmo lembrando a sua falta de liberdade, é capaz de viabilizar a resistência necessária capaz de contribuir para que o homem entenda seu próprio destino.

José J. Veiga, escritor frequentemente filiado pela crítica ao gênero fantástico, foi um homem de seu tempo e, inclusive quando a crítica ressalta sua ligação com elementos do insólito (como se o insólito estivesse desligado do real), a contística veigueana internaliza na forma literária as preocupações mais urgentes de uma sociedade moderna capitalista que se instala em um país de realidade periférica.

Nessa tarefa de compreender um pouco mais o universo literário de J. J. Veiga, é essencial para esta pesquisa, após revisarmos a fortuna crítica, revisitarmos também alguns posicionamentos teóricos diante das questões que consideramos incisivas na crítica veigueana, como a questão do insólito ou fantástico, do regionalismo e das influências históricas.

Com a chegada do século XX e os movimentos de vanguarda surgidos na Europa, no intuito de superar o modelo realista positivista, a América Latina se viu diante de uma nova ordem, já que assumia os paradigmas europeus ao mesmo tempo em que esses paradigmas mostravam pouca eficiência frente à realidade americana tão complexa e peculiar. Pensar a contística veigueana é

pensar a realidade que se insurge no Brasil, como um país submetido a um forte processo de colonização. Por isso é preciso buscar referências nas marcas de identidade e em relações de alteridade, voltando-se para a América Latina e seus escritores, já que a literatura praticada em países colonizados reafirma seu compromisso com a formação da nação, ora comprometendo-se com um projeto nacional das elites, ora ressurgindo como produção de um discurso contra hegemônico.

Mesmo incorporando a lógica da sociedade de classes, a narrativa consegue manter estruturas essenciais à preservação da criatividade artística, incorporadas à práxis humana, reafirmando a busca pelo sentido histórico da humanidade na liberdade contida no ato de narrar. Assim,

Admitindo o valor cognoscitivo da arte, seremos forçados a concluir que ela *proporciona um conhecimento particular que não pode ser suprido por conhecimentos proporcionados por outros modos diversos de apreensão do real*. Se renunciamos ao conhecimento que a arte – e somente a arte – pode nos proporcionar, mutilamos a nossa compreensão da realidade. E, como a realidade de cuja essência a arte nos dá a imagem é basicamente a realidade humana, isto é, a nossa realidade mais imediata, a renúncia ao desenvolvimento do conhecimento artístico e, por conseguinte, a renúncia ao desenvolvimento do estudo das questões estéticas, acarretam *a perda de uma dimensão essencial na nossa autoconsciência*²³.

É assim que as literaturas desenvolvidas na América Latina, em especial no Brasil, com a passagem da concepção de “consciência amena do atraso”, característica do “país novo”, para a “consciência catastrófica de atraso” correspondente à noção de “país subdesenvolvido”²⁴; desenvolvem-se. As manifestações literárias latino-americanas acontecem em um contexto de

²³ KONDER, Leandro. Os marxistas e a arte: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013. (Coleção Arte e Sociedade). p. 25.

²⁴ CANDIDO, Antonio. Literatura e Subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. P.142.

“continente sob intervenção”²⁵, já que para os países colonizados a vida cultural foi construída com base na imitação das culturas matrizes, ou seja, as literaturas dos países colonizadores.

Nesse contexto de periferia literária não bastava só romper com a tradição, com a influência angustiante do colonizador. Mas, acima de tudo, a renovação se mostra com a promessa de modernidade, com a chegada do progresso. A literatura de José J. Veiga é uma tentativa de pensar a vida cotidiana sob o signo da modernidade periférica e, em especial, na percepção de uma humanidade submetida ao domínio da forma-mercadoria²⁶. Segundo João Luís Lafetá²⁷, pensar a literatura é também pensar o desenvolvimento da economia capitalista em nosso país e, então, é possível perceber que ela passa por modificações profundas, mais complexas que o sistema agrário exportador.

Segundo Polar²⁸, a literatura que se formou na América Latina fundou-se entre o imediatismo e a perenidade, a partir de relatos das relações de mando. Na narrativa literária entrelaçam diferentes instâncias como a ligação de uma literatura e seus modos de produção, gerando uma *tensão*, é o que melhor define a literatura da época. Isso significa que as grandes transformações aconteceram no *âmbito da forma*, não traduzindo mudanças importantes no conteúdo até porque, embora tenha havido os processos pela independência e a autonomia política desses países, a realidade de dominação ainda persistiu por longo tempo. Essa dominação aliada ao imperialismo, em sistemas ditatoriais que espalharam tirania, subjugação e exploração dos não privilegiados.

A partir de 1964, muitos intelectuais brasileiros foram exilados em países vizinhos em virtude da ditadura militar brasileira. Tiveram assim a oportunidade de pensarem o Brasil e seus problemas como fatos comuns a toda América

²⁵ CANDIDO, Antonio. Op. Cit. 1987. P.146.

²⁶ A expressão Forma-mercadoria é uma maneira de explicar como o resultado do trabalho incorpora os interesses mercantis. O importante não é perceber o valor que esconde uma mercadoria, seu sentido oculto, entre oferta e procura. Mas sim, o processo que levou à metamorfose nessa forma, evidenciando seu valor de uso e seu valor de troca. A teorização sobre forma-mercadoria foi desenvolvida por Marx no livro *O capital: crítica da economia política* (São Paulo: Nova Cultural, 1985).

²⁷ LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico). P.26.

²⁸ POLAR, Antonio Cornejo. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. (Organização Mário J. Valdés/ Tradução Ilka Valle de Carvalho). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000. P.43.

Latina, como um continente que mais parecia uma província com fortes ligações sociais, econômicas e culturais, relações ressaltadas pelos processos de globalização cada vez mais evidentes.

A literatura que se formou na América Latina sempre foi um instrumento de transmissão cultural fortemente ligada às classes dominantes e aos interesses ideológicos da minoria letrada, sendo elemento fundamental para se ajustar ao Novo Mundo. Nos países da América Latina, literatura foi uma prática de confirmação e formação do sentimento nacional, incorporando a consciência histórico-social do país, fazendo-se assim imprescindível esse viés internalizado na obra literária e em sua crítica.

Os direcionamentos na política e na economia dados pelo colonizador apontam para uma América Latina não apenas renovada, já que toma os primeiros contatos com a modernidade, mas, acima de tudo, em tensão permanente, já que imperam os contextos de desigualdade econômica, revelando um continente que se mantém em crise permanente, ressaltando e, aos poucos, tomando consciência das contradições que impedem o efetivo progresso. Nessa realidade contraditória está o fato de muitos grupos que se empenharam para o fim dos regimes ditatoriais (realidade de quase toda América Latina) acabaram assumindo seus lugares no poder, mas sem restaurar a democracia.

Essa realidade reafirma as semelhanças entre os países latino-americanos, que acabam formando um bloco com realidades e dificuldades muito parecidas entre si. Assim, a história tornou-se tema para literatura, confirmando no texto literário as contradições que, no cotidiano, mantinham-se imperceptíveis. Ao migrar para a narrativa literária, a vida humana desnuda-se em sua essência e deixa de ser historiografia para ser historicidade.

Nos países da América Latina predominaram os estados oligárquicos que, junto com a classe dominante, lutaram pela concentração de renda e manutenção do capital nas mãos da classe dominante, fazendo assim com que os menos abastados fossem completamente excluídos do mundo das oportunidades. Qualquer iniciativa no sentido de retirar o povo da vida periférica era vista como uma contravenção ao sistema econômica capitalista e, por isso, altamente combatida. Daí a grande contradição: modernização periférica e democratização são elementos paradoxalmente contraditórios.

Os primeiros contos de Veiga sentem diretamente os impactos da modernização, que chega a país periférico trazendo todas as contradições e precariedades de se instalar em um espaço ainda desprovido do moderno. Os primeiros contos do autor, pelos anos de 1960, tematizam essa “iniciação”, essa invasão ao espaço da tradição. Perceber na prática literária o passado e o presente dos problemas sistêmicos da nação brasileira é aceitar as contradições naturais tanto da vida cotidiana e, principalmente, do fazer literário. O surgimento de autores como J. Veiga e Murilo Rubião são sintomas deste processo de modernização acontecido na América Latina.

Assim, a Literatura desse período dá visibilidade aos grupos marginalizados, problematiza conceitos já tradicionais envolvendo o cânone literário:

Se a literatura constitui uma linha de força que contribui para a construção de uma identidade cultural, a história da literatura contribui com o arcabouço que promove a sustentação dessa identidade, considerando a sua multiplicidade. Dessa maneira, estudos que fundamentem a discussão sobre o tema ditadura assolaram diversos países do continente latino-americano, transformando-se em matéria literária, elaborada por autoras contemporâneas, devem ser aproveitadas a fim de produzir uma história da literatura renovada, decalcada em padrões condizentes com a evolução dessa disciplina²⁹.

A literatura, então, faz parte de um projeto social mais amplo que ela mesma e, mesmo mantendo sua autonomia, é o retrato do temperamento de uma época, é uma forma de ver o mundo e, por isso mesmo, está sujeita a condicionamentos sociais e históricos de determinada realidade.

Nesse contexto é que o conto também aparece como um gênero que traduz o que de melhor se produziu na literatura brasileira da segunda metade do século XX. São narrativas que se destacaram tanto pela renovação ao assumir novas fórmulas de produção literária, quanto pela reformulação de técnicas literárias já consagradas.

²⁹ ZINANI, Cecil Jeanine Albert. História da literatura: questões contemporâneas. Caxias do Sul: Educs, 2010. P.21.

Antonio Candido em “A nova narrativa”³⁰, artigo fundamental para esta discussão, ainda acrescenta que essas inovações literárias aconteceram principalmente na ficção hispano-americana e que muitos são os escritores que assumiram as novidades literárias em voga. Mas bem antes “da moda se instalar, José J. Veiga tinha publicado *Os cavalinhos de Platiplanto* (1959) – contos marcados por uma espécie de ‘tranquilidade catastrófica’”. As mudanças ocorridas no âmbito da história do continente americano são importantes e estão internalizadas na lógica da produção literária. Mas, incisivamente, essas mudanças apontam para a própria literatura e para sua capacidade de representar a vida cotidiana. No limite para o insólito, a literatura volta-se sobre si mesma ao deflagrar o horror e a desesperança, instituídos no sentimento de medo, de opressão, violência e até encantamento presentes na narrativa.

Aquele mundo antigo, repleto da tradição, acaba sendo movimentado por uma nova lógica – a da modernização. Esse elemento modernizador está no conteúdo, ou seja, na realidade objetiva, no entanto internaliza-se na obra literária não só nos temas tratados na narrativa, mas na própria forma literária. Em *Os cavalinhos de Platiplanto*, a questão tratada pelo enredo é também a questão da literatura nacional brasileira que está inserida no processo violento de modernização. Assim, a literatura acaba sendo uma representação um tanto fantasmagórica, já que está inserida (seus escritores) nessa lógica cultural capaz de representá-los, ao mesmo tempo em que os oprime por meio da representação.

A história do Brasil está em *Os cavalinhos de Platiplanto* a partir da representação de uma totalidade intensiva. É assim que a parcialidade passa a ser a totalidade, considerando que o mundo individual, que aparece representado nas demandas de uma personagem singular, possa ser a própria história da universalidade humana. Na problemática relação entre as personagens, em especial, pela questão da posse da terra, estão conjecturas narrativas responsáveis por desestabilizar a relação bem resolvida entre as personagens que habitam um mundo já há muito tempo conhecido, onde há um código de conduta válido e coletivo. A invasão de uma nova lógica - frente à

³⁰ CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: Educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Ática, 1987(b). p.211.

percepção que se tem da terra - suscita nas personagens elementos da natureza humana que implicam um redimensionamento das relações, um tanto desumanas:

__Vai colocando essas pedrinhas nos lugares, uma depois da outra, sem olhar para cima e nem para baixo, de repente você vê que acabou.

Fiz como ele mandou, só para mostrar que não era fácil como ele dizia __ e era verdade! Antes que eu começasse a me cansar o serviço estava acabado (CP, p.31).

Esse novo mundo que se apresenta, em seus elementos extraordinários, nada mais é que a confirmação do mundo ordinário, um mundo em que todos tomarão conhecimento, voluntariamente ou não. A literatura de Veiga nos lembra, o tempo todo, que embora vislumbrando a liberdade, o homem (a personagem) está condenado à prisão. Essa prisão ora é a própria necessidade de sobreviver em um sistema absurdo, ora é um elemento estranho que invade a cidade ou o núcleo familiar, ora é a própria angústia da inoperância frente a uma nova realidade, altamente perturbadora.

A prisão invade o espaço íntimo ou doméstico e aprisiona, inclusive, as consciências das personagens. Chega-se a uma realidade absurda, incontrolável para o narrador. E é nessa atmosfera asfixiante que vive o homem. O extraordinário é a exacerbação da realidade hostil e insuportável, é a saída para o homem emparedado, é o sintoma dos tempos de acirramento das relações. A literatura confirma a sua força transgressora.

Nesse mundo da tradição, localizado no interior do Brasil, tem-se a complexa relação do homem com a terra. *“As terras da família continuam com a família. É aquela tradição. Caiado não vende terra. Compra e deixa pra lá”*. Essa é uma declaração de Ederval Caiado sobre os costumes da família Caiado, tradicional família goiana, sobre a posse da terra. A manutenção da propriedade da terra a todo custo e o trabalho na fazenda são bons indícios para a manutenção do poder político e a garantia de liderança e de controle das decisões tomadas no estado de Goiás. Nem sempre podemos considerar a

posse da terra, apenas o seu controle material, como requisito para manutenção do poder, mas com certeza é pré-requisito para a confirmação do mando e sua manutenção, já que em um estado agrário como Goiás a terra é um instrumento de delegação de poder:

Da mesma forma, ignorar a importância da propriedade da terra na caracterização da família como componente das classes dominantes é retirar as relações sociais de produção do universo de análise. A propriedade da terra foi condição para a permanência política, tanto ao nível da ação de direção quanto das opções políticas e das alianças estabelecidas. Para manter a 'condição', foi preciso realimentá-la. A terra foi e é patrimônio material, mas também patrimônio político, que, enfim, qualifica a família Caiado. Houve algo mais que os Caiados buscaram na luta política do que possibilidades de benesses: É o poder propriamente dito e sua manutenção³¹.

A posse da terra e a possibilidade de incluir cada vez mais terras determinam também os critérios que definem as relações de trabalho estabelecidas sob o signo da dominação. A posição do proprietário de terra como também dono dos meios de produção, do latifúndio, é perfeitamente condizente com o regime de trabalho que se instala. Regime que tem na exploração completa, no trabalho infantil, na escravidão, nas longas jornadas de trabalho e outros quesitos, suas características principais. Esse é o costume do patrão camarada, que exige que se cumpra a relação patrão/empregado, caso contrário o vínculo se desfaz e o patrão nunca se admite em prejuízo, recaindo toda sua crueldade sobre o empregado.

O fato histórico, que neste caso é a problemática da terra, está presente no texto literário, mas não como documento. Há uma percepção histórica na literatura, uma historicidade, mas o documental ganha valor quando se integra à dimensão estética. Ao perceber a contradição entre singular e universal, em que a superação da singularidade leva ao alcance da particularidade, é possível compreender que na obra literária o que mais interessa não é a

³¹ CHAUL, Nasr Fayad. Coronelismo em Goiás: estudos de casos e famílias. Goiânia: Kelps/Ed. UFG. 1998. P. 231.

matéria, mas a ação humana que a compreende, a questão da personagem em movimento e em transformação.

Segundo Palacin³², a ocupação das terras goianas se dá efetivamente a partir da implantação de infraestrutura de transportes e comunicação no sul e sudeste do estado, logo nas primeiras décadas do século XX em um processo de ocupação capitalista da terra. No restante do estado, a ocupação se dá por volta dos anos 1940 e 1950 por posseiros e assentados que vinham de outras regiões, incentivados pela política de ampliação das fronteiras agrícolas e por meio das frentes capitalistas, colônias agrícolas. O colono instalava-se na terra na expectativa de sobrevivência e que futuramente fosse legalizada a propriedade das terras devolutas que havia tomado posse, onde trabalhava com a sua família.

A partir da década de 1950, a terra passa a ter uma importância e uma ocupação econômica, quando o capital começa a controlar inclusive as relações de trabalho. Mas é principalmente a partir daí que o posseiro, pequeno proprietário de terra, é também expulso de sua posse, agravando as questões da propriedade e, conseqüentemente, intensificando-se muito os conflitos no campo, entre grileiros (fazendeiros) e posseiros. A partir de então, o capital, que controlava as relações de troca e detinha a renda da terra, intensifica os investimentos no negócio da agropecuária.

Quando a terra e o homem assentado nela submetem-se aos domínios do capitalismo é que se reconfiguram as funções da propriedade (a posse) e as questões do trabalho. A terra, como um bem capitalizado, também entende o trabalhador como uma forma pré-capitalista da renda. Na passagem de práticas pré-capitalistas para práticas capitalistas, a terra passa a ter uma nova nuance mediante a realidade econômica que vai tomando forma.

Na tarefa de evidenciar essas relações controvertidas e problemáticas envolvendo a posse da terra, a solução dada pela obra literária, no caso de Veiga, é narrar essas forças em conflito a partir da experiência e da capacidade humana de transcender os limites impostos pela própria história. Assim, a partir dos questionamentos do narrador, um suposto menino que não entende o desaparecimento do avô e os conflitos em família, é possível explicitar as

³² PALACIN, Luís; SANT'ANNA, Maria Augusta. História de Goiás. 6 edição. Goiânia: Ed. UCG, 2006.

questões impostas pela terra e a sua propriedade. Assim, a representação muito mais evidencia as contradições e os posicionamentos diante da terra em disputa. Posicionamentos que revelam a desagregação e o desentendimento, que coloca o homem contra o homem, que reconfigura as relações familiares e de trabalho em um país e, em especial, em uma região marcada pela dinâmica agrária.

Nesse sentido, a relação entre obra literária e forma social é estreita, mas não é direta. Antonio Candido³³, ao propor uma leitura dialética da obra literária, enfatiza o seu plano estético, afastando a obra de qualquer interesse que esteja fora dela. No entanto, ao afastar-se dela, traz para estrutura da obra os elementos externos importantes e presentes principalmente na mediação que é o trabalho do escritor. É esse trabalho, essa mediação, que transforma elementos exteriores à obra a fatores estéticos de composição, dando caráter artístico aos aspectos da vida social imediata e confirmando a obra literária como meio importante de dar a ver o que as ideologias escondem.

Desse modo, ao perceber o registro histórico da terra na narrativa literária, é possível compreender a totalidade da práxis humana na obra de arte literária e como esse trabalho estético viabiliza um mundo de maior liberdade, mesmo confirmando a sua condição de prisão, já que nem o artista e nem a obra literária estão fora do modo de produção hegemônico capitalista. É dessa maneira que a obra literária articula-se com a forma social, percebendo que o foco do crítico literário é o próprio ato criativo, o trabalho do escritor, a produção do objeto estético.

A literatura, em suas características criativas, concentra um manancial de liberdade, pois é fator histórico e, ao mesmo tempo, um fator estético, são dois polos que se encontram atados e que se concretizam a partir da mediação do trabalho do escritor. A porção de fantasia contida no texto literário é fruto da

³³ Ao tratar da relação obra literária e forma social, Antonio Candido desenvolve o conceito de *Redução Estrutural*. Essa é uma concepção literária desenvolvida por Candido que define a forma de organização social dos homens como elemento que está fora do texto, mas também que se convergem e são traduzidos para dentro da forma literária. Candido propõe uma postura dialética da arte, sendo o plano estético fundamental e decisivo, no entanto os elementos sociais – fora do texto – não estão ausentes da obra. O valor da obra literária está estreitamente ligado a sua capacidade de se relacionar com a realidade, ou seja, a sua perspectiva social. Frente a essa premissa, destaca-se o conceito de mediação, o trabalho do escritor que relaciona os elementos externos à estrutura da obra literária compondo um todo orgânico.

mediação do escritor, mas que se coloca para dar a ver a lógica histórica que a vida cotidiana não disponibiliza, dada a sua superficialidade. Ainda, segundo Lukács, a arte, como instrumento necessário para vida humana, ilumina as contradições e permite que a existência e a posse da terra sejam revisitadas a qualquer tempo, levantando as peculiaridades e denunciando os controvertidos discursos comprometidos com situações ideológicas alienantes.

É diante desse contexto, em que a história se evidencia no texto literário, que nos deparamos com outra questão fundamental para a crítica veigueana: seu possível caráter regionalista. Por se tratar de um escritor que tem sua origem em região sertaneja, em um país que busca a sua afirmação assumindo finalmente a sua “consciência catastrófica de atraso”, é que se entende que, de alguma maneira, a Literatura em nação colonizada como a nossa representa um esforço para manutenção de certo tom de originalidade ao mesmo tempo em que não renega as influências culturais do colonizador. Como afirma Antonio Candido:

Para as [influências] compreendermos bem, é conveniente focalizar, à luz da reflexão sobre o atraso e o subdesenvolvimento, o problema da *dependência cultural*. Este é um fato por assim dizer natural, dada a nossa situação de povos colonizados que, ou descendem do colonizador, ou sofreram a imposição de sua civilização, mas fato que se complica em aspectos positivos e negativos³⁴.

Considerando essa “dependência cultural”, o regionalismo apresenta-se como um elemento negativo se for simplesmente uma reprodução fiel, relegando o indivíduo à condição de isolamento e destacando o que há de mais exótico e pitoresco de sua região. Mas também pode trazer algo de positivo na medida em que ressaltando as peculiaridades da região permite uma interdependência com o colonizador, oferecendo a ele uma autenticidade que também lhe é necessária.

³⁴ CANDIDO, Antonio. Literatura e Subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p.148. (grifo nosso).

Além disso, o regionalismo pode ser um caminho para manter as consciências despertas em uma sociedade subdesenvolvida que precisa criar subterfúgios para se desvencilhar da condição de atraso. Por isso, ele sobrevive e sobreviverá durante muito tempo, reformulando-se de acordo com as carências de cada época e resultando mais adiante em obras significativas, que compõem uma nova fase, denominada por Antonio Candido como superregionalismo, o que quer dizer que:

(...) embora sem qualquer caráter de tendência impositiva, ou de requinte de uma equivocada consciência nacional (...) as regiões se transfiguram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade³⁵.

Se José J. Veiga de alguma forma vivencia a região, é nesse sentido superregionalista especificado por Candido. A começar pela seleção dos temas, que, segundo a crítica, em algumas obras assumem tom lírico, próprio das influências da infância, da memória do local de origem, do resgate da realidade das cidades pequenas, saudosas em manterem suas tradições. Mas isso logo é interrompido pela invasão de um mundo outro, ameaçador e inóspito, que transforma a criança em um adolescente ou adulto consciente das muitas adversidades, da aspereza e autoritarismo com que cede aos impulsos capitais. Há um estranhamento com a chegada das companhias, do sistema industrial, que submete o homem e desqualifica o seu trabalho, instalando a desconfiança e a incerteza, prometendo um mundo de “civilidades” que nem sempre é o paradoxo do mundo selvagem, característica que ainda guarda a região.

A crítica brasileira - em especial a produzida por pesquisadores goianos, ávidos por encontrar um substituto para Bernardo Élis, o escritor que até aquele momento mais deu visibilidade às letras desse Estado – enquadrou Veiga como escritor regionalista, como contista rural e outras denominações que o ligaram ao que havia de mais peculiar a terra. Nem todos entenderam que o seu apego à região se deu muito mais pelos aspectos inventivos da

³⁵ CANDIDO, op. Cit., 1987. p.161.

linguagem que propriamente pelo aspecto documental e retratista da paisagem sertaneja. Há marcas importantes da vida no interior, mas não significa que seja um escritor que, tradicionalmente, esteja ligado aos estudos regionalistas da ficção brasileira. As particularidades da obra de Veiga aparecem de forma mais nítida na oposição que se cria entre a cultura rural e a cultura urbana, entre centro e periferia.

Em Veiga, as suas primeiras produções literárias sentem diretamente os impactos do projeto de modernização que chega aos países periféricos trazendo todas as contradições e incertezas de se instalar em um espaço ainda desprovido do moderno. As primeiras obras de Veiga, inclusos os primeiros contos de *Os cavalinhos de Platiplanto*, de 1959, e *A estranha máquina extraviada*, de 1967, tematizam essa “iniciação”, essa invasão ao espaço da tradição, discussão que se aprofundará no decorrer da tese.

Já em uma segunda fase de sua escrita, de acordo com a crítica literária, nos contos de *Objetos Turbulentos* a modernidade já está instalada. Com ela todas as prerrogativas que se relacionam com o sistema capitalista e com a soberania da mercadoria, em tom de lamentação diante das ruínas, dos destroços e do entulho que restou da tradição, da cultura local, absorvida pela ênfase na violência com que a modernidade chega a uma nação colonizada, como nos países da América Latina.

Então o entulho do desabamento ficou lá poluindo a rua e atraindo moscas, lagartixas, ratos, baratas e outros entes obnoxios, até que saqueadores tomaram conhecimento e começaram o seu trabalho sistemático de extrair e carregar tudo em que vissem algum valor. (E, p. 10).

Longe de ser apenas uma situação de confronto, há sim a possibilidade de ver mais claramente um dos seus temas preferidos – a ideia de “invasão”. É o que desencadeia a hesitação e principalmente a inquietação com que as tradições e costumes do povo do interior são violentamente descartados e apagados por um sistema novo e avassalador.

A partir dessa atmosfera de hesitação e inquietação tão presentes nos contos veigueanos, evidencia-se o quesito mais discutido pela crítica que se dedica às obras de Veiga: as questões do insólito ou do fantástico. A princípio, é preciso analisar as imprecisões dos limites espaciais impostos na narrativa, de repente, “Quando descí pelo outro lado e olhei a ponte enorme e firme, resistindo ao vento e à chuva, senti uma alegria que até me arrepiou” (CP, p.31). Embora aparentemente bem demarcados, suscitam oscilações que se apoiam nas ambiguidades presentes no texto, confirmadas na própria experiência das personagens submetidas à condição de estranhamento, que também oscilam entre a tradição e o novo, a realidade e a invenção, a estabilidade e a instabilidade, sempre em confluência.

É o espaço ficcional elemento capaz de revelar o clima de tensão e as perspectivas ideológicas que contribuem para dar sentido ao mundo que se quer construir, em sua multiplicidade de significados. A constituição do espaço é determinante para a construção literária. Platiplanto ou o espaço resumido da sala da família de *Entre irmãos* são mais que espaços que alojam personagens ou pano de fundo para o enredo, mas se constituem em ambiência para o desenvolvimento da trama. Sendo assim, a construção do espaço ficcional é um dos principais elementos de irrupção do insólito. Platiplanto é um lugar outro, um espaço aparentemente imaginário e povoado por vários cavalinhos, que só existiam nesse espaço, “__Levar não pode. Eles só existem aqui em Platiplanto” (CP, p.35).

No conto *Os cavalinhos de Platiplanto*, a forma como se configura o elemento espacial é desencadeadora de ambiguidades, o que gera, em parte, a hesitação.

Não sei se foi nesse dia mesmo, ou poucos dias depois, eu fui sozinho numa fazenda nova e muito imponente de um senhor que tratavam de major. A gente chegava lá indo por uma ponte, mas não era ponte de atravessar, era de subir (CP, p.31).

No caminho até Platiplanto, que é nomeado apenas uma vez no conto, há etapas a serem cumpridas, serviços prestados, encontros inesperados, medos

e opressões a serem vencidas para, finalmente, chegar a esse lugar onde os cavaleiros eram raros e só existiam ali. São os ritos de passagem.

A viagem era longa e a cada etapa ultrapassada um novo limite se impunha, além de intensificar as incertezas e as inquietações provenientes de um espaço cheio de mistérios que, pela primeira vez, revelava-se no próprio espaço da intimidade humana, como confluência ou configuração da própria experiência social:

Devo ter caído no sono em algum lugar e não vi quando me levaram para casa. Só sei que de manhã acordei já na minha cama, não acreditei logo porque o meu pensamento ainda estava longe, mas aos poucos fui chegando. Era mesmo o meu quarto — a roupa da escola no prego atrás da porta, o quadro da santa na parede, os livros na estante de caixote que eu mesmo fiz, aliás precisava de pintura (CP, p.35).

Na configuração do espaço ficcional, o que se evidencia não é uma realidade da fuga, do alívio, da evasão. Mas a própria “tranquilidade catastrófica”, muito mais tensa, porque velada; muito mais inquietante, porque se volta para a intimidade do próprio homem. As narrativas de Veiga que se constroem a partir de espaços imaginados, a princípio podem dar a impressão de uma tentativa de se desvencilhar do incômodo vivenciado pela personagem, mas configuram muito mais a problematização desses incômodos, intensificando e trazendo para o centro das discussões a problemática experiência humana.

São vários “subespaços” que se colocam em sobreposição em um mesmo contexto narrativo. A chegada em Platiplanto pressupõe transpor muitos outros espaços que novamente retornam ao espaço original, o ponto de partida – o espaço da casa da família, o quarto da infância.

Platiplanto é um universo outro, mas não menos inserido no espaço da vida cotidiana. Por apresentá-la em sua intensidade, configura-se como uma ameaça constante, pois incita a buscar e questionar ideologias vigentes em seu próprio mundo cotidiano, transportando o indivíduo do âmbito do extraordinário para a vida mais ordinária. O impalpável, vivido na sala da casa de *Entre irmãos* é, na verdade, o peso e a tensão das relações familiares degradadas,

tão concretas e palpáveis quanto o próprio insólito de *Os cavalinhos de Platiplanto*.

Como já exposto em *Os cavalinhos de Platiplanto*, grande parte da crítica tem se dedicado a decifrar o caráter insólito presente no conto, na maioria das vezes citado como narrativa infanto-juvenil ou de literatura fantástica. A narrativa que se constrói em torno de um fato extraordinário não requer que esse fato seja explicado, mas concentra a sua relevância literária na organização dos elementos e das imagens que compõem esse fato, como “a rede de imagem que se depositam em torno dele, como na formação de um cristal”, segundo Ítalo Calvino “(...) o prazer do fantástico está no desenvolvimento de uma lógica cujas regras, cujos pontos de partida ou cujas soluções reservam surpresas”³⁶.

Embora o fantástico seja, muitas vezes, visto como um fenômeno pontual, reservado a alguns momentos específicos da história da literatura, é fácil perceber que os elementos fundamentais para a existência do fantástico estão presentes na trajetória da literatura desde o seu surgimento até suas manifestações atuais. As características do fantástico são intrínsecas ao gênero e motivadas, principalmente, pela ansiedade em contrapor a hostilidade imposta pelas regras da vida humana.

A literatura desenvolvida em terras latino-americanas capta características bastante peculiares de onde ela surge e o fantástico incorpora essas modificações, problematizando a realidade vivida no continente. Assim, a base do fantástico é a vida cotidiana, ele parte da própria realidade factual, segundo Irene Bressière:

A literatura fantástica se caracteriza pela utilização “de quadros socioculturais e de formas de entendimento que definem os domínios do natural e do sobrenatural, do banal e do estranho, não para concluir sobre qualquer certeza metafísica, mas para organizar a confrontação de elementos de uma civilização relativa aos fenômenos que escapam à economia do real e supra-real”³⁷.

³⁶ CALVINO, Ítalo. Assunto encerrado: discurso Sobre literatura e sociedade. (Tradução: Roberta Bami). São Paulo: Companhia das letras, 2006. p. 257.

³⁷ BESSIÈRE, Irene. Le récit fantastique. Paris, Larousse, 1974. p.11.

Cortázar, em seu texto *O sentimento do fantástico*, aponta três fatores importantes para a ocorrência do fantástico: o sistema aberto, a fatalidade e o ponto vélico. De forma sucinta, o sistema aberto é o desconhecimento de alguns elementos da narrativa, pois conhecer tudo do universo narrado impossibilitaria o fantástico, o sistema tem que deixar alguns fatos suspensos. A fatalidade está em considerar que existem elementos que escapam ao controle da personagem, ou seja, pela própria característica de sistema aberto, desconhecem-se alguns pontos importantes do universo narrado. Já o ponto vélico é o elemento misterioso no universo narrativo, que deve impulsionar o leitor para fora do eixo do real. Segundo Cortázar:

Estou convencido de que esta manhã Teodoro olhava um vélico no ar. Não é difícil encontrá-los e até provocá-los, mas uma condição é necessária: fazer uma ideia muito especial das heterogeneidades admissíveis na convergência, não ter medo do encontro fortuito (que não o será) de um guarda-chuva com uma máquina de costura. O fantástico *força* uma crosta aparente, e por isso lembra o ponto vélico; há algo que encosta os ombros para nos tirar dos eixos. Sempre soube que as grandes surpresas nos esperam ali onde tivermos aprendido por fim a não nos surpreender com nada, entendendo por isto não nos escandalizarmos diante das rupturas da ordem. Os únicos que creem verdadeiramente nos fantasmas são os próprios fantasmas, como o prova o famoso diálogo na galeria dos quadros. Se em qualquer esfera do fantástico chegássemos a essa naturalidade, Teodoro já não seria o único a ficar tão quieto, pobre animalzinho, olhando o que ainda não sabemos ver³⁸.

Assim, o fantástico inclui o inquietante e se relaciona ao horror, ao terrível, ao angustiante. Segundo Freud, no artigo *O inquietante*, “o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é a muito

³⁸ CORTÁZAR, Júlio. Do sentimento do fantástico. In: Valise de cronópio. (Tradução Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa; organização Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr.). São Paulo: Perspectiva, 2004. (Coleção debates). P.179.

conhecido, ao bastante familiar. Como isto é possível, sob que condições o familiar pode tornar-se inquietante, assustador (...)”³⁹. Freud declara-se preocupado com as questões estéticas e com a qualidade do sentir, ao investigar o cotidiano acaba encontrando o inquietante.

Logo, ele acaba sendo o elemento mais conhecido, o que é bastante familiar, mas o que o sustenta é a incerteza intelectual. É preciso manter a integridade da incerteza, não a revelando nem a esclarecendo para que o efeito emocional da história seja mantido. No entanto, o inquietante não é propriamente uma incerteza intelectual, “é a forma que cedemos para tratar como uma realidade o mundo por ele pressuposto, enquanto nos colocarmos em suas mãos”, e é no uso da linguagem que o conhecido se faz inquietante. O que deveria ficar oculto aparece.

O que entendemos como fantástico nos aparece como realidade. O conto *Os cavalinhos de Platiplanto* conduz o leitor rumo ao inquietante. Com elementos da própria vida cotidiana, o conto alcança efeitos pouco convencionais ou inquietantes e que despertam a busca pelo entendimento de situações pouco visíveis a partir da realidade objetiva. Ainda, há estudos que apontam José J. Veiga como escritor de uma modalidade “nova” de fazer literatura, realismo mágico, às vezes uma conceituação isolada de fantástico, outras vezes como sinônimo de realismo maravilhoso.

É certo que a ansiedade em buscar conceitos que pudessem definir a escrita veigueana dentro da história dos gêneros literários promoveu uma série de equívocos teóricos e críticos, enquadrando o escritor como membro de uma linha fantástica ou regionalista, ou ainda, até como um escritor infanto-juvenil. O próprio José J. Veiga, por muitas vezes, tentou retificar essas tentativas de classificação de suas obras dentro de uma linha específica da ficção brasileira, classificações que, na maioria das vezes, colocavam-no como um escritor de literatura fantástica. O próprio Veiga salientou que:

Fui vítima de uma invenção minha. Na época em que resolvi levar a coisa a sério, pensei: para ser escritor, preciso fazer alguma coisa mais ou menos diferente do que se faz. Então me

³⁹ FREUD, Sigmund. O inquietante. In: Obras completas. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Vol. XVII.

veio a ideia de fazer isso que chamam fantástico. Mas depois dos Cavalinhos vi que não era fantástico. Era uma maneira de ver a realidade talvez mais a fundo. São camadas da realidade que não estão à mostra. Então continuei por aí. E há muito o que fazer em cima.⁴⁰

A revisão dessas posições é importante para que a obra veigueana seja compreendida em sua totalidade, reconhecendo o trabalho de um escritor que soube representar com eficiência estética o seu tempo. Assim, cabem alguns questionamentos relacionados ao “sentido” que a obra evidencia da própria vida humana.

Há vários caminhos a percorrer quando a questão é analisar uma obra literária, caminhos diversos e distintos. Esta tese propõe o caminho apontado pela crítica dialética, o método capaz de indicar uma representação capaz de captar as contradições entre a obra e a vida social. Diante desse posicionamento, a primeira e primordial questão que se coloca é a relação realidade e realismo.

No método realista, de acordo com os estudos de Lukács sobre o fenômeno artístico, considerando a teoria marxista do conhecimento, a imediatez é apenas a aparência, condição necessária para se chegar à essência. Em uma perspectiva dialética, a aparência é o ponto de partida, que se encaminha para além do imediato e, ultrapassando os limites da evidência empírica, alcança a totalidade dos fatos. Muitas vezes, concebemos a realidade de forma invertida de como os fenômenos se manifestam em nossa consciência, dando a impressão que a realidade cotidiana é a verdadeira realidade, sendo que é apenas a produção de uma ilusão, um tanto fantasmagórica, *da representação caótica da realidade*. Diante desse contexto, a arte incorpora um desafio relevante:

Nesse contexto desumanizado, a arte defronta-se com um desafio: o de refletir a realidade social, o mundo dos homens, como uma totalidade viva formada pela unidade contraditória

⁴⁰ VEIGA, José J. apud AMÂNCIO, Moacir; CAMPEDELLI, Samira Youssef. José J. Veiga. (Col. Literatura Comentada). São Paulo: Abril Educação, 1982. p.100.

de essência e aparência. Esse desafio, segundo Lukács, leva o verdadeiro artista a desmascarar a impressão fantasmagórica, a revelar a aparência como aparência, como dissimulação da essência. Nesse momento, a arte espontaneamente entra em contradição com a ordem capitalista⁴¹.

O objetivo da arte é atingir o seu propósito humanista, o que é condição de relevância da arte e, conseqüentemente, o que caracteriza a arte realista como caminho para se chegar à verdade, ou seja, como possibilidade de perceber aparência e essência como uma unidade.

No entanto literatura e arte se limitaram a obter um reflexo deformado da realidade objetiva, uma vez que não é possível mais representar de maneira verdadeiramente universal épocas históricas particulares. O que resta à representação é a reprodução de “homens e experiências singulares” isoladas das relações sociais universais. Isso se dá, principalmente, porque além de isolar a literatura da compreensão das contradições, também a destitui do seu próprio conteúdo, tornando-a efetivamente formalista, relatando apenas o cotidiano do capitalismo moderno, perdendo-se na imediatividade.

A diferença⁴² reside “apenas” em que os ideólogos anteriores forneceram uma resposta sincera e científica, mesmo se incompleta e contraditória, ao passo que a decadência foge covardemente da expressão da realidade e mascara a fuga mediante o recurso ao “espírito científico objetivo” ou ornamentos românticos. Em ambos os casos, é essencialmente acrítica, não vai além da superfície dos fenômenos, permanece no imediatismo e cata ao mesmo tempo migalhas contraditórias de pensamento, unidas pelo laço do eclétismo⁴³.

⁴¹ FREDERICO, Celso. Lukács: um clássico do século XX. São Paulo: Moderna, 1997, P.34. (Coleção Logos).

⁴² Diferença entre o período clássico da ideologia burguesa e a decadência ideológica burguesa.

⁴³ LUKÁCS, Georg. Op. Cit. 2010. p. 61.

É a partir daí que surge a concepção de grande obra realista. Escapando do conceito de escola literária e da mera observação descritivista do cotidiano, a obra realista busca as mediações entre os homens e as experiências singulares com os conflitos sociais vividos por eles, ou seja, busca de forma fiel a totalidade da realidade, que é dinâmica e contraditória, que focaliza a personagem em ação. Lukács considera como realista autêntico E.T.A. Hoffman e se seu fantástico é compatível com as concepções realistas é porque Lukács entende o realismo em sua variedade, não se resumindo em procedimentos estéticos específicos, mas sim na “articulação particular entre o modo de escrever e a matéria histórico-social”⁴⁴, captando o movimento da história e as “forças motrizes” da sociedade, em especial, na sua maior contradição – a luta de classes.

Sendo assim, segundo Lukács, o que está na “superfície da vida” é a manifestação mais visível da profundidade com que os fenômenos acontecem. A articulação dessas dimensões, da vida cotidiana e da estrutura profunda da sociedade capitalista (forças motrizes da história), no movimento interno da obra, dá a ver as importantes conexões entre a realidade imediata e as relações histórico-sociais fundamentais na vida humana. Logo, “não se trata aqui de estilo, mas do ângulo de visão da realidade, da posição tomada diante dela. Mesmo o máximo de fantástico pode ser realista”⁴⁵.

Assim, em *Realistas alemães do século XIX*, Lukács refere-se a condições histórias particulares, no caso a Alemanha, influenciando na configuração ideológica e literária, ressaltando ainda, no caso específico da Alemanha, a articulação do momento histórico e as demandas da modernidade dialética. Isso remete às contradições existentes entre a perspectiva ideológica e a realidade imediata, inviabilizando, muitas vezes, a escrita realista. No entanto, é também nestas condições que o fantástico de Hoffman mais se evidencia, mostrando ser um caminho que problematiza os desajustes humanos diante do capitalismo. Segundo Otsuka:

⁴⁴ OTSUKA, Edu Teruki. Lukács, realismo, experiência periférica (anotações de leitura). In: Revista Literatura e Sociedade. São Paulo: Universidade de São Paulo, n.13, p.36 - 45. 2010. <http://www.revistas.usp.br/lis/issue/view/5252>. P. 37.

⁴⁵ OTSUKA, Edu Teruki. Op Cit. 2010. p.40.

A figuração fantástica de Hoffmann, portanto, apreende as relações de tensão entre as formas burguesas modernas e o atraso da realidade prática alemã. Desse modo, segundo Lukács, Hoffmann ‘incorpora com tanto vigor como Goethe antes dele e como Balzac depois – as tendências evolutivas fundamentais do período e as expressa com um realismo novo e sugestivo⁴⁶.

É assim também que percebemos o descompasso brasileiro. Principalmente em meados do século XX, entre a vida ideológica e a realidade prática de um país periférico em contato com as demandas da modernidade, isso está em obras literárias de escritores como José J. Veiga.

Dessa forma, com a mercantilização das relações sociais, também se modificaram as relações entre o artista e seu público. Essas relações ficam sujeitas a uma nova mediação – o capital. Mesmo os artistas que se colocam criticamente diante do capitalismo no universo de mercantilização da arte, ficam presos a sua subjetividade individualista, tornando a obra cada vez mais formal e abstrata. Na medida em que procura manter-se à parte do apelo capitalista, o escritor passa a reivindicar uma liberdade pessoal de criação que se subordina exclusivamente a sua “inspiração”, confirmando a sua superior autoridade pessoal.

Essa condição de “inspiração” pautada na liberdade pessoal reduz muito o campo de atuação artístico, já que a sua compreensão centrada na autonomia individual da criação inviabiliza a realidade objetiva e, portanto, a compreensão plena da realidade. Esse individualismo, que deforma a realidade, não capta o que é fundamental, ou seja, a essência das forças sociais motivadoras da sociedade. O que acontece é que, perdido em sua subjetividade, o artista se prende a imediatez, representando o mundo com base em sua individualidade apenas, perdendo completamente a percepção dialética da realidade, ou seja, a concepção das contradições. O escritor, ao se isolar do complexo de forças que faz parte do real, concentra-se

⁴⁶ OTSUKA, Edu Teruki. Op Cit. 2010. p.44.

em sua própria subjetividade, caindo assim no empobrecimento de sua obra, que não passa da superficialidade aparente do que pensa ser realidade.

No campo ideológico, esta estreiteza encontra expressão no contraste em moda nas concepções de mundo destas últimas décadas: o contraste entre racionalismo e irracionalismo. A incapacidade do pensamento burguês de superar este contraste deriva, precisamente, de que ele tem raízes muito profundas na vida do homem submetido à divisão capitalista do trabalho⁴⁷.

Em *Os cavalinhos de Platiplanto* (assim como em *Entre irmãos* e os demais contos analisados), Veiga, por meio das experiências do narrador, demonstra como as relações vão se transformando quando vai se perdendo a tradição e novas relações sociais, econômicas e humanas vão se implantando paulatinamente no cotidiano das personagens. Assim, Veiga executou uma narração exemplar das desumanidades implantadas pela modernidade periférica. Isso acontece porque o escritor consegue fugir da imediaticidade, o estranhamento provocado pelo novo mundo é inerente ao homem, a sua trajetória, está na interioridade do próprio sistema.

Em Veiga, o particular é alcançado quando a personagem não só assiste aos acontecimentos, mas os vivencia, ressaltando e inserindo-se nas lutas e nas dores de seu tempo. O recurso do insólito, neste contexto, nada mais representa que o próprio acirramento das relações sob o signo da modernidade periférica. É o recurso usado pelo artista para tratar da vida cotidiana sem cair na subjetividade isolada.

Para tanto, Veiga assume a descrição como um elemento integrante da narração, responsável por suscitar questões essenciais de determinada realidade histórica, buscando conexões necessárias que levam ao sentido da vida humana. A vida cotidiana é referência para as composições artísticas, mas não há preocupação em pormenorizar a superfície da vida social. Nos contos veigueanos, principalmente as primeiras produções, preocupa-se com as crises e contradições oferecidas pelo espetáculo que o mundo burguês reivindica

⁴⁷ LUKÁCS, Georg. Op. Cit. 2010. p. 67.

frente à decadência de uma sociedade tradicionalmente conhecida e a chegada, irrevogável, de um mundo novo. A narrativa literária vai além da observação ou da caracterização de um “novo mundo”, mas vivencia essa transformação, participando das grandes lutas sociais da época, rejeitando a condição de “especialista”.

Veiga, como um escritor que bem vivenciou o seu tempo, não se conformou com a superfície da vida cotidiana, mas buscou compreender os processos dinâmicos das transformações sociais impostas pelo seu tempo. De forma alguma se distancia da realidade objetiva, assim como não mergulha no puro subjetivismo, nas diluídas impressões imediatas, deixando perceber apenas uma falsa concepção dos problemas essenciais da sociedade. Em *Os cavalinhos de Platiplanto*, assim como em *Entre irmãos* e nos demais contos, temos um vasto e consistente panorama da vida cotidiana presa em sua totalidade. O que está nos contos veigueanos, inclusive na perspectiva insólita, é a própria realidade.

As descrições minuciosas presentes nos contos verificam-se como essenciais no conjunto da narração, porque ultrapassam o limite da singularidade, problematizando os grandes dramas humanas. É o que acontece ao narrar o espetáculo promovido pelos cavalinhos:

Do meio das árvores iam aparecendo cavalinhos de todas as cores, pouco maiores que um bezerro pequeno, vinham empinadinhos marchando, de vez em quando olhavam uns para os outros como para comentar a bonita figura que estavam fazendo. Quando chegaram à beira da piscina estacaram todos ao mesmo tempo como soldados na parada (CP, p. 34).

Não é uma descrição exaustiva, porque participa da representação concreta de particularidades presentes na instalação de um mundo que substitui o da tradição. O espetáculo promovido pelos cavalinhos que tomam banho é a própria relação do homem com os novos valores dos bens capitais, com a mercantilização das relações humanas e sociais e, ainda, a própria relação do

capitalismo com a produção artística possível para aquele momento de ruptura e implantação de uma nova realidade histórica.

Os contos de Veiga reativam o homem, ligando-o com seus pares, desmistificando a aparência de realidade, já que as personagens são colocadas de forma a realizar as mediações entre a sua própria subjetividade e as relações sociais as quais elas fazem parte. A literatura de Veiga, em especial os contos analisados, está estreitamente relacionada com a nossa realidade cotidiana. Valem para os dias de hoje porque se configuram como obras universais, já que tratam do desenvolvimento histórico de suas épocas. Compreendem o homem como um sujeito histórico e dinâmico frente às adversidades e as lutas sociais, em sua complexa totalidade. Ao se deparar com a literatura produzida por José J. Veiga tem-se um encontro com as demandas e as urgências do nosso tempo, dada a superação da singularidade e o apelo que faz para que estejamos incluídos nas lutas diárias que a vida em sociedade impõe.

A literatura abre espaço para pensar a vida humana. Como não está à parte do que se vivencia na vida objetiva, estando o ato de escrever repleto e contaminado por conflitos e contradições, neste contexto, o insólito é uma possibilidade de transgressão. Em *Realistas alemanes del siglo XIX*, Lukács ainda acrescenta que:

El suêno se hace cada vez más consciente, cada vez más elegíaco y satírico en su desnuda nostalgia, y (...) No es ninguna causalidade que esta culminación haya sido conseguida una y outra vez por escritores que adoptan una postura negativa frente a la "laboriosidad" filistea del capitalismo, oponiéndose, al mismo tiempo, a cualquier rebelión de tipo bohemio tanto em la vida como em la literatura. Des este modo logran preservar frente a sus propios suênos, al igual que lo hizo Eichendorff, su humana integridade y esa sobriedade creadora, que si bien permite la plena vida literária del suêno, a la vez no hace sino desvelar y dar forma con un instinto tan cierto em lo humano como em lo literário, a las

proporciones, no captadas por la vía del pensamiento, que efectivamente existen entre la realidade y el suêno⁴⁸.

Assim, esta tese justifica-se, primeiramente, pela importância da produção literária de Veiga no contexto brasileiro e mundial, demonstrando conseguir captar o movimento da sociedade a partir do movimento da própria narrativa. Sendo assim, a obra de arte literária é relevante quando se é o autoquestionamento da sociedade. Além disso, José J. Veiga é um escritor que oscila entre a tradição e a inovação, ao mesmo tempo em que percebe a modernidade como elemento formulador de suas narrativas.

Uma pesquisa como esta se mostra importante também diante da possibilidade de ampliar os estudos literários ligados à formação do sistema literário brasileiro em consonância com a construção de um sistema literário latino-americano, que nos permite tratar com mais profundidade os problemas históricos na América Latina e suas relações com a Forma Literária. A releitura dos contos de Veiga, reavaliando posicionamentos teóricos, permitir-nos-á a possibilidade de colaborar com a crítica já consolidada sobre o autor e contribuir com os estudos desenvolvidos na Universidade de Brasília, mais especificamente, pela linha de pesquisa em Crítica da história literária, sob a orientação do Professor Hermenegildo Bastos.

⁴⁸ LUKÁCS, Georg. Realistas alemanes del siglo XIX. (Tradução catellana: Jacobo Muñoz).Ediciones Grijalbo S.A. Barcelona-México: 1970. p. 67.

CAPÍTULO 2: A contribuição de J. Veiga em seus primeiros contos: Os cavalinhos de *Platiplanto* e *Entre irmãos*.

“Comecei a escrever mesmo aos 46 anos de idade. Todos os meus livros, a partir do segundo, tiveram de estar muito amarrados à atmosfera política depois de 1964. Cavalinhos, de 1958, não trata disso, mas de problemas pessoais, do mundo da criança, com grande dose de lirismo – por esse motivo me agrada até hoje. Do segundo em diante, não pude mais fazer isso, porque o ambiente não permitia que ninguém fosse lírico”.

(José J. Veiga)

A primeira frase do conto emblemático de J. Veiga “O meu primeiro contato com essas simpáticas criaturinhas deu-se quando eu era muito criança” (CP, p.27) anuncia algumas certezas, como a que novos encontros aconteceram, e algumas incertezas quando o narrador adulto resolve fazer uma revisão do passado em uma tentativa ousada e não menos perturbadora de ler a sua própria existência e, conseqüentemente, a história da modernização de uma comunidade sertaneja no interior do Brasil.

No mundo recriado por Veiga está o anseio de liberdade em sistemas organizados como prisão. As narrativas apresentam temas que propõem discussões que vão desde experiências pessoais e cotidianas até o contato com sistemas de poder tirano que contribuem na edificação de universos conturbados, paradoxais e, ao mesmo tempo, líricos, evidenciando a condição do homem que recorda a sua infância, ora o quase adolescente que se vê submetido aos desmandos da vida ou, ainda, o indivíduo que observa os acontecimentos como determinações tirânicas inevitáveis.

O narrador de *Os cavalinhos de Platiplanto* inicia seu relato em tom de reminiscências e expõe a grande contradição: lancetarem seu pé e ganhar o cavalinho do Chove-Chuva. Mais adiante, universos paralelos são colocados sucessivamente ao personagem, que precisa superar os limites que são impostos e evoluir em sua trajetória rumo ao entendimento da própria existência.

A leitura do texto literário impõe, concomitante às emoções do enredo, a experiência de vivenciar aflições e angústias, a possibilidade de se perceber diante do alcance da consciência de si mesmo e da sociedade. Para Lukács, em sua concepção ontológica da arte, ela é uma realidade que parte da vida cotidiana para, posteriormente, retornar a ela, trazendo à tona o drama da existência, diluído e superficializado pelas demandas próprias da sobrevivência. É exatamente essa dimensão da vida humana que encontramos na maioria dos contos veigueanos.

2.1 Os cavalinhos de *Platiplanto*.

O conto *Os cavalinhos de Platiplanto* é, em um primeiro momento, um convite a adentrarmos em um universo lírico e infantil criado pelo escritor. A partir do título e da primeira frase do conto, como citado acima, “O meu primeiro contato com essas simpáticas criaturinhas deu-se quando eu era muito criança.”(CP, p.27), a atmosfera de dimensão lírica está posta, inclusive na própria linguagem que se encarrega de criar um novo mundo, o mundo da obra de arte, a partir dos recursos de que se vale o escritor para compor o texto poético, que se constitui como um mundo a parte. O escritor se vale de recursos como a aliteração, presente no título – Platiplanto – e no nome da fazenda que abriga o objeto do desejo – Chove Chuva. Tanto Platiplanto quanto Chove Chuva são os espaços ocupados pela narrativa e, à princípio, demonstram a disposição do narrador em traçar o universo literário.

Platiplanto e Chove-Chuva são figurações poéticas que contribuem para criar um novo mundo, o da obra literária. Chove-Chuva compreende uma potência natural que confirma a vocação da natureza em ser o que é – a chuva que chove, cumprir os seus designios naturais. O artista, de antemão, por meio da auto referencialidade, deixa claro ao leitor que o mundo de que está falando é um mundo inventado por ele, é um mundo de sua criação, são como as “simpáticas criaturinhas”.

Nesse mundo criado pelo escritor, logo de início, já apresentam algumas definições importantes. No “meu primeiro contato” está estabelecida uma relação de forte envolvimento entre o personagem e o narrador, capaz de criar um universo que, antecipadamente, anuncia a existência de duas épocas

diferentes – “quando eu era muito criança”, um passado que retorna; e de onde se narra, da condição de adulto. O narrador conta histórias do seu tempo de menino, mas a percepção continua sendo a do adulto, que se dispõe a narrar o que acontece em um tempo extenso, compreendido entre as experiências vividas na infância estendendo por um processo longo de aprendizagem, como um ritual de passagem.

Mais próximo da fazenda Chove-Chuva está a figura do avô, personagem apresentado logo nos primeiros momentos do conto. A presença do avô é a figura do patriarca da família, desencadeadora de relações de parentesco que se apresentam em crise e que marcam rupturas importantes na vida humana, “O meu avô Rubém havia me prometido um cavalinho de sua fazenda do Chove-Chuva” (CP, p.27). O avô é representado como um homem hábil e negociador, conciliador e chefe da família, venerado e respeitado por todos. A prova da capacidade de negociar do avô está na proposta central e primeira da narrativa “um cavalinho de sua fazenda do Chove-Chuva se eu deixasse lancetarem o meu pé, arruinado com uma estrepada no brinquedo de pique” (CP, p.27).

O avô Rubém apresenta um dilema que precisa ser resolvido. O farmacêutico já estava contratado para resolver o problema da estrepada, mas o menino reluta, temendo a dor, temendo a intervenção tão dolorosa e tão radical, que levaria a cortar o seu pé. A brincadeira de pique, causadora do problema no pé, razão da dor iminente, é uma brincadeira que imprime um caráter competitivo, um prenúncio de disputa. A chegada do avô configura a possibilidade de negociação e interferência do farmacêutico a partir da posição de um narrador adulto, distanciado, que sonega informações e coloca o leitor diante de uma trajetória a perseguir, uma história a desvendar, histórias de disputas e de dores.

A primeira intervenção nessa trajetória, que é maior que o pé estrepado do menino, é feita por Osmúcio e sua “caixa de ferrinhos”. O farmacêutico, chamado algumas vezes para lancetar o pé do menino, ou seja, para promover a primeira ruptura e intervenção necessária, não parece ser apenas o personagem farmacêutico. Osmúcio, nome enigmático, parece aproximar-se de “o músico” que, com seu instrumento, processa as transformações necessárias, mas não menos doloridas. Trazer consigo a “caixa de ferrinhos” é

realizar o procedimento na personagem usando como intervenção a própria arte.

Logo é apresentada a primeira cena da narrativa, “Vovô sentou-se na beira da cama, pôs o chapéu e a bengala ao meu lado e perguntou por que era que o meu pai estava judiando comigo” (CP, p.28). A chegada do avô sinaliza para alguns momentos de alívio, “Quando vi a barba dele apontar na porta, compreendi que estava salvo pelo menos por aquela vez (...)” (CP, p.28), já que ninguém ousava contrariar o patriarca da família. No entanto, o narrador sonega a presença de Tio Torim, o filho que aparentemente ousava desafiar não só o pai, mas toda a família.

O processo narrativo também é o de uma crise familiar em torno da posse de terras, a tão familiar Chove-Chuva. Com a doença do avô, tio Torim anuncia ter comprado a fazenda em circunstâncias também enigmáticas, já que o avô parecia não estar em condições de assinar papel algum. Essa situação desencadeia, decisivamente, a crise agravada pelo fato, já esperado, de afirmar que de Chove-Chuva não sairia nenhum cavalinho.

O cavalinho prometido estrearia na tão esperada Festa do Divino, com roupa especial e arreio mexicano. A festa simboliza a mistura de manifestações religiosas e profanas de uma riqueza folclórica profunda, em especial, a luta entre mouros e cristãos. É um espaço de representação da tradição e, em especial, é manifestação de luta e rivalidade, “Na festa do divino você já vai vestir um aparelhinho de calça comprida que eu vou comprar, e vou lhe dar também um cavalinho pra você acompanhar a folia” (CP, p.28).

A habilidade de negociar do avô reafirma-se na dinâmica de propor trocas e recompensas que convencem o menino de deixar lancetarem o seu pé. Mas essa intervenção do avô não é uma clara imposição, forçada e incisiva, mas, aparentemente, coloca-se como uma tomada de decisão do próprio menino. Ou seja, há uma espécie de consentimento que deve prevalecer nas relações, assim como há uma espécie de silêncio que se manifesta, por exemplo, no desaparecimento do avô, “___ Mas nessas coisas, mesmo sendo preciso, quem resolve é o dono da doença. Se você não disser que pode, eu não deixo ninguém mexer, nem o rei. Você não é mais desses menininhos de cueiro, que não tem querer” (CP, p.28). Novamente, a capacidade de querer, de decidir, é colocada em discussão.

A pergunta do menino “__ E se doer?” é realmente um prenúncio que as mudanças e as rupturas que acontecerão não estão isentas de dor e sofrimento. É provável que haja progresso, que se avance, mas isso não significa que esse progresso seja linear, existe muito de retrocesso.

__ Doer? É capaz de doer um pouco, mas não chega aos pés da dor de cortar. Essa sim, é uma dor mantena. Uma vez no Chove-Chuva tivemos de cortar um dedo __ só um dedo __ de um vaqueiro que tinha apanhado panariz e ele urinou de dor. E era um homem forçoso, acostumado a derrubar boi pelo rabo (CP, p.29).

Esse fato, usado como argumento para convencer o neto a deixar lancetarem seu pé, revela muito mais que um simples relato para exemplificar. Primeiro que a promessa de dor e sofrimento não é uma mera suposição, ou seja, é real. Mais ainda, revela outra personalidade do próprio avô, que de homem compreensivo, simples fazendeiro, deixa se perceber como o proprietário de terras que abriga um vaqueiro forçoso, acostumado a derrubar boi pelo rabo.

A negociação do avô na intervenção de Seu Osmúcio pelo esclarecimento e convencimento do neto em deixar lancetarem seu pé, assim como em transferir para o próprio menino a decisão e a voz de comando para iniciar o procedimento anunciado, sugere uma negociação com a própria vida, como se o indivíduo fosse capaz de manter a seu poder de escolha e de autonomia em todos os eventos da vida:

Enquanto mamãe fazia os curativos eu só pensava no cavalinho que ia ganhar. Todos os dias quando acordava, a primeira coisa que eu fazia era olhar se o pé estava desinchado. Seria uma maçada se vovô chegasse com o cavalinho e eu ainda não pudesse montar. Mamãe dizia que eu não precisava ficar impaciente, a folia ainda estava longe, assim eu podia até atrasar a cura, *mas eu queria tudo depressa.* (grifo nosso) (CP, p.29).

A negociação frente ao desejo de possuir um cavalinho ou de estar devidamente paramentado na festa do divino é superada pela negociação que está presente na própria vida, a partir das necessidades humanas, verdadeiras ou não, que acabam invadindo a vida cotidiana, como as necessidades que se mostram cada vez mais incessantes e urgentes. Esse “querer tudo” vai além do fato que se narra, é “querer tudo” na própria vida, em todos os setores que ela compreende:

Mas quando a gente é menino parece que as coisas nunca saem como a gente quer. Por isso é que eu acho que a gente nunca devia querer as coisas de frente por mais que quisesse, e fazer de conta que só queria mais ou menos. *Foi de tanto querer o cavalinho, e querer com força, que eu nunca cheguei a tê-lo.* (grifo nosso) (CP, p. 29).

Na negociação necessária na vida cotidiana está prevista a presença de um mundo de faz de contas, o fingimento de não querer tanto assim, já que ter o que se deseja já não é mais possível, pelo menos como queremos ou como somos ensinados a querer.

Nesse momento, a narrativa sofre uma ruptura. É possível perceber que o texto literário entra em uma segunda etapa dos acontecimentos, o grande acontecimento é que “Meu avô adoeceu e teve que ser levado para longe para se tratar, quem levou foi tio Amâncio” (CP, p.29). O avô não morre, mas muda. A mudança é elemento da crise, que é familiar, mas é também a da estrutura social local. O que se coloca é uma crise familiar em torno da posse de terras. Enquanto tio Amâncio, que o próprio nome indica “aquele que tem amor”, cuida do pai doente, tio Torim substitui o avô na condução da fazenda, logo mais se torna proprietário das terras, o que desencadeia a crise, e é responsável pelo desejo frustrado do cavalinho que não sairá da fazenda.

A narrativa se volta para o desconsolo vivido pelos entes da família diante da problemática doença do avô, além dos rumos que a condução da família toma a partir do momento que o avô não está mais na condição de patriarca do grupo familiar. Diante de tantas adversidades, na iminência de uma crise cada vez mais presente a partir da desagregação da família, é que a

personagem pensa em escrever uma carta ao avô, contando tudo que estava acontecendo. Mas a mãe o repreende, argumentando que isso não faria bem ao avô. A escrita como intervenção da personagem junto ao avô é vetada, não é possível resgatar o mundo representado pelo cavalinho, ou seja, o mundo do poético, em que está presente a negociação, o desejo pelo desejo, a promessa do avô, o universo da fazenda. A transição entre esses dois mundos impossibilita o retorno.

A saída para a personagem, diante de um mundo que se indisponibiliza, é projetar para outro mundo onde se encontra o cavalinho prometido, embora já tivesse percebido que “uma coisa eu entendi: o meu cavalinho, nunca mais”. Apesar disso a questão agora era o nome que teria o cavalinho. Vários conhecidos deram os seus palpites, padre Horácio e Seu Osmúcio, indivíduos que liam muito, sugeriram pégasus, para a personagem um nome difícil, não sabia se pegasus ou pégasus. Para a mitologia, pégasus é símbolo de imortalidade. Nasceu do sangue de medusa, morta por Perseu e, com uma patada, fez brotar a fonte Hipocrene, fonte de inspiração poética. Em outro mito conta-se que Belerofonte doma pégasus com a ajuda de Atenas e a rédea de ouro e, montado nele, mata o monstro Quimera. Mas o narrador rejeita essa sugestão, preferindo um nome mais simples.

A discussão em torno do nome do cavalinho só é encerrada no momento em que vão visitar uma fazenda de nome Jurupensem, nome de peixe de médio porte, comum nos rios brasileiros e que, comumente, serve como isca para capturar outros peixes. Mas como Jurupensem é a denominação de um lugar, uma fazenda, é possível entender que há um jogo silábico que sugere o exercício de pensar ou de pesar, dada a força com que se materializa a presença do cavalinho que se chamaria Zibisco, o mesmo nome de um menino com aparência de poldro.

O ato de escrever estava vetado para a personagem, que poderia agravar a crise na família. Mas não estava proibido a tio Amâncio ou a outro membro da família, que dava notícias sobre o estado de saúde do avô por meio de cartas, sempre recebidas com comoção, inclusive quando tio Torim declara ser o novo dono das terras da família, “vovô Rubém não estava em condições de assinar papel”. Foi por meio de uma carta que a família fica sabendo que “Perguntei se ele tinha morrido, ela disse que não, mas era como se tivesse.

Perguntei se então a gente não ia poder vê-lo nunca mais, ela disse que podia, mas não convinha” (CP, p.30), ele não iria mais voltar:

__ Seu avô está muito mudado, meu filho. Nem parece o mesmo homem __ e caiu no choro de novo.

Eu não entendia por que uma pessoa como meu avô Rubém podia mudar, mas fiquei com medo de perguntar mais, mas uma coisa eu entendi: o meu cavalinho nunca mais. Foi a única vez que eu chorei por causa dele, *não havia consolo que me distraísse* (grifo nosso) (CP, p. 30 e 31).

Esse é um trecho que sugere imprecisão e hesitação. O que teria acontecido com o avô? Não morreu, mas também estava completamente indisponível. Estava preso? Interditado?

A personagem declara com veemência que não terá o cavalinho, mas, mais adiante, encontra com uma série deles. Mesmo assim não vê consolo e parte para a distração. A terceira parte do conto são dois episódios que distraem a personagem de seu desconsolo. Tem a ver com transportes, com formas de deslocamento: uma ponte, no primeiro caso, e a música no segundo. Por último a personagem chega a um lugar com uma “cancela novinha”.

A personagem está envolvida em várias tarefas que são colocadas como ritos de passagem, provações que precisam ser transpostas e a superação implica um degrau adiante na caminhada de elevação da personagem. A primeira tarefa a ser cumprida no ritual de passagem, que parece ter que enfrentar o nosso herói, está uma ponte, mas não uma ponte comum, mas uma ponte de subir. Neste episódio, ele deve ajudar os trabalhadores que constroem a ponte pegando pedrinhas e colocando-as em seus lugares. É um processo de transição entre universos distintos, que parece difícil de superar e promete consequências desagradáveis se não for vencida essa etapa: “Era um serviço que eles precisavam acabar antes que o Sol entrasse, porque se os buracos ficassem abertos de noite, muita gente ia chorar lágrimas de sangue, não sei por que era assim, mas foi o que ele disse” (CP, p.31).

Colocar as pedrinhas no lugar é encontrar as conexões necessárias para o funcionamento de um novo sistema, que precisa ser estabelecido custe o que

custar. Esses lugares de reconexões não são espaços físicos, mas são espaços onde se procuram estruturar relações humanas e sociais. A personagem diz ter medo, mas o perde com a ajuda de um dos trabalhadores, pois é preciso restabelecer a ordem após um momento de crise. Então, seria ele o chamado para reestruturar a realidade, criando uma nova ordem ou refazendo a velha? Como criar uma nova ordem? Seria isso possível? Ou ele seria um herdeiro continuador da velha ordem?

Finalmente passa ao novo mundo, o outro lado:

Quando desci pelo outro lado e olhei a ponte enorme e firme, resistindo ao vento e à chuva, senti uma alegria que até me arrepiou. Meu desejo foi voltar para casa e contar a todo mundo e trazê-los para verem o que eu tinha feito; mas logo achei que seria perder tempo, eles acabariam sabendo sem ser preciso eu dizer. Olhei a ponte mais uma vez e segui o meu caminho, *sentindo-me capaz de fazer tudo o que eu bem quisesse* (grifo nosso, CP, p.31 e 32).

Transposta a primeira provação, reconectado alguns elementos imprescindíveis para o novo mundo, a personagem começa a se mostrar. Seria ele o herdeiro do avô na tarefa de reestruturar esse novo mundo? Foi quando encontrou o menino que tocava bandolim, que estava com medo e que temia os bichos-feras, “Aqueles que a gente vê quando toca. Eles vêm correndo, sopram um bafo quente na gente, ninguém aguenta” (CP, p.32). Essa é a segunda distração. Apresenta uma nova experiência que, agora, está mais completa, mais administrada, no entanto não menos ligada à experiência da beleza e aos efeitos fetichizantes sugeridos pela música que sai do bandolim “__ Não vai a pé não __ disse ele. __ Eu vou tocar uma toada pra levar você” (CP, p.32). Logo, chegam a uma cancela novinha.

A cancela novinha está na mesma propriedade, mas não compreende as mesmas relações, já que o sistema é novo. A personagem encontra um Coronel que o esperava ansiosamente e que revela os perigos e as aventuras que ainda sujeitam o indivíduo neste novo sistema. Tio Torim ainda o fazia chorar. Os cavalinhos raros estavam ali, à disposição, mas dali não saíam,

assim como as relações sociais que vão se construindo, os vínculos familiares que vão se transformando.

A própria personagem cresceu, em um tempo cronometrado, “ __ Aliás __ disse olhando o relógio __ está na hora do banho deles” (CP, p.33). Para presenciar o evento, é preciso passar por um portão muito baixo, era preciso abaixar muito para atravessar o portão e alcançar o pátio parecido com o largo de cavalhada, onde os cavaleiros estavam. No entanto o espaço da cavalhada representava o mundo que se foi e o espetáculo dos cavaleiros acontecia em uma piscina, bem centralizada, em ritmo orquestrado, obedecendo a um sinal que dava início à apresentação. Também a plateia emplumada demonstrava toda a sua passividade diante da brilhante, colorida e sistematizada coleção de cavaleiros que dançavam.

Depois de cumprir todas as provações impostas, a personagem finalmente encontra o novo mundo, a transição está completa. Os cavaleiros estavam à disposição, muitos e em grande número, a cumprir a sua proposta de encantamento e deslumbre. Assim também é o mundo da abundância, repleto de mercadorias, mas, ao mesmo tempo, não é possível tirar nenhum dali, o que resta é voltar para casa:

Devo ter caído no sono em algum lugar e não vi quando me levaram para casa. Só sei que de manhã acordei já na minha cama, não acreditei logo porque o meu pensamento ainda estava longe, mas aos poucos fui chegando. Era mesmo o meu quarto __ a roupa da escola no prego atrás da porta, o quadro da santa na parede, os livros na estante de caixote que eu mesmo fiz, aliás precisava de pintura (CP, p.35).

Os cavaleiros cessaram as brincadeiras, as pessoas voltaram a ficar tristes, o mundo da escassez retorna.

Ao reconhecer o espaço da casa, o quarto tão familiar, suscita-se uma pergunta, já que o narrador volta ao mesmo lugar de antes: a ordem é mantida ou superada? O major é um tipo de entidade protetora, pois defende a personagem do perigo que representa Tio Torim e, ao mesmo tempo, a conduz ao encontro com os cavaleiros. A personagem é também um tipo de herói que

reorganiza a estrutura das relações impostas por uma nova lógica. Assim, insistentemente, a questão se coloca ainda no desfecho do conto: a reestrutura leva a uma nova ordem ou repõe a anterior? Essa ambiguidade é que dá ao narrador adulto uma espécie de má consciência.

A personagem herói transpõe as provocações, conseguindo superar as passagens e os ritos impostos a ele. Essa trajetória demanda um longo tempo, o tempo de uma vida, de um indivíduo que se desenvolve na medida em que também desenrola os processos de transição que passa uma nação inteira. A personagem amadurece para ocupar a função que lhe cabe. Ao voltar para o quarto e reconhecer que ele reúne tudo que estava no passado, também percebe que o caixote que guarda os livros, o que concentra o conhecimento, precisa de uma nova pintura, ou seja, as modificações necessárias, até porque os cavalinhos povoam mundos distintos, mas não estão aí da mesma maneira que antes. Um mundo novo se apresenta, mas não exclui por completo o mundo da tradição. Onde os cavalinhos ou o espaço mais se mostram fantasiados é onde a vida cotidiana aparece com mais força, reordenando uma determinação social.

Como explicitado anteriormente, a crítica da obra veigueana concentra-se quase sempre em associar o seu enredo e a escolha dos temas aos eventos históricos importantes de seu tempo, como os acontecimentos ligados à Ditadura Militar. As leituras críticas estão, geralmente, em torno de uma literatura engajada, de fundo alegórico e, não raro, ligada a um público infantil ou infante juvenil, interpretação possível a partir de análise de *Os cavalinhos de Platiplanto*, conto em que, supostamente, uma criança que narra para um leitor também criança.

Realmente, o narrador é componente narrativo fundamental no conto em questão, deflagrando, inclusive, muito da temática escolhida, do sentido histórico contido no conto, além de elemento que estabelece conexões importantes para que esteja disponível a totalidade contida na obra de arte. A questão é complexa e suscita alguns questionamentos que nortearão as nossas reflexões em torno dos contos veigueanos, em especial *Os cavalinhos*, partindo de um viés pouco explorado pela crítica, que é a figura do narrador adulto. Será possível narrar nos dias de hoje? Quais as características da

narrativa e do narrador no contexto moderno? Temos, hoje, um narrador confiável? Que detém a verdade e a totalidade? O narrador de *Os cavalinhos de Platiplanto* é o narrador menino, como afirma a crítica?

A realidade de uma sociedade artesanal, coletiva e comunitária dá lugar à imagem de uma nova sociedade: capitalista, desagregadora e individualista, que imprime na narrativa novas configurações para o ato de narrar.

Narrar como faziam as sociedades ocidentais do século XIX não é mais possível. No entanto não é o caso de afirmar não ser mais possível narrar porque a experiência esteja em declínio. É preciso combinar formas e temas, repensando a história em interpretações que reconheçam nas ruínas, na decadência e na mudança, possibilidades visíveis de resgate da memória e de crítica do presente em contexto de capitalismo acirrado.

Nesse contexto, é necessário rever o papel fundamental do narrador, rediscutir a sua posição em uma perspectiva mais crítica, diversa e totalizadora. As novas demandas implementadas por contextos histórico-sociais contemporâneos exigem uma nova postura do narrador, portanto uma nova estratégia de análise, já que o sujeito adquire novas dimensões, diferentes das consideradas pela narrativa tradicional que percebe o narrador como aquele que faz da memória e da experiência os artefatos para tecer seus relatos.

Em *Os cavalinhos de Platiplanto*, o narrador encontra, à sua maneira, possibilidades de viver e pensar esse mundo capital em suas próprias demandas, em busca de encontrar sentido para o que vivia. Está na posição do narrador e na forma como antecipa o conflito, o primeiro elemento de problematização da realidade, ou seja, quem é que fala no conto? As impressões são da parte de quem?

A princípio, a questão do narrador parece estar resolvida na figura da personagem protagonista adulta que se apresenta, dissimuladamente, como uma criança que conta a sua história. No entanto, a narrativa nos direciona para outra identidade do narrador que, dada a distância do fato narrado, dado o envolvimento e a profundidade com que os sentimentos humanos são tratados na narrativa, encaminha-nos para um narrador que se percebe envolvido nos acontecimentos e que, em alguns momentos, se vê culpado diante do passado, além da perspectiva ética bastante evidente. É uma narrativa que oscila entre a

proximidade do narrador em primeira pessoa, contando e refazendo a sua própria trajetória, e o distanciamento de um narrador que se dissimula na voz de uma criança, configurando-se em terceira pessoa, já que se coloca na condição de outra personagem para contar sua história.

Ao mesmo tempo em que está muito próximo daquilo que conta, pois parece ter vivido aquelas experiências, está distante do fato narrado, já que se localiza em tempo e espaço diferentes do inicial. Ainda assim, o sentimento que vincula narrador adulto e a dissimulação da voz infantil é justamente um sentimento de culpa que o obriga a se reposicionar diante dos acontecimentos de sua própria vida.

Utilizando-se de linguagem simples, o narrador cria situações desafiadoras e até enigmáticas, fazendo com que o leitor, mesmo sem querer, adentre o texto em busca de compreendê-lo. O narrador de *Os cavalinhos* é um leitor de um mundo mais amplo, mais completo do que aparentemente se disponibiliza, e, a partir do mundo pontual de Platiplanto, é capaz de visualizar um mundo de imposições arbitrárias e confrontações frente à imposição indiscriminada de poder, desconsiderando o mundo de tradição que já existia ali.

Quando o narrador adulto dissimula-se em uma voz infantil, ele é capaz de aproximar-se muito da matéria narrada e imprimir ao texto maior subjetividade por meio de impressões que parecem pessoais. Delimita um ponto de vista que norteará toda a narrativa:

Quando eu voltava da escola e mamãe não precisava de mim, eu ficava sentado debaixo de uma mangueira no quintal e pensava no cavalinho, nos passeios que eu ia fazer com ele, e era tão bom que parecia que eu já era dono (CP, p. 30).

O enredo tem também uma preocupação ética. Uma concepção de formação do sujeito que procura se constituir, mas que se debate com uma série de adversidades impostas a ele e que o questiona sobre a sua própria existência, a partir de uma estética que redimensiona a posição do narrador e que desestabiliza a noção de realidade imediata. O conto, por meio do narrador,

permite um movimento crítico que refaz as percepções habituais sobre a violência e a profundidade da vida humana.

Mas é esse mesmo narrador que se posiciona a distância, ou seja, apesar de contar a sua própria história, ao se constatar que, na verdade, não é uma criança que narra, o narrador se distancia na sua condição de adulto. O que há é um narrador adulto e crítico diante de uma mudança iminente, diante de sua própria conduta, diante dos sentimentos e das emoções que essa lembrança suscita, diante da culpa que reclama uma revisão do passado. Embora dissimulado na voz infantil, localizado no espaço da família tradicional, como em muitos outros contos veigueanos, o narrador transpõe a especificidade de um indivíduo adulto, expondo os impasses de um sujeito que está diante de uma nova configuração do mundo, de uma lógica reformulada da vida.

Para Booth, no livro *A Retórica da ficção*⁴⁹, nenhum escritor pode prescindir da figura do narrador, já que é por ele que comunica sua visão ao leitor, convencendo-o de que o que fala tem realmente validade. O narrador é a instância da narrativa responsável por transmitir um conhecimento a alguém e, mesmo quando se apresenta em primeira pessoa, protagonista da história, “por mais familiar que seja o seu nome, o narrador não está de fato entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais”⁵⁰.

O fato de o narrador adulto dissimular-se faz com que temas graves como a morte, a desestruturação das relações familiares, a quebra da autoridade do avô apareçam no conto com a leveza característica da percepção de uma criança. Isso suscita ambiguidades importantes, geradas principalmente a partir da linguagem e das construções discursivas que, embora aparentemente simples, são capazes de despertar reflexões complexas sobre a construção de valores humanos em uma sociedade cada vez mais contraditória.

O narrador tem papel decisivo na estruturação da narrativa. Com seus movimentos e suas posições define a articulação de outros elementos estruturais como espaço, tempo e ações das personagens. A narrativa

⁴⁹ BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

⁵⁰ BOOTH, Wayne. *Op. Cit.* 1980. p.72.

apresenta, por meio do narrador, uma ambiguidade que está no momento em que os protagonistas estão sujeitos a destruição, atos de violência e perigos iminentes, vulneráveis às condições autoritárias e às frustrações próprias dos desejos não satisfeitos. Ao contrário da força e do vigor contidos na voz da autoridade paterna, por exemplo, está a fragilidade da criança que reivindica o discurso narrativo e a quem não é permitido escrever.

O narrador configura um caráter perturbador quando dá vazão a sua própria memória e uma relação conflituosa com seus próprios sentimentos quando há possibilidade de exteriorizá-los, ficando entre o que é percebido nas relações cotidianas e o que é possível acessar no interior da personagem. Há um cuidado especial ao tratar de temas delicados como o clima de violência e autoritarismo presentes na ação de Tio Torim, por exemplo.

Cabe, portanto, considerar que nas narrativas literárias se tem a oportunidade de narrar exatamente o que não é possível mais expressar e representar na vida cotidiana, habitual. Quando percebemos que grande número de narrativas contemporâneas trabalha com narradores que se desviam da voz dominante, compreendemos que a opção por um narrador que se dissimula na condição de criança tem a ver com as peculiaridades da própria modernidade.

Os contos Veigueanos e, em especial *Os cavalinhos de Platiplanto*, pelo seu trabalho na constituição do narrador e pela distância, ainda que pequena, com acontecimentos históricos como governos autoritários, demonstram capacidade significativa em promover importantes reflexões que buscam interpretar o Brasil. A voz desse narrador é no mínimo desconfortável. Encontrar o Brasil a partir dessa representação é o mesmo que questionar verdades tradicionalmente colocadas como absolutas. As transformações acontecidas no Brasil de 1960 são evidenciadas por imagens que suscitam a agonia e o desequilíbrio das relações, conciliando demandas individuais e coletivas, interesses domésticos e históricos, enfim, relacionando características do estético e do ideológico.

O narrador consegue problematizar as grandes questões humanas quando parte da própria experiência de vida e quando seu relato aproxima-se da vivência oral. Em Veiga, o narrador está muito próximo do fato narrado,

conta sua desventura a partir de um lugar determinado e familiar, mas que se universaliza na aflição que é de todos nós, em qualquer lugar do mundo.

Ao se deparar com o sumiço repentino do avô, o narrador depara-se também com a problemática questão da terra e sua posse. A terra deixa de estabelecer vínculo de afetividade, de tradição familiar, local que abrigava o cavalinho prometido e passa a ser objeto capital, espaço de lutas e conflitos, como colocado anteriormente. É a terra o elemento desagregador que desencadeia novas relações e uma lógica de vida distinta da que se tinha até ali. Novos limites e fronteiras são impostos, não só de circulação pelos espaços já ocupados, mas demarcações importantes quanto aos novos relacionamentos que se estabelecem a partir da nova concepção que se tem da terra, “__Seu avô está muito mudado, meu filho. Nem parece o mesmo homem __e caiu no choro de novo” (CP, p.30).

A forma como o narrador coloca-se diante do fato e a sua posição reflexiva e destemida no propósito de assumir os enfrentamentos necessários, já sinalizam que alguma coisa mudou e há muito que se adaptar. Uma nova lógica de vida, em substituição à tradição, requer do menino (na verdade, do homem) um redimensionamento da própria concepção que se tem da vida e de que outros valores são imprescindíveis para viver neste mundo cheio de perigos e desprovido de consolo “Foi a única vez que eu chorei por causa dele, não havia consolo que me distraísse” (CP, p.31).

Na medida em que o narrador faz o seu relato, acessando a memória, o mundo que ele constrói vai se tornando insuportável e a história narrada passa a ser também a história da degradação humana, na mesma intensidade com que o mundo da tradição vai se distanciando e o mundo capital vai se fazendo presente “O tempo passava e vovô Rubém nada de voltar. De vez em quando chegava uma carta de tio Amâncio, papai e mamãe ficavam tristes, conversavam coisas de doença que *eu não entendia*” (CP, p.30).

Superar os limites individuais é necessário para a personagem e a conduz à possibilidade de se humanizar. Na configuração da narrativa, o nível de dificuldade do narrador ao se deparar com as adversidades impostas pelas relações familiares e a nova configuração da terra, do medo diante do desaparecimento do avô, do desentendimento familiar, da promessa não cumprida e, conseqüentemente, do desejo frustrado, transpõe o limite

individual e problematiza a realidade universal. É a figura do avô que representa, na narrativa, a mediação e a conciliação entre o mundo da necessidade e o mundo do prazer, isso significa que a coragem será recompensada pelo objeto mágico – os cavalinhos.

O conto volta-se para a vida cotidiana em busca da verdade indisponível e se depara com uma complexa questão: “Foi de tanto querer o cavalinho, e querer com força, que eu nunca cheguei a tê-lo” (CP, p.29). Esse é o dilema do novo mundo. Veiga problematiza os limites e as fronteiras entre o rural e o urbano, centro e periferia, real e fantasia, desejo e frustração. Há um tom de tranquilidade aparente. A tranquilidade é aparente porque ali também a contradição afirma-se. A invasão acontece sutilmente na medida em que novos desejos, novas ideologias vão se evidenciando no comportamento das personagens. Aos poucos uma nova relação entre os homens, em uma atmosfera misteriosa e repleta de desconfiança, instala-se ao instituir uma configuração diferente de família e recolocando os indivíduos frente a uma nova ordem:

(...) que eu não ficasse triste, mas vovô não ia mais voltar. Perguntei se ele tinha morrido, ela disse que não, mas era como se tivesse. Perguntei se então a gente não ia poder vê-lo nunca mais, ela disse que podia, mas não convinha. ___Seu avô está muito mudado, meu filho. Nem parece o mesmo homem ___ e caiu no choro de novo. (CP, p.30).

O mundo da tradição, relativamente equilibrado e já conhecido, é desestabilizado pela invasão de algo novo, pode ser uma doença, a prisão, pode ser a morte que se aproxima (não só a morte da personagem, mas a morte da própria tradição), pode ser a chegada de uma nova lógica de sobrevivência ou, ainda, uma nova relação com a terra, que adquire um novo valor. Dessa forma, o núcleo familiar entra em crise, esfacelando-se frente a novas concepções de poder:

Eu não entendi porque uma pessoa como o meu avô Rubém podia mudar, mas fiquei com medo de perguntar mais; mas

uma coisa eu entendi: o meu cavalinho, nunca mais. Foi a única vez que eu chorei por causa dele, não havia consolo que me distraísse. (CP, p.31).

São mudanças que suscitam inquietações e incertezas. Desestabilizam e confirmam a “consciência dilacerada do subdesenvolvimento” e, conseqüentemente, do desenvolvimento. Ao dirigir-se para uma fazenda, “A gente chegava lá indo por uma ponte, mas não era ponte de atravessar, era de subir” (CP, p.31), mundos outros (mas nosso mundo) invadem a narrativa, universos paralelos que confirmam a imprecisão dos limites e das fronteiras entre o mundo possível e o mundo desejável.

O insólito em Veiga nos permite ver, por meio da configuração narrativa, o que chamamos de “realidade”, ou seja, a ilusão que se faz real. Quando o narrador encontra “o menino que tinha medo de tocar bandolin”, encontra com o próprio discurso literário, com a literatura substituindo o mito, com a dessacralização.

Ele estava tristonho encostado numa lobeira olhando o bandolin, parecia querer tocar mas nunca que começava.

__Por que você não toca? __perguntei.

__Eu queria, mas tenho medo.

__Medo de que?

__Dos bichos-feras.

__Que bichos feras?

__Aqueles que a gente vê quando toca. Eles vêm correndo, sopram um bafo quente na gente ninguém aguenta.

__E se você tocasse de olhos fechados? Via também? (CP, p.32)

Estamos diante do mundo literário como auto representação, já que não existe mais o mito. A literatura narra, então, o que o mundo fetichizado oferece, ou seja, a narração do incomodo, do perverso. A música que o menino toca no bandolin desperta os bichos-feras e chama o leitor para acompanhar a trama, as aventuras impostas à personagem, o que significa debruçar-se sobre o

próprio texto literário, percebendo que entramos por caminhos pouco convencionais “Não vai a pé não __ disse ele. __ Eu vou tocar uma toada para levar você” (CP, p.32).

O bandolin tem o poder de encantar. Diante de um novo mundo que se impõe ao narrador, os homens precisam se readaptar, as relações precisam ser reformuladas e, ao chegar a esse outro lugar, não era preciso contar a ninguém “eles acabariam sabendo sem ser preciso eu dizer. Olhei a ponte mais uma vez e segui o meu caminho, sentindo-me capaz de fazer tudo o que eu bem quisesse” (CP, p.32). A chegada de uma nova lógica, a novidade de uma máquina, por exemplo, desestabilizando um mundo ainda marcado pela tradição sertaneja, não era uma opção, mas sim uma condição. Por isso não cabe ao homem interferir, assim como não é possível se consolar e todos estariam, mais cedo ou mais tarde, submetidos à mesma lógica. O que poderia causar certo “alívio” seria a sensação, própria do sistema que se implantava, de dar ao indivíduo a possibilidade de realizar todos os seus desejos.

O encontro com o menino que tocava bandolin, “eu estava com sorte naquele dia”, é o encontro com a própria mediação entre o mundo da tradição e o mundo capital. O bandolin, instrumento ligado à arte musical, com poderes de transportar o menino para outro espaço, é também o que anuncia uma realidade nova e de incertezas e que, também por isso, amedronta.

O medo viria com a presença dos “bichos-feras (...) __Aqueles que a gente vê quando toca. Eles vêm correndo, sopram um bafo quente na gente, ninguém aguenta” (CP, p.32). A arte, metonimicamente lembrada no bandolin, fala de um mundo em decadência e anuncia a chegada de um novo mundo que pelas certezas e incertezas experienciadas causa desconforto.

Mas como o novo mundo também promete acolher esse homem temeroso, a mediação literária também está submetida a essa nova realidade, “Ele fechou os olhinhos e começou a tocar uma toada tão bonita que parecia uma porção de estrelas caindo dentro da água e tingindo a água de todas as cores” (CP, p.32). O mundo que promete realizar todos os sonhos e desejos é o mundo que, embora sendo o da necessidade e da escassez, promete a abundância. Essa mediação, que é a arte, está sujeita às adversidades próprias do mundo em que está inserido, inclusive pode nos apontar a existência do sofrimento, a crueldade das relações, o pessimismo frente à nova

lógica que se implanta, mas também aponta possibilidades para libertação do homem, reafirma um caminho para liberdade.

O menino do bandolin propõe o enigma que o leitor precisa percorrer e que, provavelmente, persistirá até depois de terminada a leitura, estando o leitor comprometido com a narrativa. Entre a ausência do mito e a dessacralização do texto, está o leitor diante do que está ausente, ele depara-se com a história. Essa é a forma como a literatura responde ao conflito modernizador e se coloca diante dos projetos de modernização.

“Colocou novamente o bandolin em posição, agora sem medo nenhum, e tirou uma música diferente, vivazinha, que me ergueu do chão e num instante me levou para o outro lado do morro” (CP, p.32), a magia disso, desse lugar outro, está no tom narrativo, que se encarrega de formular essa verossimilhança, que se estabelece a partir de uma segunda natureza, ela não está na superfície do texto, mas, invariavelmente, está presente. Não é o caso de explicar o enigma ou de encontrar as causas do insólito, mas, acima de tudo, multiplicam-se os questionamentos e as inquietações, fazendo-as perpetuar sempre. Reafirma o homem diante dos conflitos e dos dramas humanos.

É assim nos dilemas de uma família típica do interior do Brasil que é possível problematizar as aflições do homem universal. Como rito de passagem, instalam-se na narrativa enigmas provocativos, pois a partir das tensões do cotidiano acirram as demandas existenciais das personagens, que se veem emparedadas em um mundo sem saída, “(...) se os buracos ficassem abertos de noite muita gente ia chorar lágrimas de sangue, não sei por que era assim, mas foi o que ele disse” (CP, p.31). Nesse momento, a personagem reage como se se conformasse com os designios propostos pelo destino, quando, dialeticamente, a contradição se reafirma resistente diante da realidade hostil e devastadora que se anuncia por meio da narrativa.

A consciência dessa transição dá a dimensão das contradições presentes na narrativa veigueana. A relação entre o mundo da tradição e o mundo que chega, da constatação da prisão e da projeção de liberdade, do rural e do urbano são algumas contradições que se anunciam por meio da voz narrativa que, numa atmosfera de resistência, sinaliza para o maior sentido da

vida humana: o anseio por liberdade. Isso não é dado como matéria posta, mas está na ação das personagens, no caminho da particularidade.

A personagem está submetida a limites imperiosos. Os limites estão postos e a personagem vive esses limites e dificilmente conseguirá ultrapassá-los. Mas se a arte coloca os limites, ela também é capaz de apontar as possibilidades para a sua superação. A obra literária coloca perspectivas que eleva a personagem a agente de mudanças, não sendo apenas joguete desses limites. “__Meu tio Torim? O que é que ele quer comigo?” (CP, p.33), esse é um limite imperioso colocado pela obra. Não só ao personagem narrador, mas, acima de tudo, ao próprio processo literário.

Platiplanto é um mundo refeito. Os cavalinhos é o elemento fantasmagórico, liga os mundos em conflitos e, ao mesmo tempo, em justaposição. Ao mesmo tempo em que os cavalinhos marcam o confronto entre o mundo do arcaico e a promessa de um mundo moderno, o conto radicaliza a crítica à modernidade, apresentando-a como um espetáculo:

Passamos o portão e entramos num pátio parecido com largo de cavahada, até arquibancadas tinha, só que no meio, em vez do gramado, tinha era uma piscina de ladrilhos de agua muito limpa. Quando chegamos o pátio estava deserto, não se via cavalo nem gente. Escolhemos um lugar nas arquibancadas, o major olhou novamente o relógio e disse:

__Agora escute o sinal. (CP, p.33).

Os muitos exemplares de cavalinhos são, na verdade, mais do mesmo, pois são como a forma-mercadoria, transformam-se diabolicamente.

Mas onde há uma relação entre coisas, a literatura é capaz de repor a humanidade. Quando coloca em paralelo e, às vezes, até em oposição dois mundos distintos, em transição, que se esbarram quando a realidade inevitável e massacrante de um mundo que acaba de chegar passa a se confrontar com os limites oscilantes de outra realidade que questiona os sistemas de poder instituídos.

A possibilidade de superar os limites históricos, muitas vezes deterministas, pode estar no sentimento de medo e de encantamento – são as

contradições. O medo é um elemento garantidor da sobrevivência, já que reafirma no homem a sua consciência de finitude. Embora por meio das conquistas científicas estejamos cada vez mais seguros de nossa longevidade, o medo ainda prevalece entre nós, como uma das emoções mais constantes e vivenciadas pelo homem contemporâneo. Quando o medo é experimentado e há possibilidade de degradação real do homem, ele é uma experiência dolorosa. Mas quando vivido a partir de uma experiência estética, como é o caso da literatura, sem representar nenhum perigo real para o homem, pode ser altamente significativo:

Na ficção, o medo parece ser capaz de produzir efeitos de recepção peculiares, sobre os quais os estudos literários vêm refletindo há séculos: a catarse, o sublime, o grotesco, o horror artístico, entre outros.

Para descrever as amplas e diversas relações possíveis entre medo e ficção, tenho utilizado um conceito provisório – Literatura do medo. O termo abarca as narrativas ficcionais em que o medo é um elemento constitutivo da estrutura narrativa, como também aquelas que representam, de modo realista ou alegórico, os medos de determinada época e/ou local.⁵¹

Ainda para Aristóteles⁵², a representação poética é a criação de algo novo, assim a mimese deixa de ter um conceito voltado para o sentido de cópia ou repetição e passa a ser entendida como representação ou transformação. Logo, a mimese do terror causa prazer porque o leitor sabe que não está em presença de acontecimentos reais. O prazer estético é um caminho para o conhecimento, já que o poeta deve compreender a natureza encaminhando-se à tragédia. Essa é uma possibilidade de contato com o medo, o que leva à purgação das emoções e aponta para o universo da catarse.

Em *Os cavalinhos de Platiplanto*, o encantamento aparece como prerrogativa do imaginário infantil, o que também não exclui a presença do medo como um elemento inerente ao desconhecido, às poucas (a priori)

⁵¹ FRANÇA, Júlio. Monstros reais, monstros insólitos: aspectos da Literatura do medo no Brasil. In: Vertentes teóricas e ficcionais do insólito. (Org. Flávio Garcia; Maria Cristina Batalha). Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012. p.187.

⁵² ARISTÓTELES. Poética. São Paulo: Abril Cultural, 1973 (Ed. E. Souza)

experiências ainda vivenciadas pelo menino. Tanto o encantamento como o medo que se instalam na narrativa são elementos que se complementam na construção literária. São recursos utilizados pelo escritor, não para fugir das demandas da vida cotidiana, mas, ao contrário, para problematizar a realidade de conflitos e angústias vivenciadas na vida comum.

O suposto encantamento seduz conduzindo para outra dimensão do discurso, trazendo significados a situações que na vida cotidiana não seria possível encontrar as saídas necessárias (é a questão do invisível):

Do meio das árvores iam aparecendo cavalinhos de todas as cores, pouco maiores do que um bezerro pequeno, vinham empinadinhos marchando, de vez em quando olhavam uns para os outros como para comentar a bonita figura que estavam fazendo. Quando chegaram a beira da piscina estacaram todos ao mesmo tempo como soldados na parada. Depois um deles, um vermelhinho, empinou-se, rinhou e começou um trote dançado, que os outros imitaram, parando de vez em quando para fazer medidas à assistência. (...)

O banho foi outro espetáculo que ninguém enjoava de ver. Os cavalinhos pulavam na água de ponta, de costas, davam cambalhotas, mergulhavam, deitavam-se de costas e esguichavam água pelas ventas fazendo repuxo. (CP, p.34).

É assim que o insólito, presente na obra de Veiga, é capaz de reconectar o homem ao mundo da vida cotidiana, deixando de ser o desconhecido, o “outro lado”, incorpora-se ao familiar, como experiência capaz de levar à percepção sobre a complexidade da vida humana. “Quando cessaram os gritos, empurrões, choros de meninos, e todos se aquietaram em seus lugares, ouviu-se novo toque de clarim” (CP, p.34), a narrativa rende-se ao espetáculo. Uma coleção de fantasmas coloca-se diante de uma plateia contemplativa, que assiste ao espetáculo. Oscilam entre a objetividade do severo trote, como se fosse soldado, e a subjetividade da forma literária, aumentando a velocidade, o colorido, o zumbido e zorra, “Os cavalinhos pulavam na água de ponta, de costas, davam cambalhotas, mergulhavam,

deitavam-se de costas e esguichavam água pelas ventas fazendo repuxo” (CP, p.34 e 35).

Essas forças, aparentemente antagônicas, são forças em conflito, como muitas outras que aparecem no conto. O contexto histórico da segunda metade do século XX, as demandas da forma literária comprometida em internalizar a vida cotidiana, além de um processo de modernização que precisa encarar um mundo da tradição, agrário e em decadência, mas que ainda sobrevive, são forças ativas na contística de Veiga. Essas forças em conflito, a tradição e o novo, que não deixam de representar os limites impostos pela narrativa, são, acima de tudo, limites históricos que colocam o homem frente a mundos não mais disponíveis e a mundos que ainda virão.

É assim que o medo e o encantamento aparecem como formas de expressão de uma personagem que quer superar seus limites, transpor fronteiras. O encantamento narrado em *Os cavalinhos de Platiplanto*, a princípio, pode parecer apenas um devaneio ou sonho de um menino que se permite a imaginação ou, ainda, de uma literatura que cria uma fábula envolvente e contemplativa. No entanto, no conto em questão, a história narrada é a história do mundo de puras aflições que se reinventa constantemente. Assim também o encantamento, aparentemente pueril e inocente é, na verdade, uma provocação.

Logo o encantamento acirra as contradições, aprofunda as desigualdades e leva às últimas consequências a problemática, entre tantas, da terra. Ou seja, o encantamento não é a contradição que se opõe ao medo, mas é mais uma contradição que, intensificada, problematiza ainda mais a vida humana.

Em *Os cavalinhos de Platiplanto*, a aparente fantasia é a extrapolação da ameaça, do desespero e da constatação de um mundo perdido, da impossibilidade de ver a família unida novamente, de rever a questão da terra e da sua importância para a sobrevivência da família. A ameaça concretiza-se na constatação de que a sociedade transformou-se na sociedade do espetáculo e que o processo de modernização encontra-se inconcluso, como “vigas de tábuas soltas”.

2.2. Entre irmãos.

Entre irmãos é um conto do livro *Os cavalinhos de Platiplanto*. Logo na primeira frase da narrativa coloca-se a questão “O menino sentado à minha frente é meu irmão (...)”, evidencia-se no conto as relações familiares e de parentesco. A família é apresentada como um núcleo maior, como um clã, que mantém seus vínculos na intimidade e na afetividade construídas e mantidas na convivência do espaço que ocupavam. As narrativas veigueanas insistem em ressaltar as relações familiares e sociais que organizam a vida humana em espaços ainda pouco urbanizados e que partem de um acontecimento marcante: a morte de um ente da família, quase sempre, a morte da mãe, também presente em outros contos como *Roupa no coradouro* e *A viagem de dez léguas*.

Diante desse menino, suposto irmão, estamos diante de alguém que se posiciona frente a frente com seu interlocutor ou de alguém que está mais além, não necessariamente tão próximo de quem fala. O suposto irmão, interlocutor, pode muito bem ser o leitor que se posiciona diante do texto, diante do que precisa ser dito, não necessariamente narrado, “assim me disseram”. Que novidade teria para contar em uma conversa entre irmãos?

Em *Entre irmãos* não há o que contar. Diferentemente de *A máquina extraviada* que predomina um tom de oralidade associado a uma experiência que precisa ser compartilhada, um caso vindo do sertão, que dá conta de um fato insólito, sem deixar de estar diretamente relacionado com a verdade cotidiana. Em *Entre irmãos* não há o narrado, “me disseram” remete ao impessoal, ao burocrático, pois informaram que aquele era seu irmão e nisso havia certa lógica, pois era “justamente o tempo que estive solto no mundo, sem contato nem notícias”. O que há é uma ação reflexiva e que acaba dirigida a um interlocutor, o leitor, pois não há nem mesmo notícias para serem relatadas. Não há notícias porque não há narrativa. Não há diálogo, pois o discurso é posto de forma indireta. Embora o narrador declare que “Quanta coisa muda em dezessete anos, até os nossos sentimentos, e quanta coisa acontece”, nada acontece, por isso, talvez, não seja preciso narrar, não há experiência a ser compartilhada.

As reflexões que são colocadas para o leitor são as que se referem a laços de família que são rompidos, que estão submetidos a uma transição

implacável, que é a passagem do antigo para o novo. Quando revela que esteve “solto no mundo” expõe as fraturas da ordem social, a condição de alguém que está deslocado e fora da ordem estabelecida, evidenciando possíveis laços, mas, ao mesmo tempo, a falta deles. Esses laços se confirmam ou não em um mundo humano, que não é natural, ainda que formulado pelo próprio homem.

A intimidade, sugerida no conto como elemento temático, é um pretexto para a discussão da ordem e da desordem, do que está dentro e fora, do que precisa urgentemente ser incluído, inserido, fazer parte do sistema, “temos que abrir lugar para ele em nosso mundo, e com urgência porque ele *não pode* mais ficar de fora”. Ao pensar essa relação entre tradição e novo é que o ficcionista também tem a possibilidade de refletir sobre uma sociedade inserida em uma tradição, mas que se encontra sujeita a ser incluída, invariável e hostilmente, nas novas concepções sociais.

Ao constatar que “De repente fere-me a ideia que o intruso talvez seja eu (...) o intruso sou eu, não ele”, é a confirmação de que há coisas que, realmente, estão fora do seu lugar, fora da ordem. Por isso, são possíveis as críticas, é possível discutir a conduta do narrador. Será que isso se deu por que estar solto no mundo é confirmar a desordem? Por que teve uma conduta inepta e era preciso purgar o “meu erro”? Realmente, a ideia de invasão concretiza-se no silêncio incômodo diante daquele que chama de irmão.

Diante da perspectiva de inutilidade, em um diálogo que mesclava perguntas que “parecem-me formais” e “respostas forçadas e complacentes”, o silêncio tem a ver com a ausência da narrativa, com a falta de experiência frente à narrativa que se configura como prática social. Em uma narrativa que fala e “desfala”, o narrador ainda afirma que “Tenho tanta coisa a dizer, mas não sei como começar (...)”, dizer o quê, se não há o que narrar? A voz perdeu a naturalidade, não há controle sobre ela, “só o que é espontâneo interessa”, a narrativa está impossibilitada, está indisponível. Mesmo assim, o narrador insiste nesse caminho de estabelecer contato e, nesse momento, percebe os sapatos, entendendo que em alguma medida há uma experiência vivida, mas não diz nada. São rios em mapas, poeira como experiência acumulada e, novamente, ao cogitar doar sapatos novos, problematiza-se a questão do antigo/tradição e o novo.

A narrativa inicia-se com uma afirmação contundente, que vale a pena repetir, “O menino sentado à minha frente é meu irmão (...)”. Essa afirmação, que parece clara e categórica, é colocada em dúvida durante todo o conto, será mesmo um outro ou nada mais é que a projeção de si mesmo? Será o interlocutor leitor? A imprecisão da afirmação está principalmente no esforço do narrador em localizar o leitor no tempo e no espaço, posicionando-se diante do fato narrado de forma a discutir as relações de alteridade estabelecidas no meio familiar.

Em *Entre irmãos* há algumas imprecisões e incertezas em relação à existência e presença de um outro que está a sua frente. A princípio, o irmão mais velho é a personagem que narra em primeira pessoa, a partir de uma perspectiva relacionada ao presente dos acontecimentos. Mas lentamente, vai retrocedendo ao passado, como se voltasse à infância, mesclando memórias, lembranças e questionamentos direcionados ao suposto irmão e aos sentimentos que a sensação de encontrá-lo desperta. Em Veiga, não há narrador menino, mas há referência à infância e à adolescência que se problematizam no desenvolvimento da narrativa.

O menino era seu irmão, “assim me disseram; e bem pode ser verdade, ele regula pelos dezessete anos, justamente o tempo que *estive solto no mundo, sem contato nem notícias*.”. O verbo “disseram” já denuncia que não há tanta certeza assim nessa informação. Também anuncia um jogo entre presença e ausência, já que está presente, mas esteve “solto no mundo, sem contato nem notícias”. Logo de início apresenta uma transição, um movimento de passagem, “um menino nasce, cresce e fica quase homem”, é o fim da infância e a chegada da maturidade, é o momento de enfrentar as adversidades, não há saída.

A narrativa parece desenvolver-se a partir de um monólogo interior. A personagem que ora questiona a si mesmo, ora projeta suas indagações para um outro que, apesar de ser outro, faz parte de sua intimidade. O primeiro contato acontece mediante sensação de perplexidade e curiosidade a partir da proposta de uma cena: em uma antessala acontece o primeiro contato de dois irmãos que se encontravam distantes há dezessete anos. O clima de estranhamento produz questionamentos que se colocam para o próprio narrador, evitando assim o embate. No entanto o embate acontece, é

inevitável, pois “temos que abrir lugar para ele em nosso mundo, e com urgência porque ele não pode mais ficar de fora”.

O conto tematiza, mais uma vez, a questão da invasão, mas agora em uma perspectiva mais ligada ao indivíduo, embora esteja implícita e presente a sua dimensão social. Não é a invasão de uma cidade ou de um espaço determinado, mas a invasão da própria vida do homem, da desarticulação dos seus sentimentos, o espaço referido é o das relações de alteridade, sociais e familiares, um tanto degradadas e intensas na medida em que refletem um incômodo social e íntimo, o de um indivíduo que se ausentou, ausentou-se de si mesmo, da vida proposta a ele, “A princípio quero tratá-lo como intruso, mostrar-lhe a minha hostilidade, não abertamente para não chocá-lo, mas de maneira a não lhe deixar dúvida, (...)” (EI, p.107).

O familiar reaparece como intruso, desperta a hostilidade e provoca o efeito do inquietante. Na sala de estar da casa da família, frente a frente com o suposto irmão mais novo, nem tão estranho e diferente como imaginava, desencadeia a incerteza, a dúvida:

(...) como se lhe perguntasse com todas as letras: que direito tem você de estar aqui na intimidade de minha família, entrando nos nossos segredos mais íntimos, dormindo na cama onde eu dormi, lendo meus velhos livros, talvez sorrindo das minhas anotações à margem (...) De repente fere-me a ideia de que o intruso talvez seja eu, que ele vive neste casa há dezessete anos (...). (EI, p.107 e 108).

Quem é esse outro? Não seria o outro que está dentro de si mesmo, o encontro com o passado que não só reclama ser lembrado, mas que exige a sua presença? Não seria o próprio leitor? Um outro mundo que chega? A presença do inquietante está na manutenção da incerteza, que não pode ser esclarecida, pois assim se dissolveria o efeito emocional, portanto, a dúvida é mantida. Mas a questão é como resolver as diferenças e as contradições desse suposto encontro entre ele e um irmão mais novo?

Mas depois vou notando que ele não é totalmente estranho, as orelhas muito afastadas da cabeça não são diferentes das minhas, o seu sorriso tem um traço de sarcasmo que eu conheço muito bem de olhar-me ao espelho, o seu jeito de sentar-se de lado e cruzar as pernas tem impressionante semelhança com o do meu pai (EI, p. 108).

“Amansar o ambiente” é mais que simplesmente estabelecer-se nele, é adaptar-se de forma a estar nele, indiferente de que ele seja receptivo ou não. Ainda, é reconhecer que, embora diante de tantas adversidades, houve uma atitude de enfrentamento diante da hostilidade, diferente do retirar-se, do estar alheio a si mesmo.

O narrador depara-se com a urgência em resolver essas diferenças e partir rumo ao conhecimento de universos desconhecidos. Mas, ao mesmo tempo, depara-se também com o maior dos empecilhos para alcançar a sua meta: o incômodo silêncio, que torna o seu desejo inatingível. Assim mesmo, compreende a necessidade de estabelecer contato, de promover algumas pontes, alguns pontos de integração. No entanto, sente que a sua empreitada rumo ao outro esbarra no tom artificial, nas perguntas formais e complacentes. O contato não passa da percepção superficial e impessoal dos sapatos e da roupa que usava.

“Mas seria esse o caminho para chegar a ele? Não seria um caminho simples demais e, por conseguinte, inadequado?” (EI, p.108). Os sapatos velhos, desgastados, cheio de fendas e poeira, seriam a deixa para pensar em uma história que pudesse ser compartilhada, já que ele poderia oferecer roupas e sapatos novos. Mas falar de sapatos e de roupas poderia ser futilidade demais. O que predomina ainda é o silêncio e a desconfiança diante do alheio, do outro, da iminência de compartilhar a intimidade perdida, ou seja, qualquer experiência.

Há um jogo entre o aproximar e o não aproximar, entre o que é do indivíduo e do âmbito de sua experiência social, entre o afirmar e o contrariar, o avançar e o retroceder, entre ter tanto a dizer e não ter como dizer, pois a própria voz o incomoda e a sente perder a naturalidade, não governá-la mais. Os limites e as barreiras estão postos e o suposto irmão pergunta se ele mora

em casa ou em hotel. A casa é a instalação com muitos quartos. Implica a intimidade e o afeto da possível convivência com um cachorro, o que na infância seria quesito para se viver bem. O hotel era a realidade do arrumar malas, do não pertencer a lugar algum, das relações insipientes e superficiais, inadmissíveis para quem deseja ter um cão.

O que no início do conto era pura invasão, a sensação de receber um intruso em seu próprio lar, transforma-se, no final da narrativa, em um consistente desejo de invadir, de conhecer a intimidade do outro, “Ao pensar nisso vem-me o desejo urgente de entendê-lo e de ficar amigo, de derrubar todas as barreiras, de abrir-lhe o meu mundo e de entrar no dele” (EI, p. 108). Então, novamente a ideia de invasão, mas agora pelo desejo de ser interrompido, que haja uma intervenção, podia ser pelo telefone, pelo amigo que passa na rua, enfim, que alguém ou alguma coisa o salvasse do martírio, “Agora ele está olhando pela janela, com certeza desejando que passe algum amigo ou conhecido que o salve do martírio” (EI, p.109). No entanto, ao olhar para a esquina, vê um homem afiando facas, um gemido fino da lâmina no rebolo, o calor aumenta, o sol está quente. Preparam-se as facas para um duelo, é um prenúncio de conflito.

A referência a afiar facas lembra o mito das moiras. Segundo a mitologia, três irmãs que determinavam o destino tanto dos deuses quanto dos seres humanos. As moiras eram três mulheres responsáveis por fabricar, tecer e cortar o fio da vida dos mortais. O fio que tece no topo ou no ponto mais baixo do tear corresponde aos momentos de sorte e azar dos seres. No singular, Moira significa o destino. Das três moiras, Átropos cortava o fio da vida, junto com Tânetos era responsável por determinar a morte.

As Moiras eram responsáveis pela lei misteriosa que atua em nossas vidas que, mesmo pouco visíveis, estão relacionadas às súbitas mudanças, alterando os padrões pré-estabelecidos pela vida. Não pensamos nas causas dessas mudanças, mas sim nas nossas próprias reações diante delas. Inconscientemente, nos damos conta dos efeitos do destino em nossa vida, da manifestação do outro que há dentro de nós e que projetamos no mundo invisível e no mundo visível, em busca de um culpado pelas mudanças repentinas em nossa vida. Somos nós que vamos ao encontro do destino, é por

meio das mudanças que compreendemos esse eu, inclusive social, que vai em direção às pessoas, trajetórias e situações diferentes.

O tempo é novamente o tempo presente, mas a questão é mesmo a do espaço da antiga casa, com seus objetos ligados à memória e às recordações angustiantes de algo ou de um tempo que se quer esquecer, que está vazio de experiências. Não há saída, o emparedamento confirma-se e “Só uma catástrofe nos salvaria” (EI, p.109), mas não era possível correr, algo de importante ainda estava por acontecer, “Não, basta de fugas, preciso ficar aqui sentado e purgar o meu erro” (EI, p.109). “Uma mulher entra na sala, *reconheço* nela uma de nossas vizinhas (...)” (EI, p.109), conhecer é possível somente depois de reconhecer. A vida da família sofre uma interferência, o que não garante poder se libertar, já que “a minha experiência não me socorre”, então, não há experiência e por isso a narrativa não é mesmo possível, está inepto.

Mais uma vez está o homem afiando facas, ele mesmo afiando a sua faca, a moira que determina o destino e corta o fio da vida, “__ Sua mãe está pedindo um padre.”. Enfim, “Levantamos os dois de um pulo, dando graças a Deus __ que ele nos perdoe __ pela oportunidade de escaparmos daquela câmara de suplício” (EI, p.109). Qual seria “aquela câmara de suplício”? “Aquela” não é essa que a personagem vive agora, não é o momento presente da morte da mãe, o que poderia realmente desequilibrá-lo. A morte está muito mais relacionada ao desaparecimento da experiência, da incapacidade de narrar.

Se a capacidade de intercambiar experiências está em decadência e se a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte para o narrador, a arte de narrar está também impossibilitada de acontecer, pois há uma carência de experiências capazes de permitir a sabedoria necessária para que o ato de narrar esteja na esfera do “discurso vivo”, como esclarece Walter Benjamin:

Na realidade, esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido

concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas⁵³.

O conto veigueano que tematiza a impossibilidade de narrar em decorrência da decadência da experiência, revela a ausência até mesmo de informações e notícias, não sendo necessárias explicações e nem interpretações, já que não há nada de miraculoso a ser contado, apenas informações a serem repassadas.

Se pensarmos na possibilidade de narrar, é preciso resgatar o senso de eternidade, do que se prolonga. Essa noção de eternidade centra-se mais profundamente na ideia da morte, que também tem sido entendida a partir de certas transformações, cada vez mais expulsa do universo dos vivos. Tudo aponta, em primeiro lugar, para a iminente morte da mãe, depois a confirmação do acontecido, mas, mesmo assim, a morte é tratada de forma superficial, não esta associada à sabedoria ou à autoridade, princípios fundamentais do narrar.

É possível alcançar sabedoria e autoridade quando a memória é ativada e se vê capaz de preservar o que é preciso transmitir de tempos em tempos, de geração a geração. Sobre a memória e as reminiscências, Benjamin ainda acrescenta que:

A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra, como demonstraram todos os outros narradores, principalmente os orientais⁵⁴.

Para o narrador de *Entre irmãos*, a memória ou a capacidade de ativar as reminiscências acaba sendo uma proposta angustiante, instituindo o martírio e

⁵³ BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura. (Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, prefácio Jeanne Marie Gagnebin). 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. P. 201. Obras escolhidas, vol.1. p. 200.

⁵⁴ BENJAMIN, Walter. Op. Cit. 1994. p. 201.

colocando a personagem em uma situação de aflição. A experiência não socorre, mas, ao mesmo tempo, os elementos que ativam a memória estão a sua frente, quem sabe está aí o sentido da vida, a experiência que pode ser transmitida e narrada? Para Georg Lukács, o romance é a “forma do desenraizamento transcendental”, a busca por esse “sentido da vida”. Mas essa transcendência criadora só contribui para a realidade da obra quando ela se torna imanência.

A imanência vazia, ancorada apenas na experiência do escritor, e não ao mesmo tempo em seu regresso à pátria de todas as coisas, é somente a imanência de uma superfície que recobre as fissuras, mas que nem sequer como superfície pode reter essa imanência, e também como tal tem de tornar-se lacunosa⁵⁵.

A trajetória a ser percorrida é pelo conhecimento de si mesmo, mas não é possível alcançá-lo se o conhecimento do mundo não estiver disponível. Assim, a narrativa tem papel relevante, pois, segundo Lukács, é autoconsciência da humanidade, na medida em que além de dominar o mundo, torna-o pátria, está em busca da superação do estranhamento.

O que primeiro condiciona a narrativa é a condição de exílio que passou a personagem. Durante dezessete anos esteve “no mundo”, declara que se ausentou dos laços com a família e, por isso, de todos os sentimentos que estão envolvidos nesta relação. Assim, predomina “um olhar de fora”, uma sensação de estranheza, principalmente, uma percepção desse outro como intruso que viola a intimidade e a já reduzida cumplicidade que ainda guarda da família e da casa, que em alguns momentos é elevada à condição de lar, espaço onde pode estar alguma experiência relevante.

O conto avança confirmando a impossibilidade de superar o conflito. No entanto, reafirma que as forças contraditórias da vida estão ativas e que, mesmo anunciando as suas contradições, aponta para conexões inevitáveis ao

⁵⁵ LUKÁCS, Georg. A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. (Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo). São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. p. 95. (Coleção Espírito Crítico).

suscitar a necessidade de permanecer ali diante um do outro. Ao mesmo tempo em que se mantém à distância, vivendo o “suplício” ou o “martírio” do contato com o outro, percebe-se muito próximo, muito igual, refazendo os caminhos que há dezessete anos já havia trilhado. É um outro que se constrói na tentativa de preencher ou refazer uma trajetória que não foi permitida, uma lacuna deixada pela ausência, voluntária ou não.

Nos movimentos da própria narrativa, entre a ideia de encontrar um intruso e de ser o próprio intruso, vai se desligando dos aspectos mais objetivos (infraestrutura/conteúdo) e se ligando aos aspectos mais subjetivos da obra (superestrutura/forma). Ao iluminar as contradições e oscilar entre “o ser e o não ser”, considerando todos os movimentos que o texto faz, o leitor pode reconstruir a totalidade mesmo pelo viés da desconexão.

O conto *Entre irmãos* se notabiliza justamente pela iluminação e manutenção da contradição, ao captar a essência justamente na aparência, conciliando dois mundos em transição, o antigo e o novo, na tentativa de problematizar as experiências vividas e a capacidade de torná-las propriedade e herança de outros. Há uma preocupação em estabelecer um lugar para si no próprio mundo em que se vive, o narrador fica entre as oscilações da vida que vive e da vida que poderia ter vivido, em uma ameaça constante de vir à tona os dezessete anos de ausência, o ser, que é parte de si mesmo, mas que parece ter autonomia, “Ao pensar nisso vem-me o desejo urgente de entendê-lo e de ficar amigo, de derrubar todas as barreiras, de abrir-lhe o meu mundo e de entrar no dele” (EI, p.108). São mundos e experiências em transição.

O narrador de *Entre irmãos* demonstra que o típico não é apenas um conceito estético, mas também um conceito político. O recurso da tipicidade é uma questão central para a estética realista, “visa a expressar, nos indivíduos empíricos e nas situações descritas, as tendências gerais objetivas do processo social”⁵⁶. São personagens que mantêm suas singularidades, mas deixam claro suas tendências universais, que são características de realidades históricas. Ou seja, o típico é a confluência entre o singular e o universal, mantendo as suas características individuais ao mesmo tempo em que ressalta

⁵⁶ FREDERICO, Celso. Op Cit. 2013, p.52.

a situação histórico-social que está inserido – é a representação da espécie em sua máxima verdade.

Assim, é possível conhecer a si mesmo, mas esse conhecimento está condicionado ao fato de conhecer o mundo. Nesse caso, o narrador personagem funciona como espelho, ou como reflexo, para que o leitor consiga reunir o conjunto de mediações que se encontram emaranhadas na ficção de Veiga. A práxis humana resgatada no conto de Veiga rejeita a coisificação própria de seu tempo, pois a arte evoca outras dimensões que estão fora do mundo das coisas. A perspectiva dialética, não só na leitura de um texto narrativo, mas frente ao mundo, nos direciona para as contradições, os nós e as tensões presentes na vida, ilumina os momentos de crise e nos faz perceber, como no conto *Entre irmãos*, que a pergunta é: Quais experiências estarão disponíveis para serem narradas a partir de percepções de mundos em transição como os que vivemos hoje?

Há uma tentativa de resposta. A própria obra se encarrega de dar. Mas a pergunta não cessa nunca e as possibilidades de respostas continuam vivas. Portanto, a obra literária é o caminho para entendermos o mundo em sua capacidade infinita de mudanças, ensinando-nos outros modos de “lê-lo”. Possibilidades repletas de autocrítica, posicionando-se de forma diferente diante de cada novo objeto, o que requer sempre um olhar renovado da própria vida, de si mesmo e do mundo que se disponibiliza, pois “Só uma catástrofe nos salvaria, e eu desejo intensamente um terremoto ou um incêndio (...)” (EI, p.110).

CAPÍTULO 3: A realidade e o realismo no conto *A máquina extraviada*.

“Comecei experimentalmente, assim como se estivesse cansado de ler livros dos outros e estivesse querendo fazer um livro que gostaria de ler, se escrito por outro. Tenho sempre muito trabalho para não fechar o livro, deixar aberto para que o leitor também entre e colabore. Quem estiver apressado, que faça uma primeira leitura, mais linear. Em outro nível, ele permite, convocando a inteligência e a sensibilidade para ser completado, só passa a existir quando há esse encontro do texto com o leitor”.(José J. Veiga)

3.1 *A Máquina extraviada*.

Tudo começa com um anúncio de que é preciso narrar um acontecimento que modificará e entusiasmará a todos no sertão:

Você sempre pergunta pelas novidades daqui deste sertão, e finalmente posso lhe contar uma importante. Fique o compadre sabendo que agora temos aqui uma máquina imponente, que está entusiasmando todo mundo. Desde que ela chegou ___ não me lembro quando, não sou muito bom em lembrar datas ___ quase não temos falado em outra coisa; e da maneira que o povo aqui se apaixona até pelos assuntos mais infantis, é de admirar que ninguém tenha brigado ainda por causa dela, a não ser os políticos (ME, p.133).

Logo nas primeiras linhas do conto, o narrador incorpora a figura do contador de casos com o propósito de pensar os acontecimentos vividos em uma região distante e inóspita como o sertão. Ainda se mantém o tom da oralidade ao narrar uma fábula que concentra a força de uma história passada em terras sertanejas, confirmando a vocação de Veiga rumo à investigação da condição humana, que sob o signo da violência e da opressão, percebe o incômodo de uma invasão.

Diferentemente de *Entre irmãos*, agora, a experiência solicita o ato de narrar. A narrativa não é só possível, mas ela é evocada, agora se tem um assunto, a notícia está ali precisando ser contada e o interlocutor está a postos, pedindo notícias do sertão. Mais do que narrar o acontecimento, “quase não temos falado em outra coisa”, o narrador constata que há muitas paixões e muita política, o que pode ser decorrência da chegada da máquina e também do uso da palavra, do ato de narrar, apaixonante e político.

A narrativa começa a partir de uma cena que se configura com o movimento da máquina que acaba de chegar, mas, principalmente, das pessoas que trabalham na instalação desse estranho e alheio objeto, capaz de absorver as expectativas e a própria vida dos moradores do sertão. “Descarregadas as várias partes da máquina (...)”, colocada em suas engrenagens, a população passa a se orientar pela existência do novo e atrativo objeto instalado na praça, ou seja, pela paixão gratuita e aparentemente casual que a máquina representava. Um prenúncio de mudança e transição que estava por vir, anunciado pelo narrador, concretizado pelo objeto que desencadeia ações humanas inusitadas e conflituosas.

O sertão é o ponto de partida. Como já explicitado anteriormente. Ainda há em Veiga referências à vida sertaneja, em um regionalismo inovador, como força de uma invenção e que ignora qualquer vertente documental. Assim, no decorrer de sua trajetória criativa, universaliza seus temas e amplia, diversificando, seus modos de reinventar a própria vida por meio do fazer literário, das cidades encravadas em um tempo e em um espaço sertanejo que apontam para uma insistente e inevitável modernidade, capaz de renovar os espaços, incrementar a paisagem e direcionar o homem a um cotidiano ainda desconhecido nestas paragens sertanejas. O que está em evidência não é o homem sob as novas condições impostas por um mundo em transição, mas, antes de tudo, como esse homem lida com essas forças adversas e como organiza a sua trajetória.

Do mundo outro de *Os cavalinhos de Platiplanto* passamos ao mundo único, um tanto desconhecido, de *A máquina extraviada*, na luta constante entre o conhecido e o desconhecido, a tradição e o moderno, o sertanejo e o urbano, o rotineiro e o inusitado, o que é de dentro e o de fora, entre outras

antinomias. A máquina extraviada é a presença do mundo insólito imerso na vida cotidiana, colado à realidade imediata.

Mas é na elaboração da narrativa, na composição do narrador e do espaço principalmente, que se relacionam dialeticamente com as demandas sociais de uma comunidade que vivencia uma importante e fundamental transição – a passagem de uma realidade sertaneja para uma ameaça de modernização, em muitos casos, decadente. É assim que a literatura de José J. Veiga pode representar uma forma peculiar de interpretação do Brasil, em sua formação como nação, pensando e repensando os caminhos e descaminhos de uma nação repleta de dilemas e impasses na sua construção e afirmação como país envolvido em uma dinâmica peculiar de modernização, de implantação do capitalismo.

Nesse processo de recepção de um projeto de modernidade tardia é que se afirmam as dicotomias brasileiras, resistentes e reticentes, como a dubiedade campo e cidade, tradição e modernidade, novo e velho, enfim, humano e desumano. Em *A máquina extraviada* fica evidente a construção de uma noção de modernidade que nem sempre correspondeu ao avanço que se esperava do advento moderno, já que ainda persistiram elementos conservadores, retrógrados até, mas inevitáveis, sem chance para retroceder, é o que sugere o trecho abaixo:

A máquina chegou uma tarde, quando as famílias estavam jantando ou acabando de jantar, e foi descarregada na frente da Prefeitura. Com os gritos dos choferes e seus ajudantes (a máquina veio em dois ou três caminhões) muita gente cancelou a sobremesa ou o café e foi ver que algazarra era aquela. Como geralmente acontece nessas ocasiões, os homens estavam mal-humorados e não quiseram dar explicações, esbarravam propositalmente nos curiosos, pisavam-lhe os pés e não pediam desculpa, jogavam pontas de cordas sujas de graxa por cima deles, quem não quisesse se sujar ou se machucar que saísse do caminho. (ME, p. 133).

A posição apaziguadora do narrador, que narra os fatos com naturalidade, marca a narrativa com um tom de conformidade e resignação

diante das adversidades impostas pela presença da máquina, inclusive diante da forma como ela foi montada, como ela se infiltrou na cidade e a maneira fantasmagórica com que ela permanece, administrando a vida daqueles que a circundam. Mas, implícito nesse discurso de normalidade e espontaneidade diante da novidade representada pela máquina e sua instalação, está uma “voz” controvertida, de um personagem ou outro que não se conforma com o inusitado, introduzindo assim uma sutil resistência que parece destoar do tom geral da narrativa, pronto a exaltar as novidades apresentadas à população da cidade.

Contrariando a opinião de certas pessoas que não quiseram se entusiasmar, e garantiram que em poucos dias a novidade passaria e a ferrugem tomaria conta do metal, o interesse do povo ainda não diminui (ME, p. 133).

Esse discurso de resistência é uma marca da maioria dos textos veigueanos que se utiliza da mediação, que é a ficção, para ressaltar a discussão histórica social que vai além do caráter estético ficcional, em um período de acirramento das relações, de terror político e cerceamento da liberdade humana.

A chegada, instalação e manutenção da máquina na cidade é a figuração de um drama humano muito maior que o aparente desconforto e estranhamento que pode a máquina provocar. A instalação da máquina, a princípio misteriosamente, provoca uma reviravolta no comportamento e na rotina das pessoas da cidade, dando ao lugar e às personagens uma nova configuração. Assim, não há gratuidade nem mesmo é um ato de casualidade a invasão da cidade pela máquina. São muitos os dramas humanos evidenciados pela presença incômoda, ao mesmo tempo alentadora, desse objeto que se aloja no espaço mais nobre da cidade e que acaba responsável por toda configuração do enredo. O ato de narrar a instalação da máquina não é uma ação fortuita.

Na elaboração do conto, inserido no narrar, há sequências descritivas importantes, que se organizam na constituição de um enredo repleto de ações dramáticas que se sucedem e se organizam sistematicamente para narrar, na verdade a própria destinação da vida humana a partir do advento moderno,

simbolizado pela máquina voluntariamente implantada no centro de uma sociedade: “Ela é o nosso orgulho, e não pense que exagero. Ainda não sabemos para que ela serve, mas isso já não tem maior importância” (ME, p. 135). No conto em questão não estamos diante de um panorama de “natureza morta”, onde os homens circulam inertes, inumanos, como se fossem meros acessórios em um mundo de coisas. Mas, é possível perceber a luta de forças opostas, a presença de viva humanidade nas personagens, ressaltando as potencialidades humanas.

Georg Lukács, no importante estudo *Narrar ou Descrever?*, faz uma pergunta no mínimo intrigante: “o que é possível chamar de acidental na representação artística?”⁵⁷. O crítico ressalta a presença relevante do elemento acidental como possibilidade real de manter o texto vivo e dinâmico. Ao mesmo tempo, esclarece sobre a importância da superação na representação da casualidade, relacionando componentes que configuram a narrativa no âmbito da necessidade.

Será que é o caráter completo de uma descrição objetiva que torna alguma coisa artisticamente “necessária”? Ou, ao contrário, esta necessidade decorre das relações dos personagens com as coisas e com os acontecimentos nos quais se realiza o seu destino e através dos quais eles atuam e sofrem?⁵⁸

A descrição da chegada e instalação da máquina na praça da cidade, uma cidade qualquer, é apenas o relato de um fato. No entanto, esse episódio suscita e movimenta uma série de conflitos que estão intimamente ligados aos dramas humanos que já se anunciam no conto e que problematizam a vida do homem sob uma nova lógica:

Em tempo de eleição todos os candidatos querem fazer seus comícios à sombra dela, e como isso não é possível, alguém tem de sobrar, nem todos se conformam e sempre surgem

⁵⁷ LUKÁCS, Georg. *Narrar ou descrever? Uma discussão sobre naturalismo e formalismo*. In: *Marxismo e teoria da literatura*. (Seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho). 2 edição. São Paulo: Expressão Popular, 2010(b). p.151.

⁵⁸ LUKÁCS, Georg. *Op. cit.* 2010(b). p. 151.

conflitos. Felizmente a máquina ainda não foi danificada nesses esparramos, e espero que não seja. (ME, p.135).

Em *A máquina extraviada*, a representação do objeto proposto pelo escritor, a máquina, não está inserido em nenhuma configuração narrativa propriamente dita, com personagens em movimento e com ações a serem narradas. A princípio, parece até que o objeto apresentado não está completamente ligado às experiências humanas vividas ou suscitadas no texto. No entanto, em uma leitura atenta, o objeto, que é a máquina, revela-se em estreita relação com as experiências vivenciadas pelo homem e suas relações com a vida social, modificando o convívio em sociedade, assim como as relações de trabalho. São realidades humanas completamente modificadas, reconstituídas, redirecionadas pela influência da máquina, como um objeto que representa a implantação de novas concepções sobre o mundo e sobre a vida humana.

Mesmo quando o conto dá a impressão que nele apenas se descreve um fato que aconteceu independente da ação humana, um cenário que se monta em torno de um objeto inusitado, ele é capaz de articular o drama de personagens em torno de um acontecimento que se mostra relevante para a história do homem, impondo-se aí um coerente núcleo de ação. O cenário ou a ocasião relatada no conto pode ser casual, mas as confabulações estéticas e temáticas a partir dessa aparente casualidade revelam-se na obra literária como necessárias.

O universo simbólico proposto pelo escritor no conto em questão, não dá conta da realidade de forma direta e imediata. No entanto, apresenta notável veio artístico, tratando das aflições e angústias humanas com profusão e eficiência estética. Na concepção Lukacsiana sobre o Realismo, em especial na Estética, há comentários importantes sobre a Alegoria e o Símbolo, duas formas distintas de representação artística. Nessas discussões, esses dois conceitos se apresentam como contrários e caminham em direções diferentes.

A alegoria, defendida por Benjamin, do ponto de vista da arte, é uma forma artística considerada figurada, em que se diz uma coisa para representar outra, algo concreto que se remete a uma experiência abstrata. O problema está na visível arbitrariedade com que se chega ao significado, quando o

sentido se projeta para fora do objeto, em uma perspectiva transcendental, deslocando-o do seu sentido histórico e, assim, esvaziando-se de seu sentido habitual, fragmentando-o e dando possibilidades para novas significações. No mundo dominado pelo capitalismo, a totalidade torna-se indisponível e é neste contexto que a alegoria alcança lugar de destaque, pois, para tratar de um mundo fragmentado, é preciso fragmentar-se também. Por isso, Lukács se coloca em direção contrária, visto que não é possível admitir a soberania dos objetos sobre os homens, assim como da fragmentação e do deslocamento histórico do objeto na busca por seu significado.

Enquanto a alegoria projeta-se para o outro, o símbolo remete-se ao que está dentro, busca a imanência de sentido, a sua fixação. Na defesa do símbolo, Lukács esclarece que o artista busca perceber o universal no particular quando o sentido não está separado das partes, estão unidos em perfeita harmonia. Já na alegoria, o particular é apenas o ponto de partida e remete a um universal que está fora do particular e, além disso, ressalta os destinos humanos desconectados com as suas experiências sociais, destitui a totalidade, capaz de levar à existência humana a sua imanência de sentido.

No conto de Veiga, o acontecimento que se quer relatar é importante em si mesmo. Todavia, é fundamental para as relações inter-humanas que se quer perceber. A simples presença da máquina levanta discussões relevantes sobre a vida e seu significado social. São acontecimentos que exigem da personagem atitudes a serem tomadas, posições assumidas diante de novos contextos e novas condições impostas ao homem em consonância com uma nova concepção de mundo. A posição tomada pelo escritor, considerando o narrar e o descrever, configura-se como um resultado artístico capaz de demonstrar a riqueza dos traços humanos essenciais, quando os homens e os acontecimentos se relacionam de forma orgânica a fim de compreender a sua experiência, dando sentido a sua própria vida.

Já em uma perspectiva mais colada à vida cotidiana, está presente uma ameaça concretizada – a invasão avassaladora e acintosa de uma nova lógica, o novo, do mundo da tecnologia, que não permite mais a possibilidade de manutenção e perpetuação de uma tradição construída a partir da identidade de um povo sertanejo e interiorano.

A máquina ficou ao relento, sem que ninguém soubesse quem a encomendou nem para que servia. É claro que cada qual dava o seu palpite, e cada palpite era tão bom quanto outro. (ME, p. 134).

A máquina ocupa o espaço da falta de perspectiva – ela é a própria notícia, surpreendente é também a notícia – viver em torno de um vazio não configura a transcendência, mas uma vida sem rumo.

Considerando o insólito de *Os cavalinhos de Platiplanto*, em *A máquina extraviada* instala-se uma nova ordem no trato com o elemento insólito. Há um abrandamento da fantasia e o tom lírico (não menos repleto de aflições humanas) dá lugar a uma expressão mais ligada ao absurdo ou ao simbólico, apagando as fronteiras que delimitavam a vida cotidiana e a magia do insólito. Sem finalidade prática, o homem que está diante de uma narrativa literária, como *A máquina extraviada*, está frente a um mundo concreto, a uma representação de um tempo histórico em que personagens em suas tipicidades são capazes de vivenciar a problemática condição humana.

A obra de José J. Veiga apresenta categorias narrativas que se comprometem com a verdade histórica. Apesar de os enredos centralizarem-se na figura dos objetos, a essencialidade está na presença do homem, que confirma a sua superioridade diante do mundo das coisas, que apenas compactuam para que a totalidade, comandada pelo homem, seja visível pela ótica da obra literária realista. A literatura veigueana, desse momento, articula princípio estético e realidade histórica de repressão e desagregação, afirmando-se como uma produção artística com nítidas preocupações sociais, em um tempo de escassez de lirismo (ou mesmo na presença dele), em que o autor não consegue mais a exacerbação lírica presente em *Os cavalinhos de Platiplanto*.

A partir de um contexto histórico autoritário, o conto narra a invasão de uma máquina misteriosamente implantada na cidade, sob a vigilância, a curiosidade e a passividade de seus moradores, que a elevam à condição de elemento fundamental para a existência humana e imprescindível para a perpetuação da vida na cidade – são as paixões. Esse conto tematiza

contradições importantes, que vão se perpetuar na vida do homem e das personagens veigueanas, trazendo à tona dilemas relevantes para uma discussão da própria existência e, principalmente, da sobrevivência do homem nas novas configurações sociais. São contradições ainda não superadas, dicotomias permanentes na construção do Brasil como nação. Como se vê em:

Ninguém sabe mesmo quem encomendou a máquina. O prefeito jura que não foi ele, e diz que consultou o arquivo e nele não encontrou nenhum documento autorizando a transação. Mesmo assim não quis lavar as mãos, e de certa forma encampou a compra quando designou um funcionário para zelar pela máquina.(...)

Em todas as datas cívicas a máquina é agora uma parte importante das festividades. Você se lembra que *antigamente* os feriados eram comemorados no coreto e no campo de futebol, mas *hoje* tudo se passa ao pé da máquina.(...)

O meu receio é que, quando menos esperarmos, desembarque aqui um moço de *fora*, desses despachados, que entendem de tudo, olhe a máquina *por fora*, *por dentro*, pense um pouco e comece a explicar a finalidade dela (...). (ME. P. 136, grifo nosso).

Uma das grandes contradições presentes na literatura de Veiga é mesmo a utilidade da máquina, o caráter utilitarista da vida. Desde os contos que tematizam diretamente o insólito, a partir de um tom lírico ainda possível antes da ditadura militar, na literatura de Veiga já estava presente a angústia da incerteza de não ser possível entender como alguns “acontecimentos podiam acontecer”, como quando o menino de *Os cavalinhos de Platiplanto* não compreende como a ganância do Tio podia ter mudado o avô:

__Seu avô está muito mudado, meu filho. Nem parece o mesmo homem __ e caiu no choro de novo.

Eu não entendia por que uma pessoa como meu avô Rubém podia mudar, mas fiquei com medo de perguntar mais; mas uma coisa eu entendi: o meu cavalinho, nunca mais. Foi a

única vez que eu chorei por causa dele, não havia consolo que me distraísse. (CP, p. 30 e 31).

O conto tematiza a chegada e implantação de novas lógicas de vida, importantes para a construção do homem e da nação como possibilidades de pensar o Brasil pelo viés literário, o que permita encontrar na narrativa os impasses que, por meio das adversidades próprias do contexto histórico autoritário e desejoso de encontrar os encantos da modernidade, apresentam e reafirmam contradições permanentes e profundas. A máquina é o elemento simbólico que representa essas contradições e, ao mesmo tempo, a falta de perspectiva:

Estamos tão habituados com a presença da máquina ali no largo, que se um dia ela desabasse, ou se alguém de outra cidade viesse buscá-la, provando com documentos que tinha direito, eu nem sei o que aconteceria, nem quero pensar. Ela é o nosso orgulho, e não pense que exagero. Ainda não sabemos para que ela serve, mas isso já não tem maior importância. Fique sabendo que temos recebido delegações de outras cidades, do estado e de fora, que vem aqui para ver se consegue comprá-la. (ME, p. 135).

A partir de uma concepção simbólica da máquina, o escritor internaliza ficcionalmente o processo de modernização autoritário que se implantou no Brasil. Expostas as incertezas da transição que antecede a plenitude desse processo, já deixa transparecer a violência e a opressão características de um espaço sertanejo, encravado na interioridade inóspita das terras goianas, que manteve a proliferação de um moderno refratário ao progresso desejado.

A narrativa privilegia um enredo que articula elementos estéticos para que pareça que a vida está em conformidade com as mudanças anunciadas pela implantação de um novo sistema – a promessa de uma vida ligada à modernidade europeia. O narrador é esse ente que formula essas impressões, colocando em evidência as mudanças impostas:

Até agora o único acidente de certa gravidade que tivemos foi quando um caixeiro da loja do velho Adudes (aquele velhinho espigado que passa brilhantina no bigode, se lembra?) prendeu a perna numa engrenagem da máquina, isso por culpa dele mesmo. O rapaz andou bebendo em uma serenata, e em vez de ir para casa achou de dormir em cima da máquina. Não se sabe como, ele subiu à plataforma mais alta, de madrugada rolou de lá, caiu em cima de uma engrenagem e com o peso acionou as rodas. Os gritos acordaram a cidade, correu gente para verificar a causa, foi preciso arranjar uns barrotes e labancas para desandar as rodas que estavam mordendo a perna do rapaz. (ME, p. 135).

Em uma proposta que dialoga com o leitor e evoca a reflexão, o narrador propõe que a máquina, esse símbolo fundamental para a vida dos moradores da cidade, ainda que desprovida de utilidade, é uma composição de engrenagens que deixa perceber como funciona a vida social, apresentando um viés de resistência às adversidades impreterivelmente impostas pelo novo tempo que se aproxima. Assim também é a narrativa, uma composição de engrenagens que se combinam na formação de um todo capaz de suscitar reflexões relevantes sobre a existência humana:

Também dessa vez a máquina nada sofreu, felizmente. Sem a perna e sem o emprego, o *imprudente* rapaz ajuda na conservação da máquina, cuidando das partes mais baixas. (ME, p. 135).

Essa é a metáfora que exemplifica a forma perversa com que o capitalismo se apropria da autonomia humana, percebendo as crises como um mecanismo que lhe possibilita ressurgir com força ainda maior.

Dois elementos de formulação estética alcançam maior destaque, o espaço sertanejo e a posição do narrador, como alguém que vive nesse espaço e que se dedica a dar notícias sobre as transformações acontecidas em lugar tão inóspito, ermo e pacato quanto o espaço sertanejo. O narrador

manipula e interfere de forma declarada na exposição dos fatos, na entonação e na seleção dos eventos:

Já existe aqui um movimento para declarar a máquina monumento municipal ___ por enquanto. O vigário, como sempre, está contra; quer saber a que seria dedicado o monumento. Você já viu que homem mais azedo?

Dizem que a máquina já tem feito até milagre, mas isso ___ aqui para nós ___ eu acho que é exagero de gente supersticiosa, e prefiro não ficar falando no assunto. Eu ___ e creio que também a grande maioria dos munícipes ___ não espero dela nada em particular; para mim basta que ela fique onde está, nos alegrando, nos inspirando, nos consolando. (ME, p. 136).

Em *A máquina extraviada*, as personagens constataam as mudanças, narram as transformações acontecidas com a chegada da máquina, e, ao mesmo tempo, narram o mundo desencantado, uma percepção pessimista da vida humana e do seu destino, embora a promessa fosse de um mundo de encantamentos. Assim, as personagens, expectadoras de sua própria vida desencantada, tematizam a própria história da modernização da América Latina, uma promessa de progresso que não é alcançada completamente, confirmando o atraso como um elemento de implantação da modernidade em realidade periférica, se comparado aos países capitalistas centrais. Logo, as personagens são entes aprisionados pela própria realidade capitalista tardia.

Eu ___ e creio que também a grande maioria dos munícipes ___ não espero dela nada em particular; para mim basta que ela fique onde está, *nos alegrando, nos inspirando, nos consolando*. (ME, p. 136).

Novamente, assim como em *Os cavalinhos de Platiplanto*, a possibilidade de vivenciar a liberdade em um contexto de aprisionamento reaparece. Na maioria das narrativas veigueanas os temas se repetem ressaltando uma atmosfera que se modifica na medida em que a história do país se transforma, confirmando uma realidade opressiva, violenta e

ameaçadora. Há, implicitamente, um tom de inquietação e questionamento sobre a própria realidade, deflagrando uma atmosfera de resistência e acirramento das relações nesse contexto de crise da própria existência humana, *consolando e inspirando* o homem submetido a essa condição capital irreversível.

O meu receio é que, quando menos esperarmos, desembarque aqui um moço de fora, desses despachados, que entendem de tudo, olhe a máquina por fora, por dentro, pense um pouco e comece a *explicar a finalidade dela*, e para mostrar que é habilidoso (eles são sempre muito habilidosos) peça na garagem um jogo de ferramentas e sem ligar a nossos protestos se meta por baixo da máquina e desande a apertar, martelar, engatar, e a máquina comece a trabalhar. Se isso acontecer, estará quebrado o *encanto* e não existirá mais máquina. (ME, p. 136).

Há no elemento de resistência contido na narrativa, um exercício contínuo, embora implícito, de reflexão. A consciência reflexiva manifesta-se por meio do diálogo, promovido pelo próprio narrador com o leitor, a fim de desestabilizar as certezas previstas pelos movimentos de anúncio da vida moderna. Em consonância a essas certezas está o confronto, a evidente contradição como elemento essencial do diálogo.

A máquina é a inquietação e a desconfiança de um mundo movediço, instável e incomodativo. A relação entre a máquina (objeto) e os homens (sujeitos) é uma relação que fomenta a angústia constante; já que embora traga a segurança da presença da máquina, anuncia o mundo estranho e alheio que pode insurgir a qualquer momento. No jogo da essência e da aparência, em alcançar a essência por meio da aparência, o sentido das coisas é intercambiado à medida que a máquina deixa de ter a simples função de executar uma tarefa. Ela torna-se o objeto que coloca o homem diante de um grande dilema da existência – sua própria sobrevivência na modernidade periférica e capitalista - buscando um sentido para vida e para o destino do homem que se encontra em outro texto, que não as páginas escritas pelo cotidiano, nem mesmo o mundo povoado pelos objetos utilitários como é o

mundo que invade o sertão. É nesse sentido que, em busca do significado, o escritor parte da aparência para a essência, ressaltando a totalidade dos fenômenos e os ligando às preocupações existenciais da vida humana, às lutas pela sobrevivência, o que considera as questões histórico-sociais. Assim, a perspectiva do artista é a do símbolo, como elemento que reforça a superioridade da arte realista.

Além disso, na composição da atmosfera ficcional de Veiga, o espaço tem uma função primordial. Interditado e mágico, acaba sendo ocupado por um objeto estranho à tradição e impositivo quanto à necessidade de reformular as consciências e o comportamento do povo que formou ali uma tradição. A máquina, como um estranho que invade o espaço do outro, ultrapassa os limites da vida individual e a discussão estende-se, transcendendo ao âmbito coletivo, profanando os costumes, as convicções e as certezas firmadas até então. Os espaços invadidos por objetos estranhos transformam o povo da cidade em espécie de alienígenas, transformando, eles mesmos, em indivíduos estranhos ao seu espaço de origem.

A máquina impossibilita os nexos responsáveis por captar a totalidade da vida. A percepção da vida de forma fragmentada proporciona certo desconforto promovido por um mundo novo que se apresenta a partir de um viés massacrante, tanto pela rotina quanto pelo mistério diante da novidade (que, no caso deste conto, exclui a tradição como elemento importante no estabelecimento das conexões), dando ao mundo um caráter movediço, inexplicável e, em alguns momentos, até mágico.

Mesmo a partir de uma premissa simbólica da máquina, ela assume várias possibilidades de sentido. A narrativa amplia-se evocando o significado ambíguo das coisas, em camadas sucessivas de sentidos, que, ao serem removidas, aparecem outras que de periféricas também se tornam centrais. No entanto, embora pareçam fragmentadas, alcançam a totalidade quando se conectam com os sentidos históricos que a narrativa busca evidenciar e traz, muitas vezes, subliminarmente entranhados em suas categorias estéticas. A história de *A máquina extraviada* é muito mais o sentido do destino da vida humana sob o signo da modernidade que simplesmente a instalação repentina de uma máquina no espaço da praça de uma pequena cidade do sertão brasileiro.

A máquina é, certamente, uma metáfora. Aparece enraizada na experiência de povos atrasados que tiveram que se relacionar com máquinas modernas, sempre opressoras. Realmente, ao que parece, um moço que vem de longe e que entende de tudo, passando a explorar a máquina, é alguém que toma a máquina como alegoria, que ignora os “protestos” ou os processos por que passam a população e executa a tarefa, coloca-se a cumprir uma finalidade determinada pelas demandas modernas, quebrando, assim, o encanto que, pelo viés particular (a própria máquina), almeja o universal, embora esse particular aponte para um universal que está fora dele. Nesse caso, ainda, para chegar à essência desconsidera-se a aparência.

Mesmo assim, a experiência está disponível para ser narrada na medida em que a história vai sendo vivenciada pelo homem, em seus altos e baixos. Os dramas pessoais de cada personagem estão ligados entre si, a fim de estabelecer os nexos necessários para se representar a totalidade social, quando os destinos das personagens estão conectados de forma dialética, estabelecendo elos diante das relações entre público e privado, percebendo nos problemas econômicos e sociais as questões ontológicas pertinentes. Ao mesmo tempo em que a máquina representa o símbolo da desagregação também tematiza as relações que conectam os fatos da própria vida em sua “completude relativa”.

Na experiência literária, os objetos só adquirem relevância quando estão associados aos dramas humanos. Por isso que, por mais que as “coisas” estejam presentes na formulação do enredo, elas cumprem o papel de elementos capazes de promover a coesão frente aos destinos humanos. No conto, a relação entre o objeto, no caso a máquina, e o sujeito, o povo da cidade, acontece de forma efetiva e significativa quando fica clara a ação que compreende o enredo, ou seja, quando o foco volta-se para o que é essencial na narrativa, a práxis humana, os dramas presentes na existência do homem, sem desprezar o viés aparente

Logo, no conto de José J. Veiga, a máquina do título é transportada nas duas esferas da narrativa – na história e no discurso. Na história, por dois ou três caminhões, aos gritos dos choferes e seus ajudantes. No discurso, ela é a notícia, ou mesmo a novidade requerida e ansiada por este que é chamado “você” e “compadre”. Sua existência se realiza nos dois níveis, mas antes de

tudo, ela atende ao pedido de novidades, uma solicitação que é tanto do compadre quanto do narrador.

A máquina é extraviada, chegou ali por engano, quando ninguém a esperava, embora a solicitasse. Os que a transportam são grosseiros e esquivos, evitam contato. E logo desaparecem, para que não se quebre a estranheza da máquina com explicações sobre a procedência ou a finalidade. O narrador, que também transporta a máquina como notícia para o compadre, também não tem explicações a dar e também se esquivava. Não sabe a data da chegada

Transportada quer dizer metaforizada, trasladada. Cabe, então, perguntar o que tem isso a ver com o 'extraviada' do título. Extraviar, entretanto, quer dizer perder a via, o rumo. Se a questão básica é a notícia, pode-se entender que essa notícia que vai agora 'finalmente' de fato vai no lugar de outra, esta sim solicitada e ansiada. "O povo aqui se apaixona até pelos assuntos mais infantis": a ironia é também marca dessa narrativa. O narrador finge nada saber e o leitor deve também perguntar o que ele sabe, se sabe algo, e o que esconde.

O que o narrador sonega é que a máquina extraviada vem se instalar no lugar de alguma outra coisa, esta sim necessária. Aquilo pelo que todos anseiam, infantilmente, não virá. A máquina se instala no lugar de outra coisa. Assim, se de fato existe uma duplicidade da máquina, a questão não está em que ela significa outra coisa impossível de ser dita, mas sim que ela enfim diz. A ironia muitas vezes sarcástica do narrador é disparada contra "você" (seguramente o leitor), contra o povo do lugar, o vigário, o prefeito, os políticos, os habitantes das cidades vizinhas que passam a disputar a máquina. Mas é disparada contra ele mesmo, narrador. Fala de si mesmo como membro da comunidade: "Estamos tão habituados com a presença da máquina (...)", "Ela é o nosso orgulho, e não pense que exagero", "Ainda não sabemos para que ela serve, mas isso já não tem maior importância". Em outro momento, mas agora nomeando-se a si mesmo em primeira pessoa, ele diz preferir não ficar falando no assunto de que a máquina seria milagrosa, o que demonstra a sua má consciência.

O bêbado aciona as rodas, a máquina funciona, mas logo todos correm para desligá-la. O "imprudente rapaz" perde a perna e o emprego a agora

“ajuda na conservação da máquina, cuidando das partes mais baixas”. A imprudência não esteve em correr riscos, como afinal aconteceu, mas em pôr a máquina em funcionamento. Imprudente ou bêbado, ele, entretanto, faz aquilo que seria de se esperar de toda a comunidade. Esta, como o narrador, finge não saber que a máquina está no lugar de outra coisa e que esta coisa, necessária e real, desejada e temida, é perigosa. Perigosa porque provavelmente levaria a mudanças na sua vida. Mudar é necessário, mas inconveniente. Em lugar disso, é melhor viver com a ilusão. A máquina é, assim, a máquina da ilusão. É preciso mesmo evitar que venha alguém de fora, alguém ‘habilidoso’, ou mais, técnico e perito, que ponha a máquina em funcionamento.

É possível se falar de transcendência com relação à máquina extraviada, mesmo que seja de uma transcendência não religiosa, de uma transcendência vazia? Ou ao contrário estamos em presença de algo concreto, com existência concreta no texto e fora dele, que não é nomeado porque a má consciência do narrador, como também do compadre e de toda comunidade e enfim também nossa como leitores (o ‘você’ que dá início ao conto) impede que se faça?

O impedimento está na origem da ironia e do sarcasmo. O sentido político do conto enfim está muito claro. É assim que o conto *A máquina extraviada* problematiza a realidade iminente e, em muitos casos, já presente, mesmo no sertão, da condição de nação periférica e a implantação de uma modernidade capitalista tardia e já, precocemente, decadente:

Já na década de setenta, a história da máquina, que suga a força e os sonhos dos homens, é a metáfora da era industrial, que vai pouco a pouco, substituindo os valores da raça humana e alienando a todos, para que se sobreponha o material sobre o espiritual. O automatismo da vida moderna exige que a luta pela sobrevivência massifique todo mundo. Trabalhadores são explorados nas indústrias e veem-se diante do capitalismo. Essa automatização do ser humano que se deixa explorar pela máquina que, por conseguinte, explora suas ações, e suas vidas, é absorvida por J. J. Veiga com muita sabedoria, pois o escritor vale-se do espaço “real” da narrativa e cria o insólito como representação desse automatismo. Ele constrói sua obra

a partir da realidade brasileira, como bem observa Hélio Pólvora, quando este afirma que os assuntos de Veiga derivam da terra, dos homens, e de uma realidade nossa. Realmente, Veiga se vale dos espaços distantes dos grandes centros e dos costumes cotidianos para enriquecer seus enredos (...) ⁵⁹.

A completa automatização e massificação do homem, absorvido pela modernidade capitalista, alcança a sua plenitude nos contos de *Objetos Turbulentos – contos para ler à luz do dia*.

⁵⁹ REZENDE, Irene Severina. O fantástico no contexto sócio-cultural do século XX: José J. Veiga (Brasil) e Mia Couto (Moçambique). Tese/USP. 2008. p. 138 e 139.

Capítulo 4: Uma leitura de *Objetos Turbulentos*.

“O meu objetivo como escritor, desde que comecei a escrever, foi tentar resolver, ou pelo menos racionalizar, por meio da criação literária, as perplexidades do ser humano diante do mundo e da vida. De maneira que, numa análise sucinta, os meus livros são tentativas desses assaltos para entender o mundo e, entendendo, absorver parte dele para que a vida fique mais facilitada e passar essas pequenas descobertas a outras pessoas através de meus textos.”

(José J. Veiga)

O livro *Objetos Turbulentos* é composto por onze contos e todos têm como título um objeto. O enredo é construído em torno desse objeto, que exerce um efeito motivador na movimentação das personagens e na constituição do espaço, ao desencadear os conflitos que acabam exteriorizando as contradições da vida cotidiana e a complexidade da natureza íntima humana, deixando visíveis as relações sociais ainda fragilizadas e submetidas à crueldade, sob o signo da opressão.

Uma característica importante da obra de Veiga e que se destaca de forma relevante nos contos de *Objetos Turbulentos* é a violência como tema de muitas narrativas – isso é percebido de forma explícita em alguns contos e de forma abrandada em outros, entretanto é uma presença constante. Antonio Candido em *A nova narrativa* faz alguns apontamentos sobre um tipo de literatura desenvolvida principalmente por João Antônio e Rubem Fonseca denominada de uma espécie de “Ultra-realismo”, uma forma de “mostrar de maneira brutal a vida do crime e da prostituição”⁶⁰. Candido ainda classifica essa literatura como uma espécie de “realismo feroz”, que exprime um forte tom de violência tanto nos temas como nos recursos técnicos, ultrapassando as próprias características da literatura e avançando “rumo duma espécie de notícia crua e nua”. A partir desses apontamentos, é possível fazer um paralelo com a própria escrita de Veiga, que também tematiza a violência não em sua

⁶⁰ CANDIDO, Antonio. *A nova narrativa*. In: Op. Cit. 1987. p. 211.

forma “crua e nua”, mas explícita na turbulência que está presente em todo conjunto da obra veigueana. Os objetos que alinhavam as narrativas presentes neste estudo são ícones de turbulência que desencadeiam uma grotesca ou sutil violência.

Embora os acontecimentos motivadores das narrativas da primeira fase da produção de Veiga não estejam mais em pauta no final do século XX e por isso o clima sombrio não permanece como antes, ainda a muito de dominação e opressão nos contos de *Objetos Turbulentos*. Mas agora não há opressão instituída, personificada na figura dos militares ou de golpes e tomadas de poder pontuais. Não há tanta luz assim como se propõe no subtítulo *Contos para ler à luz do dia*, inclusive, mais parece um rompante de ironia, a fim de problematizar a perspectiva de liberdade que se quer promover em tempos de tanta necessidade e escassez, já que os contos demonstram justamente o contrário, pois acabam tratando da vida humana sob o signo da violência que, invariavelmente, coloca o homem frente a frente com a sua condição de prisioneiro até mesmo do sistema econômico, que o expõe ao domínio da mercadoria.

Todos os contos de *Objetos Turbulentos* convergem para a mesma temática, objetivam crítica semelhante quando fazem menção ao culto desmedido e ao apego aos bens de consumo e ao poder fantasmagórico que tem o objeto ou a mercadoria, o que distancia o homem ainda mais de sua essência. Ou seja, confirma a posição do homem sujeito e adaptado ao mundo do culto à aparência, à circulação incessante e aleatória de mercadorias. É o indivíduo que se vangloria de sua distração frente à dominação e longe de assumir uma postura consciente diante dos impasses e ameaças que o mundo capitalista oferece.

Narrando a história do homem em seu cotidiano, os contos têm títulos como *Espelho*, *Cachimbo*, *Cadeira*, *Manuscrito perdido*, *Vestido de fustão* e outros. Nesses enredos, as personagens estão completamente coagidas pela presença desses objetos, que as manipulam, relegando-as à dominação, mesmo que momentaneamente, mas alienando-as por meio de um elemento exterior ao próprio homem.

É isso que acontece no conto *Espelho*. Tudo começa com uma casa em ruínas, completamente destruída e os destroços expostos no passeio público.

Junto a esses destroços, depois de terem sido completamente vasculhados por exploradores de antiguidades, restou a circulação de marginais, mendigos, a enfeitar a cidade e incomodar os passantes. Mas, inusitadamente, de dentro de um guarda-roupa esquecido ali, eis que um homem de “segundo escalão” encontra um espelho em perfeitas condições e, provavelmente, importado da França. O espelho vai parar em um antiquário e logo encontra um casal de compradores, jovens e empenhados em decorar a casa. O espelho parece hipnotizar o casal, que o leva para casa e o pendura em lugar de destaque na sala. A partir daí o casal não mais sai de casa, pois sente falta do espelho, e começa até a dormir na sala tanto apego ao objeto, ignorando qualquer necessidade de se relacionar em sociedade. Até que essa situação chega ao máximo da exaustão e o casal começa a questionar a dependência e o isolamento promovido pela sedução imposta pelo Espelho.

Na maioria dos contos, as personagens são apresentadas como indivíduos comuns, vivendo uma vida familiar tranquila, em cidades do interior. São indivíduos que desejam convictamente algum objeto, tornando-se obcecados e presos à necessidade de possuí-lo. Quando consomem ou detêm esse determinado objeto, passam a viver dominados por ele, buscando o tempo todo vivenciar o próprio objeto, a princípio, furtando-se, então, das contradições da vida em sociedade, isolando-se e se abstendo até mesmo de existir. No entanto, quanto mais parecem se afastar das adversidades, mais estão mergulhados nela. Assim, de uma vida tranquila e “normal” de cidade de interior, as personagens passam a viver a dominação imposta pelo bem de consumo. Encontram-se sufocadas em uma realidade capaz de distanciar o homem ainda mais de sua essência humana.

4.1 ESPELHO: de volta a si mesmo.

A chegada do progresso, da máquina e da tecnologia, invadindo as pequenas cidades e as transformando, é uma temática recorrente em toda a produção veigueana. Em *Objetos Turbulentos*, essa temática está no desvio da função primordial do objeto, que deixa de servir ao homem e passa a um propósito de conduzir a vida humana, incorporando a sua função fantasmagórica na dinâmica das relações sociais. Para isso, o conto começa

narrando a ruína, a presença dos destroços, da destruição, os escombros e o entulho em uma clara referência à tradição que acaba substituída pelo advento da modernidade. Essa que vai consumindo o que já existia e relegando os escombros da tradição à inutilidade, servindo para quem quer explorar os destroços, a princípio, aos cidadãos de primeira categoria, finalmente, aos de segunda categoria. A modernidade, ou a novidade trazida pelo progresso, subverte o que já existia:

O entulho ficou lá enfeando a rua e servindo de abrigo a mendigos e outros desses que têm a mania de pensar que são rebeldes, contestadores, não querem trato com que chamam de sistema, mas não levam esse pensamento às últimas consequências: não abrem mão de um bom churrasco de gato nem do ato mais visceral de descarregar seus detritos quando se sentem pesados por dentro. Em todo caso, uma vez aliviados lembram-se de que fizeram uma concessão aos costumes e pensam que se redimem deixando de se limpar. Cada qual com a sua filosofia, como disse o general de granadeiros Contumácio Coribantes, vencedor da Batalha de Filigranas, que, como se sabe, mudou o rumo da história dos países do lado de baixo do Equador. (E, p.9 e 10).

As ruínas, ou o que é tradição/antigo, acabam enfeando a paisagem e deflagrando uma realidade que se quer apagar ou disfarçar, como a presença dos mendigos ou a existência de revoltosos, que não querem “trato com o que chamam de sistema” (E, p.09). O que justifica a hegemonia do objeto na dominação das personagens é justamente a existência de tanta gente distraída, “é impressionante o que existe de gente distraída no mundo” (E, p.10). Isso garante a soberania do sistema no controle das pessoas, por meio de um objeto aparentemente sem importância. Nesse caso, a distração não é simplesmente uma constatação gratuita, mas o próprio sistema a confirma com o propósito de contribuir para que a mercadoria possa cumprir sua função reificadora. Segundo Lukács, em seu ensaio *O escritor e o crítico*:

O caos da vida nos fenômenos superficiais do capitalismo, a fetichização das relações humanas, o desaparecimento do influxo determinante exercido pela receptividade social sobre as formas da produção literária, são tendências contra as quais a maioria dos escritores modernos deixou de lutar; aliás chegam mesmo a aceitá-las (às vezes rangendo os dentes) tal como elas se apresentam imediatamente⁶¹.

Assim, diante da ruína de uma casa que durante muito tempo serviu como moradia para uma família feliz, os escombros fazem uma contraposição à valorização do novo, considerado moderno e útil para vida atual. O entulho é explorado pelos indivíduos do primeiro e segundo escalões, sendo os primeiros os que retiram o material que ainda serve para alguma coisa, já os do segundo escalão nem isso. Mas, inusitadamente, o “vasculhador de ruínas” encontra um guarda-roupa de má qualidade. Como não lhe resta mais nada, ao abri-lo fica surpreso ao se deparar com um espelho em perfeito estado de conservação, importado, bisotado e que não era parte do guarda-roupa, mas apenas foi adaptado a ele.

O guarda-roupa representa uma memória desimportante, que não vale conservar, já o espelho, que está dentro dele, é a persistência de uma memória relevante, essencial. Quanto ao guarda-roupa, não valia a pena nem mesmo carregá-lo, era um estorvo, um entulho no caminho. O espelho, embora aparentemente desconectado do guarda-roupa, estava dentro deste, era objeto de grande valor e se torna essencial para vida do casal que o compra. Só se chega ao espelho por meio do guarda-roupa que o abriga.

Ao encontrar o espelho, a personagem denominada apenas como “vasculhador de ruínas”, “o nosso homem”, dada a sua desimportância diante do próprio objeto, está diante de um dilema. A questão é verificar se esse espelho está em perfeitas condições ou não. Para resolver esse dilema, resolve urinar em um jornal velho, jogado por ali, e, limpar o espelho. A princípio, essa atitude parece simplesmente a expressão do grotesco:

⁶¹ LUKÁCS, Gyorgy. O escritor e o crítico. In: *Marxismo e Teoria da Literatura*. (seleção, tradução e apresentação de Carlos Nelson Coutinho). 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010. P.250.

Como saber, com tanta poeira encrostada em cima? Olhou em volta, viu umas folhas de jornal jogadas nas ruínas pelo vento. Pegou duas folhas, fez uma pelota, experimentou. A seco não adiantava, apenas espalhava a poeira. Só molhando o papel, mas onde achar água? O homem tinha expediente, não ia empacar por tão pouco. Procurou um lugar protegido da vista de quem passava na rua e urinou na pelota de jornal. (E, p.12).

No entanto, o ato de urinar na “pelota de jornal” é também uma reação diante do mundo da necessidade, até porque era um “homem de expediente”. Tanto no enredo que se desenvolve, assim como na história da humanidade, tem-se é uma história de angústias e aflições, as atitudes extremas tomadas pelas personagens podem representar uma resposta às situações de escassez e de encurralamento vividas pelo homem em tempos limitados como o nosso, uma reação de violência.

No entanto, da condição de essência valorosa, o espelho não passa de mercadoria na dinâmica da vida cotidiana e, ao encontrá-lo, a personagem comemora o “dia ganho”, já que não era preciso fazer mais nada, pois os lucros alcançados com a venda do espelho daria a sobrevivência e muito mais que o necessário:

Mas antes era preciso agradecer ao santo fumando um bom charuto ali mesmo, com calma; para que pressa, se o dia estava ganho? Depois de limpo e exposto no belchior, o espelho não demoraria a encontrar comprador? (E, p.12).

Esse mesmo espelho oscila entre a sua condição de mercadoria, mais uma entre tantas, e em outros momentos adquire uma posição de essencialidade para a vida humana, pois reflete exatamente o que o olhar cotidiano não permitia ver:

Quando saíam para algum compromisso social sentiam-se como exilados, e arranjavam pretextos para se retirarem mais cedo e voltarem depressa para a sala acolhedora. Logo perceberam que a alma do ambiente era o espelho, tudo mais

eram acessórios que sozinhos não encheriam os olhos de ninguém. (E, p.13).

Ao mesmo tempo em que o espelho é apenas um objeto, mercadoria e encantamento para o mundo da sobrevivência material, ele também é o sujeito que reifica o homem, que fetichiza e, finalmente, é capaz de refletir a essência humana, funcionando como uma “alma exterior”, como uma segunda natureza, essencial e subjetiva, como se vê em:

Quanto mais olhavam para o espelho e viam a sala e eles mesmos refletidos no vidro impecável mas quase etéreo, mais gostavam dele; e já estavam achando que o encontro deles com o espelho, ou o contrário – o que talvez não fosse a mesma coisa, pensando bem – podia ser alguma arrumação do destino; e se consideravam escolhidos. (E, p.13).

O objeto especular é um artefato que acompanha a trajetória da humanidade influenciando no surgimento de mitos, simbologias e crenças que ajudaram a contar a história do homem na construção de sua humanização. Faz parte de um conjunto de símbolos representativos e que contribuem na tentativa de elucidar a enigmática “alma humana”. Assim, na maioria das vezes, o espelho reflete a dualidade humana, ora como uma possibilidade de autorreflexão, ora como um ícone de vaidade obsessiva. Segundo o *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o significado do objeto espelho, como símbolo que busca desvendar a complexidade que é o ser humano, é vasta, visto que:

Para os sufistas todo o universo constitui um conjunto de espelhos nos quais a essência infinita se contempla sob múltiplas formas ou que refletem em diversos graus a irradiação do Ser único; os espelhos simbolizam as possibilidades que tem a Essência de si determinar a si mesmo, possibilidade que ela comporta de maneira soberana em virtude de Sua infinitude. Está aí pelo menos a significação

em princípio dos espelhos. (...) Em uma outra acepção, por fim, o espelho simboliza a reciprocidade das consciências⁶².

Em *Espelho*, assim como nos outros dez contos, as personagens são pessoas comuns que vivem uma vida normal, em famílias convencionais que se localizam em cidades interioranas. No entanto, de repente, se veem dominadas e obcecadas a buscar algo que está completamente fora de si mesmo, que está exterior ao indivíduo. Alcançar esse elemento exterior é satisfazer uma necessidade incontável, que, principalmente, possibilita a retirada do homem da vida social; alcançando o exílio no próprio objeto, que o domina, ou ainda na reclusão domiciliar, frente a uma força material que não dá nenhuma explicação para a pura alienação, simplesmente dispensa o homem de vivenciar as contradições da vida em sociedade, neutralizando as lutas diárias, tornando-as a-históricas.

José J. Veiga desvia o foco da figura da personagem para a figura do objeto - o espelho. Na construção do texto, uma vez que este revela a “alma interior” das personagens que não são nomeadas, encontram-se personagens que representam qualquer indivíduo submetido ao sistema capitalista e se vê frente ao extremo da subserviência. O espelho é capaz de revelar os desdobramentos existentes entre a objetividade do corpo e a subjetividade da consciência de si mesmo. O objeto é um instrumento mediador entre o sujeito, em alguma medida “coisificado”, e o mundo que o cerca, cheio de espirtualidade, capaz de duplicar tudo o que reflete.

Ainda sobre o espelho, como objeto repleto de significados, está a sua dualidade entre o bem e o mal. Isso reafirma a ideia do duplo, uma extensão do sujeito, que se apresenta como outro indivíduo, diferente do ser original, provocando assim realidades conflituosas, principalmente no que se refere à conformidade entre o indivíduo e sua própria consciência. Esse duplo também pode representar a junção entre a alma interior e a alma exterior do homem, assim como ressalta Pe. Antônio Vieira em um dos seus sermões, ao referir-se ao espelho como o “demônio mudo”:

⁶² CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. (Trad. Vera da Costa e Silva, et al.). 19 edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. P. 396.

Pois, se o espelho desde sua origem não foi obra humana, senão divina; se o fim deste instrumento natural foi para que o homem, criado à imagem de Deus, vendo a sua no espelho, a procurasse conformar com a perfeição e soberania de tão alto original; não é agravo e afronta, sobre impropriedade grande, comparar o espelho ao demônio, e chamar-lhe demônio? Não, porque desde sua mesma origem não há duas coisas que Deus criasse mais parecidas e semelhantes que o demônio e o espelho. O demônio primeiro foi anjo, e depois demônio; o espelho primeiro foi instrumento do conhecimento próprio, e depois do amor-próprio, que é a raiz de todos os vícios⁶³.

Mas, muito além de pensar o espelho como um objeto do bem ou do mal, como um símbolo de expressão da humanidade, ele é o meio de problematizar a própria consciência do sujeito, que se vê inquieto diante de sua imagem refletida, já que consegue ver no objeto uma sugestão que desestabiliza as suas certezas frente aos valores da vida e a forma como se manifesta a aparência e o corpo em condição de vida administrada. No conto de Veiga, a discussão gira em torno do encontro do homem com sua vida social, com as dificuldades da vida coletiva, que é inevitável para qualquer indivíduo. Diante do espelho, a dualidade de consciência entre o que se é realmente e o que se aparenta ser, acrescenta-se à função do próprio espelho, que se encarrega de revelar o que a aparência esconde, o que a vida cotidiana neutraliza e os valores que o próprio sujeito não sabia possuir:

_ Um dia, quando você estava na cozinha fazendo café e eu aqui conversando com Emer e Zenaide, os dois sentados no sofá, olhei para eles para dizer qualquer coisa, tive uma sensação esquisita. Emer me perguntara sobre meninos de rua, a matança da Candelária. Quando dei minha opinião, aconteceu. Os que estavam no sofá eram Emer e Zenaide. Os que eu via no espelho, só do ombro pra cima, eram outros. Esses aprovavam a matança. Não diziam isso em palavras, as

⁶³ VIEIRA, Pe. Antônio. Demônio Mudo. In: Sermões. Vol. X Erechim: EDELBRA, 1998. s/p.

palavras deles eram as de Emer e Zenaide, diziam que tinha sido um horror, uma vergonha, uma desumanidade; mas tudo soava falso. A opinião verdadeira estava nas imagens refletidas. Fiquei horrorizado. (E, p.15 e 16).

O espelho é a mercadoria que, ao mesmo tempo, domina e revela a natureza do homem. Ele tem um papel relevante na tarefa de apresentar as especificidades humanas e, conseqüentemente, da vida em sociedade, alavancando, em meio à intimidade da alma interior do indivíduo, a essência da sociedade capitalista, revelando, na verdade, a sua condição de unicidade.

Então, o artefato especular destaca o caráter de duplicidade do ser humano, já que é capaz de revelar a sua alienação e é também o princípio que faz a personagem tomar consciência que a vida é muito mais que aquilo que a aparência consegue revelar, muitas vezes expondo o sujeito a dilemas sociais que são capazes de escancarar as suas contradições. Assim, é o espelho que constata a existência de certa “alma interior”, embora essa faceta do sujeito esteja soterrada pela exuberância da alma exterior, ao mesmo tempo em que atrelada a ela.

A própria narrativa, na figura de um narrador que, mesmo em terceira pessoa, não se intimida em participar ativamente da história, apontando os caminhos que o leitor deve seguir, também aponta os questionamentos que levarão o leitor a ter acesso a si mesmo, o que não é mais que remetê-lo a sua esfera social:

Por causa do espelho, e parece que sem perceber, o casal ficou passando a maior parte do tempo na sala, e às vezes até dormiam nela, um no sofá, outro na marquesa. Por que faziam isso?(...) Não acha que estamos parecendo dois bobocas atrelados a esse espelho. (E, p.15).

O narrador é, mais uma vez, o elemento central da narrativa. Do ponto de vista do enredo, das personagens e até do espaço, a narrativa não apresenta grandes surpresas, desenvolvendo-se rumo a uma convencionalidade que evidencia o narrador como a figura que concentra o

propósito da narrativa de explicitar um veio moralista, ao mesmo tempo, que ressalta um tom irônico. Personagens e acontecimentos parecem como um simples pretexto para a aparição de um narrador que lembra os moralistas e exemplares, o que nos remete também ao narrador que busca sem êxito encontrar pessoas e condutas exemplares. Isso significa que a história parece sem importância e as personagens são caricaturais, não são nem nomeadas, o que direciona o olhar do leitor para a atuação do narrador irônico e moralista⁶⁴, que se destaca na narrativa como se José J. Veiga tivesse se dedicado a criar histórias exemplares.

As personagens falam a voz do narrador, que dá impressões e sugestões ao leitor, em questionamentos que são capazes de encaminhar o leitor ao que está implícito, ao que se quer sonegar. O moralismo do narrador é, na verdade, a estratégia usada para persuadir o leitor sobre a verdade que se quer narrar:

Como não tinham segredos um para o outro, ela admitiu que dias antes no trabalho, ao ouvir uma colega falar do fim de semana altamente relaxante que passara com o marido e amigos em um hotel-fazenda no Vale do Paraíba, fizera uma comparação e ficara em dúvida se eles dois estariam certos fechando-se tanto em casa e em si mesmos por causa do espelho, como se o mundo lá fora não existisse; e se indagara se isso não acabaria prejudicando-os de alguma maneira. (E, p.15).

É o narrador que sugere certa tomada de consciência sobre a abundância da vida interior. O objeto especular cumpre com a função de refletir a imagem que está entre o sujeito e o seu reflexo íntimo, busca a essência sem desconsiderar a aparência. O espelho oscila entre a função de alienar e aprisionar o homem à mercadoria e, concomitantemente, exterioriza a sua essência, na tentativa do

⁶⁴ É importante especificar melhor o sentido dado à palavra “moralista” no contexto da análise. Convém dizer que no contexto da análise moralista não significa defensor de uma moral rígida e costumes impecáveis. Moralista é aí uma longa tradição da literatura e da filosofia de crítica à sociedade burguesa pela sua moral de aparência e conveniência. Em “Objetos Turbulentos” fica salientado uma espécie de desencanto e desconsolo (encarnado na voz do narrador) pela impossibilidade de ações éticas.

resgate da subjetividade humana, da sua identidade, contemplando assim a consciência profunda do ser, que também é a sua consciência como ser social. Isso se dá via narrador moralista e exemplar, que na sua dissimulação, na ironia com que narra os fatos, minimiza as personagens e o próprio enredo, não dando a eles nem mesmo nomes.

Na passagem da alienação para a condição de consciência crítica, o sujeito alcança o clímax da turbulência. Diante do ocorrido com o casal de amigos na sala, o marido, que recepcionava o casal visitante, relata que ficou transtornado porque:

Naquele instante o espelho mostrou-me a verdadeira alma deles. Ela olhou demoradamente para o espelho e disse: __ Gostaria muito de pensar... pensar não, ter certeza... que você tivesse imaginado isso. __ Eu também. Mas não dá pra fraudar. Foi real. Não falaram mais no assunto, mas pensaram muito, cada um por si. (E, p.16).

O espelho compõe o enredo dando a ele uma suposta atmosfera fantástica, pois é um objeto comum que adquire poderes de subjugar e desumanizar o homem, assumindo o papel de sujeito na narrativa. De objeto insignificante, do mundo das coisas e da mercadoria, pois indica que “o dia está ganho”, passa a sujeitar a vida humana, a interferir na existência e em seus movimentos. As personagens passam mais a condição de objetos da narrativa que propriamente sujeitos dela.

Logo, são vários os momentos durante o enredo que implicam turbulência. A princípio, a primeira conturbação está no momento em que um objeto, aparentemente desimportante, submete a vida e, principalmente, a vontade humana. O espelho entra na vida do casal de forma consentida, já que é comprado com o propósito de aparentar uma situação de superioridade, de ostentação diante dos que não tinham “aquela sala de revista”, a fim de despertar a admiração social. Adiante, o espelho passa a representar a existência do duplo, a dualidade entre parecer e a real essência do sujeito. Mas não há um propósito explícito que leve à reflexão ou à tomada de consciência sobre a realidade, até porque as personagens não se aprofundam na

discussão. Pode haver sim uma tomada de consciência, mas apenas no que diz respeito aos condicionamentos sociais. É o narrador o elemento de turbulência e o que, mais uma vez, remete o leitor à concepção de consciência de certa “tranquilidade catastrófica”.

Portanto, no conto *Espelho*, de José J. Veiga, o poder de ação do enredo é deslocado do sujeito para o objeto, dando ao espelho o poder de protagonizar a narrativa, como um “fetiche social”, quando a mercadoria é o elemento reificador do homem, já que também dá ao objeto protagonista a tarefa de promover as turbulências ao colocar frente a frente essência e aparência. Essas turbulências se generalizam na vida humana. O sujeito, personagem da narrativa, compreende essa turbulência, mas ainda continua se sujeitando ao domínio, já que o espelho permanece evidenciando os desatinos da vaidade. O que conduz e revela isso é a figura do narrador.

A aparência parece dominar, mas, mesmo assim, mantém a expectativa de que a qualquer momento as personagens resgatem a sua subjetividade e surpreendam, alcançando o nível profundo da essência. No entanto, prevalece a manutenção da perspectiva ilusória dada pelas conjunturas sociais. A turbulência provocada pelo objeto especular se afirma quando, apesar de a personagem ter conhecimento da dimensão do seu corpo e da consciência de si mesmo, a situação que se coloca à sua frente problematiza ainda mais o conflito que nunca cessa, que é a capacidade de discernir e transitar entre a aparência e a essência, o objeto e o sujeito, a objetividade e a subjetividade.

Assim, analisar a presença do elemento especular na literatura é como buscar elucidar questões antigas do ser humano, envolvendo, principalmente, contradições profundas, que posicionam o homem e o coloca a transitar entre essência e aparência. Mas, ao se colocar diante do espelho, esse homem pode apenas captar o que a sociedade ou o sistema vigente possibilita compreender sobre si mesmo, estando impedido de acessar a sua totalidade.

Ainda assim, pode tentar fazer as conexões necessárias, na tentativa de dismantelar uma realidade aparente e alcançar a totalidade humana. Por isso, acima de tudo, Veiga vai além, coloca o sujeito diante de camadas mais profundas de si mesmo, ou seja, indo além das aparências. No entanto, a realidade que se revela pode não ser tão aprazível, já que o narrador

desencantado, a entidade que tem voz na narrativa, confirma o sujeito em sua fragilidade.

4.2 CACHIMBO: aventurar-se ao outro.

O conto *Cachimbo* conta a história de Oduvaldo, um jovem advogado, negro, empregado na bolsa de valores. Filho único de D. Gercina, viúva e pensionista da Marinha do Brasil. Moravam, desde sempre, em bairro calmo e hospitaleiro, Santo Cristo, e se vangloriavam de usufruírem de lugarejo tão doméstico, onde todos se conheciam. Mesmo neste contexto, a narrativa é marcada por momentos de fortes tensões, provocadas por um comportamento trivial de Oduvaldo que é o fato de fumar cachimbo.

A problemática se instala no momento em que Oduvaldo decide, inocentemente, fumar sentado na pracinha ao lado de sua casa, em uma tarde ensolarada e convidativa a um passeio, embora não costumasse passear e sair muito de casa. Na praça, a personagem vive seu grande embate: a aproximação e a violência praticada por três jovens negros como ele, que o ameaçam e o agredem, já que estão diante de um negro fumando cachimbo. Parece ser mesmo o cachimbo nas mãos de um “negro pernóstico” o elemento que desencadeia os momentos de terror e hostilidade vivenciados pela personagem.

O conto inicia-se descrevendo as características físicas e definindo o espaço que cada personagem ocupava na vida social. Enfatiza a característica marcante, entre tantas, o fato de ser negro e de ocupar um espaço social que não era destinado a essa classe, ou seja, um advogado, funcionário da bolsa de valores, instituição indispensável à dinâmica capitalista. Essa é a primeira contradição: ao mesmo tempo em que Oduvaldo desempenhava com eficiência o seu trabalho, correspondendo à expectativa capitalista de produzir sempre mais dividendos, deixando assim seus chefes contentes, ainda assim, eles não estavam tranquilos:

Não se pode dizer que os chefes de Oduvaldo na corretora estivessem tranquilos com o trabalho dele. Contentes estavam, mas tranquilos... Se ele não fosse negro, quem sabe a imagem

da corretora seria melhor, e conseqüentemente também o volume de negócios? Oduvaldo trabalhava mal, fazia traficâncias, gerava reclamações? Isso não. Os clientes confiavam nele e o elogiavam em conversas por telefone e por memorandos. Então o quê? Pois é, o quê?⁶⁵.

A condição de ser negro, trabalhador da bolsa de valores, ocupando um espaço que naturalmente não era dele, trazia certa distinção, que Oduvaldo até percebia, mas entendia a situação e agia compreendendo, demonstrando “maturidade”, até porque há um esforço considerável pela invisibilidade do problema, um esforço pela neutralização das contradições, assim como o sistema recomenda, a fim de que se prevaleça condição mais confortável.

“Negro pernóstico” não é impropriedade da mãe, é fala do narrador, que, mais uma vez, viabiliza a narrativa fazendo com que tenhamos acesso ao enredo e à problemática por ele imposta. Ainda está presente certo ar moralista do narrador ao contar a trajetória da personagem, um sujeito submetido às intempéries da aventura de viver as contradições impostas pela vida social. Mas que, invariavelmente, mesmo esboçando um perfil exemplar, está sujeito às dissonâncias próprias da vida humana e do sistema que aos poucos e ironicamente vai se esboçando.

No entanto, Oduvaldo contrariava todos os paradigmas impostos pela vida social, responsáveis por determinar ao sujeito sua posição frente à sociedade de classes, pois a um “negro” não era comum o título de “doutor advogado”. Mas ele abrandava um pouco esse incômodo e atrevimento ao se vestir de forma sóbria, com cores pastéis e demonstrando um comportamento um tanto contido “Preparada a torrada meticulosamente, como era o jeito dele, sem lambuzar os dedos”. (C, p.20). É por meio do narrador que vamos acompanhando a trajetória da personagem, que também se apresenta de forma caricatural, alcançando relevância. Assim, o sentido irônico que se anuncia por meio da “tranquilidade catastrófica” parece iminente na narrativa, já que o próprio narrador ironiza a personagem.

⁶⁵ VEIGA, José J. Cachimbo. In: *Objetos Turbulentos: contos para ler à luz do dia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. P. 19.

Todos os trechos citados do conto *Cachimbo*, de *Objetos Turbulentos* serão referenciados no corpo do texto com a sigla C e o número de página de onde foi retirado o trecho.

O espelho é capaz de exteriorizar e explicitar aspectos da natureza humana que o próprio indivíduo desconhece. Mas, ao mesmo tempo, essa introspecção pode provocar certo constrangimento, um incômodo, fazendo com que o retorno às aparências seja conveniente para se evitar o “mal estar” típico das sociedades modernas e capitais. Já no conto *Cachimbo*, a situação é inversa, o movimento feito pela personagem é de si (indivíduo) para o que está mais coletivo, ressaltando o contato com o outro, em meio ao estranhamento e desconfiança, induzindo a personagem a exteriorizar suas convicções individuais. Isso deflagra uma situação de perigo constante, já que faltam “máscaras”, falta a dissimulação necessária para que o indivíduo possa enfrentar as contradições presentes na vida social. Enquanto o espelho suscita um resgate de sua porção mais individual, o cachimbo é o objeto que projeta o indivíduo em suas relações mais coletivas.

Esses acontecimentos nos contos em questão chamam a atenção para a vocação das narrativas em apresentarem uma busca de conduta ética diante da experiência social humana. Mas esse empenho é abandonado logo no desfecho, inviabilizando qualquer ação que pudesse se apresentar tão exemplar, expressando muito mais certa conformação e consentimento por parte das personagens, que não se veem capazes de enfrentar as contradições postas. A conduta ética está indisponível, mas é ela que move o narrador, como também o autor.

A narrativa *Cachimbo* começa com uma breve apresentação das personagens, problematizando as contradições da existência, em especial, o fato de ser negro, se comportar como branco e circular em um espaço que era exclusividade de outra classe. Há um problema de identidade de classe, em uma sociedade que se mostra individualista e que não cessa de exaltar o indivíduo e a sua liberdade plena. No entanto, a trajetória do homem moderno, inclusive no que registra a literatura do século XX, é a história do fracasso da individualidade humana, com forte afirmação do individualismo e da vida movida pelo isolamento nas aparências. Segundo Henri Lefebvre:

São os indivíduos humanos que fazem sua vida (social), sua história e a história em geral. Mas eles não fazem a história dentro das condições que eles mesmos escolheram,

determinadas por decretos de suas vontades. É certo que, depois do início da humanidade, o homem (social e individual) se tornou ativo, mas não goza absolutamente de uma atividade plena, livre, consciente. Na atividade real de todo ser humano, há uma parte de passividade, mais ou menos grande, que diminui com o progresso da força e da consciência humana, mas que nunca desaparecerá por completo. Em outros termos, é preciso analisar dialeticamente toda atividade humana. A atividade e a passividade se misturam em cada ato⁶⁶.

A primeira grande questão da personagem Oduvaldo é estar entre o comportamento de “preto pernóstico” ou “preto exibido”, hesitação que se verifica inútil, já que não há opção de vivenciar outras experiências que não sejam as propostas pela contraditória civilização branca excludente. Ao se vestir com os tons “beges” da cartela de cores, ele acreditava se proteger do olhar cheio de distinção da sociedade padrão, principalmente por ser um negro que participava das “rodas sociais” geralmente frequentadas por brancos endinheirados, como a Bolsa de Valores ou os bares onde se fumava cachimbo. Dessa maneira, Oduvaldo não dá atenção às colocações da mãe:

Oduvaldo falou:

— D^a Gercina, parece que a senhora pensa que roupa de negro tem que ser diferente de roupa de branco. Eu me vestindo discretamente de cinza ou azul, sapato preto engraxado mas não lustroso para não chamar atenção, corro o risco de ser preto pernóstico. Se me vestisse como esses jovens brancos e negros também, calça jeans apertadinha caindo sobre aqueles horrorosos tênis importados, que mais parecem sapatas de robô, camiseta de universidade americana feita em Vilar dos Teles, e respectivo bonezinho, seria fichado como preto exibido. (C, p.20).

A narrativa se divide em duas partes. Em uma primeira, como exposto acima, o autor se dedica a esmiuçar, ironicamente, as personagens e já

⁶⁶ LEFEBVRE, Henri. *Marxismo*. (Trad. William Lagos). Porto Alegre: L&PM, 2011. P. 63.

problematiza a questão do ser negro em uma sociedade que se quer branca; embora percebendo a multiplicidade de raças e a condição de país colonizado e periférico. É na segunda parte da narrativa que o enredo desenrola-se, colocando em questão as tensões já anunciadas no início do conto.

Oduvaldo, motivado pelos colegas da corretora e pelo medo de ser hostilizado diante de sua recusa, resolve ir a um bar da praça Quinze, frequentado por investidores poderosos que costumavam se reunir para fumar. Todos fumavam e se fumava de tudo, mas se destacava “o incrível” Osmar das Quantas, que era grande operador das bolsas e manjava um cachimbo com tamanha naturalidade, que parecia um Lorde Inglês. A visão que se tinha do bar era a própria metáfora da sociedade de classes, “(...) uns fumavam cigarros importados, outros charutos idem, e um fumava cachimbo. Esse foi reconhecido e apontado como o incrível Osmar das Quantas (...)” (C, p.22). O fumo, ou o que se fuma, é o objeto de distinção, a mercadoria que é o diferencial social, o mecanismo de estratificação das classes e o reconhecimento do homem bem sucedido. Resta fazer o quê? É preciso imitar.

Dias depois, Oduvaldo resolveu comprar um cachimbo e fumar como Osmar das Quantas, mas o hábito de fumar ainda, para ele, não estava consolidado:

O segundo passo ele já sabia de observar o Osmar. Por exemplo, quando Osmar voltou a encher o cachimbo depois de mantê-lo apagado e emboscado no cinzeiro por algum tempo, e apalpou os bolsos à procura dos fósforos, alguém na mesa ofereceu-lhe um isqueiro. Ele recusou, disse que cachimbo se acende com fósforo, e só depois que a parte química se queimou e a chama passou para a madeira; a chama do petróleo afeta o gosto do fumo. (C, p.22).

Imitar para aprender a fumar cachimbo traria à personagem repercussão social, mas também poderia provocar algum prazer, além de aliviar as tensões. Era por isso que Oduvaldo insistia em desenvolver o hábito de fumar, mesmo que apreender a técnica fosse um tanto complexo para alguém de sua classe. Ainda assim, o objeto cachimbo, na ingenuidade de Oduvaldo, representava o

vínculo entre as classes e podia sinalizar certa circulação entre elas – como um ato de iniciação – mesmo que fosse apenas aparência, imitação, dissimulação:

Mas ainda não podia se considerar fumante de cachimbo porque o danado teimava em se apagar. O aprendiz gastou quase metade de uma caixa de fósforos para fumar uma carga até o fim. E ficou com a língua ardendo, apesar do fumo ser “suave”, segundo dizia o fabricante, Messrs Ogden’s de Liverpool. Achando que por enquanto chegava, deixou a segunda lição para a noite seguinte. Mas uma decisão ele já havia tomado: mesmo depois que amansasse o cachimbo, que dominasse a técnica, jamais fumaria em público. Cachimbo só em casa. (C, p. 22 e 23).

O hábito de fumar, de possuir o fumo exclusivo e, principalmente, o cachimbo, como objeto que representa distinção entre as pessoas, faz o alinhavo entre as diferentes classes sociais, projetando o indivíduo de uma classe a outra. A promessa é de um fumo “suave” – assim como o sistema que subverte a vida humana – mas o efeito colateral é a “língua ardendo”. Mesmo assim, se ainda não fumava como Osmar, em pouco tempo já estava fumando como um grande investidor, até porque o capitalismo assimila com eficiência os indivíduos e suas individualidades, padronizando os comportamentos e as necessidades humanas, nivelando as vontades e os desejos como se a realidade fosse de abundância, o que, na verdade, pode apresentar justamente o contrário, a escassez.

Para que as contradições fossem abrandadas, Oduvaldo já tinha tomado a decisão, não fumaria em público nunca, só em casa, “__É. Saísse por aí pitando cachimbo. Já pensou?/_ Tanto pensei que tomei a decisão de só fumar em casa./ __ Ainda bem __ disse a mãe aliviada”. (C, p.23). E o problema se instala justamente quando a personagem decide revogar sua decisão de fumar apenas em casa, seguro de que morava em um bairro familiar, que todos se conheciam e que estavam adaptados confortavelmente em seus espaços, muito bem delimitados pelo sistema. Até então, a personagem, mesmo já dominando a técnica de cachimbar, não tinha coragem

de fumar em público como “fazem os brancos e os negros que não se incomodam de parecer pernósticos” (C, p.24). É justamente quando fala do comportamento de Oduvaldo que o narrador se explicita em sua moralidade, em suas questões éticas. Entre ordens e seus revogamentos dá-se o acaso.

O narrador em terceira pessoa, onisciente, preocupa-se em construir uma atmosfera de tranquilidade que serve como motivação para a personagem decidir e estar convicto em revogar a decisão de não fumar em público. Isso não traria nenhum constrangimento, já que o bairro era frequentado por gente muito boa e conhecida, que tratavam a ele e a mãe tão bem, “Não estaria ele sendo radical demais na decisão de não fumar em público?”. (C.p.25). Na transição entre o espaço doméstico (privado) e o espaço público, Oduvaldo se prepara para transpor o espaço da casa e alcançar o espaço da rua, levando a sua intimidade:

Vestiu uma calça jeans, que só usava nos fins de semana, calçou uma sandália de calcanhar fechado, própria para sair no verão, pôs uma camiseta amarela de meia manga sem nenhum desenho nem inscrição. Para não ficar sentado num banco de praça só fumando e olhando o tempo, pegou o número recém-chegado da revista Exame, que assinava. (C, p.25).

Há um descompasso entre a vida privada e a vida pública, uma oposição entre o espaço da casa e da rua. A segurança da vida privada, a intimidade do espaço da casa, desafia o espaço público, que reafirma a sua condição de cidade do interior, ainda alheia às contradições próprias do sistema, que dá notoriedade ao individualismo e à selvageria que rivaliza os homens trazendo uma atmosfera competitiva frente à necessidade de sobreviver. Tanto assim que o narrador, usando da prerrogativa de sua onisciência plena, por meio da consciência da personagem, expõe suas impressões sobre o espaço que ocupava:

Uma tarde linda lá fora, o sol dando uma festa de claridade, vida e alegria nas árvores, nas paredes, no céu. Por que não

fumar o cachimbo na praça ali tão perto, frequentada por gente conhecida, que os tratava bem, a ele e à mãe? (C, p.25).

O discurso apoia-se na dualidade de uma perspectiva lírica do lugar e, ao mesmo tempo, um tom de ironia que cresce na confluência entre a percepção da personagem e do narrador, que reafirma estar ciente de tudo que vai acontecer desde o momento que inicia a narrativa.

A dualidade entre estes dois espaços, a casa e a praça, suscita uma série de controvérsias e adversidades. Enquanto a casa é o espaço da harmonia e da proteção, a praça é o espaço das manifestações e do encontro com o outro – alteridade. A personagem revela uma inocência perdida que parece estar firmada, inclusive, no espaço doméstico, mas que se reverte em despreparo e vulnerabilidade diante do espaço público, como a praça. É nesse espaço que Oduvaldo é abordado por três jovens negros e, então, instala-se o momento de maior aflição e conflito, já que pensava a personagem tratar-se de uma abordagem amigável, para uma simples conversa:

Os rapazes nada diziam, só olhavam, agora com ar provocador. E essa agora. Que será que eles querem? (...)
__Estão vendo, irmãos. O broder aí se trata. Sandalhinha de pleibói, cachimbinho no bico, fuminho cheiroso. Pinta de lorde. (...)
__É. Nem parece negro.
__ Vai ver não é mesmo. É pintado __ disse o terceiro.
__ Primeiro vamos admirar o cachimbinho. Deve ser estrangeiro __ falou o primeiro, e puxou o cachimbo da boca de Oduvaldo. (C, p.27).

O trecho acima reafirma a delicada posição ocupada por Oduvaldo quando confrontado com seus pares também negros. Uma posição forjada que pode incomodar por justamente negar ou abrandar a realidade racial brasileira altamente conflituosa. Este conto também representa uma das poucas exceções entre os onze contos do livro, quando o embate e a turbulência se dão entre o homem e outro homem.

Assim, a praça deixa de ser o espaço da familiaridade cordial e passa a representar as adversidades mais hostis, tanto é que as crianças que brincavam alegremente dão lugar ao mendigo, que passa a ter visibilidade diante de tamanha violência. Segundo Roberto DaMata, o espaço da casa e da rua são distintos:

Mas como é o espaço da rua? Bem, já sabemos que ela é local de “movimento”. Como um rio, a rua se move sempre num fluxo de pessoas indiferenciadas e desconhecidas que nós chamamos de “povo” e de “massa”. As palavras são reveladoras. Em casa, temos “as pessoas”, e todos lá são “gente”: “nossa gente”. Mas na rua temos apenas grupos desarticulados de indivíduos – a “massa” humana que povoa as nossas cidades e que remete sempre à exploração e a uma concepção de cidadania e de trabalho que é nitidamente negativa. De fato, falamos da “rua” como um lugar de “luta”, de “batalha”, espaço cuja crueldade se dá no fato de contrariar frontalmente todas as nossas vontades. Daí por que dizemos que a rua é equivalente à “dura realidade da vida”. O fluxo da vida, com suas contradições, durezas e surpresas, está certamente na rua, onde o tempo é medido pelo relógio e a história se faz acrescentando evento a evento numa cadeia complexa e infinita⁶⁷.

Desse ponto, a narrativa refaz o caminho inverso, o retorno do espaço público para o espaço doméstico, sendo o cachimbo (fumo), que o havia projetado altivamente “para fora”, agora, leva-o de volta para a intimidade da família “Oduvaldo foi obrigado não só a mascar, mas engolir boa parte do fumo restante. Quando viram que ele mudava de cor e começava a vomitar, guardaram as facas e saíram enojados, mas rindo”. (C, p.29).

O retorno para o lar suscita um questionamento que está presente, implicitamente, em toda a narrativa: “__Eram todos negros, mãe. Todos negros. Por que fizeram isso comigo?”. (C, p.30). Diante da indignação e do questionamento da personagem, o desfecho é, mais uma vez, o consentimento

⁶⁷ DAMATA, Roberto. O que faz o Brasil, Brasil? Rio de Janeiro: Rocco, 1986. P. 29.

da impossibilidade da resposta, já que o moralismo do narrador pode ser um sinal de desencanto diante do mundo e da falta de saída para os problemas e as questões morais.

Assim, o conhecimento do mundo está inviabilizado, já que faltam os nexos e a noção de totalidade às personagens que continuam não entendendo a gratuidade de tamanha agressão. A mãe não tem resposta para a agressão, mas é o narrador que não encontra saída para a própria vida. A narrativa não aponta as saídas, pelo contrário, problematiza as perguntas.

II. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não tivemos a pretensão de acrescentar mais uma linha ao já rico conjunto crítico da obra de José J. Veiga. Entendemos, porém, que a leitura da sua obra em retrospectiva, lendo os contos iniciais, mas como que contaminados pelos *Objetos turbulentos*, não pode deixar de ressaltar um viés de desencanto e desconsolo à sua obra de contista, mas ao mesmo de radicalismo que se expressa na busca por ações exemplares de que carecemos, mas que não ocorrem. Vemos agora que o propagado lirismo dos contos iniciais, com o tema da infância, ou o regionalismo, tudo denunciava já o ceticismo e o desencanto frente à sociedade, aos homens prisioneiros de situações que eles não podiam ou não queriam mudar. *Objetos turbulentos* é um livro de depuração, um livro também em que a contística veigueana se depura e revela. Isto pode ser de certa forma surpreendente para o leitor acostumado com a ideia de fantástico ou sobrenatural.

A exigência ética que aí se coloca não se restringe à vida dos personagens, pois atinge de cheio o narrador. O narrador veigueano parece carregado de culpa e má consciência, porque tampouco ele é capaz de ações transformadoras. A questão política, a crítica à ditadura militar não poupa os homens que não foram capazes de reagir a ela, como não foram capazes de reagir à alienação.

Entendemos por fim que isto confere um grau de radicalismo à obra de Veiga. O seu realismo advém daí. O que se entendia como “sonho”, “imaginário”, “maravilhoso”, ou “localismo”, “tradição” etc., deve ser entendido como uma crítica forte e impiedosa à sociedade. E dessa crítica não se livra a sociedade tradicional, que é invadida pelas máquinas modernas. Enfim o Vô Rubem não era tão perfeito quanto podia parecer. A cumplicidade com as várias formas de poder é marca de todos esses personagens. Marca maior, porém, como vimos, do narrador.

III. REFERÊNCIAS:

- ARISTÓTELES. Poética. São Paulo: Abril Cultural, 1973 (Ed. E. Souza).
- BASTOS, Hermenegildo José. A obra literária como leitura/interpretação do mundo. In:
- BASTOS, Hermenegildo José; ARAÚJO, Adriana de F. B. (orgs.). Teoria e prática da crítica literária dialética. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política. 3ª ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.
- BESSIÈRE, Irene. Le récit fantastique. Paris, Larousse, 1974.
- BOOTH, Wayne C. A retórica da ficção. Lisboa: Arcádia, 1980.
- CALVINO, Ítalo. Assunto encerrado: discurso sobre literatura e sociedade. (Tradução: Roberta Bami). São Paulo: Companhia das letras, 2006. P. 257.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e sociedade. São Paulo: Nacional, 1976.
- _____. Literatura e Subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. A nova narrativa. In: *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987(b).
- CHAUL, Nasr Fayad. Coronelismo em Goiás: estudos de casos e famílias. Goiânia: Kelps/ Ed. UFG. 1998. P. 231.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. (Trad. Vera da Costa e Silva, et al.). 19 edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- CORTÁZAR, Júlio. Do sentimento do fantástico. In: Valise de cronópio. (Tradução Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa; organização Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr.). São Paulo: Perspectiva, 2004. (Coleção debates).
- DAMATA, Roberto. O que faz o Brasil, Brasil? Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- DANTAS, Gregório. José J. Veiga e o romance brasileiro pós 64. Falla dos Pinhas, Espírito Santo de Pinhal – SP. V.1, n.1, jan/dez. 2004.
- FRANÇA, Júlio. Monstros reais, monstros insólitos: aspectos da Literatura do medo no Brasil. In: Vertentes teóricas e ficcionais do insólito. (Org. Flávio Garcia; Maria Cristina Batalha). Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.
- FREDERICO, Celso. Lukács: um clássico do século XX. São Paulo: Moderna, 1997. (Coleção Logos).
- FREUD, Sigmund. O inquietante. In: Obras completas. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Vol. XVII.

KONDER, Leandro. Os marxistas e a arte: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013. (Coleção Arte e Sociedade).

LAFETÁ, João Luiz. 1930: a crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).

LEFEBVRE, Henri. Marxismo. (Trad. William Lagos). Porto Alegre: L&PM, 2011.

LIGOSKI, Priscila. Imagens no espelho: Machado de Assis, Guimarães Rosa e José J. Veiga. In: Estação Literária. Londrina: Vagão-volume, 8 parte B, p. 181-191, dez. 2011 ISSN 1983-1048 - <http://www.uel.br/pos/letras/E>

LISPECTOR, Clarice. A hora da estrela. São Paulo: Rocco.1998, P.81.

LUKÁCS, Gyorgy. O escritor e o crítico. In: Marxismo e Teoria da Literatura. (seleção, tradução e apresentação de Carlos Nelson Coutinho). 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. Narrar ou descrever? Uma discussão sobre naturalismo e formalismo. In: Marxismo e teoria da literatura. (Seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho). 2 edição. São Paulo: Expressão Popular, 2010. p.151. (b)

_____. Realistas alemanes del siglo XIX. (Tradução catellana: Jacobo Muñoz).Ediciones Grijalbo S.A. Barcelona-México: 1970.

_____. A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. (Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo). São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. P. 95. (Coleção Espírito Crítico).

MARX, Karl. Manuscritos econômico-filosóficos. (Tradução, apresentação e notas: Jesus Ranieri). São Paulo: Boitempo, 2010.

MIJAZAKI, Tiekō Yamaguchi. José J. Veiga: De Platiplanto a Torvelinho. 1 edição. São Paulo: Atual,1988.

OTSUKA, Edu Teruki. Lukács, realismo, experiência periférica (anotações de leitura). In: Revista Literatura e Sociedade. São Paulo: Universidade de São Paulo, n.13, p.36 - 45. 2010. <http://www.revistas.usp.br/lis/issue/view/5252>

PALACIN, Luís; SANT'ANNA, Maria Augusta. História de Goiás. 6 edição. Goiânia: Ed. UCG, 2006.

PRADO, Priscila Finger. O absurdo no limiar do cotidiano: Melhores contos de José J. Veiga. Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas. Dossiê: narrativa e realismo. PPG – Let – UFRGS – Porto Alegre. Vol. 05. Nº1 jan/jun 2009.

POLAR, Antonio Cornejo. O condor voa: literatura e cultura latino-americanas. (Organização Mário J. Valdés/ Tradução Ilka Valle de Carvalho). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

VEIGA, José J. apud AMÂNCIO, Moacir; CAMPEDELLI, Samira Youssef. José J. Veiga. (Col. Literatura Comentada). São Paulo: Abril Educação, 1982.

_____. Os Cavalinhos de Platiplanto. In: *Os cavalinhos de Platiplanto*. 17 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

_____. Espelho. In: *Objetos Turbulentos: contos para ler à luz do dia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

_____. Cachimbo. In: *Objetos Turbulentos: contos para ler à luz do dia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

_____. A máquina extraviada. In: *Melhores contos de J. J. Veiga*. (Seleção de J. Aderaldo Castello). 4 ed. São Paulo: Global, 2000. (Coleção Melhores Contos).

_____. Entre irmãos. In: *Os cavalinhos de Platiplanto*. 17 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

RAMOS, Marilúcia Mendes. A sociedade de consumo como objeto de contos do escritor português José Saramago e do brasileiro J.J. Veiga: confluências temáticas. Anais do XXII Congresso Internacional da ABRAPLIP.

REZENDE, Irene Severina. O fantástico no contexto sócio-cultural do século XX: José J. Veiga (Brasil) e Mia Couto (Moçambique). Tese/USP. 2008.

SOUZA, Agostinho Potenciano. Um olhar crítico sobre o nosso tempo: uma leitura da obra de José J. Veiga. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

TURCHI, Maria Zaíra. As variações do insólito em José J. Veiga. In: *Organon* (UFRGS). V. 38/39. P.147-158, 2007. P. 147.

_____. As fronteiras do conto de José J. Veiga. *Cilnc let*. Porto Alegre, n.34, p. 93 – 104. jul/dez, 2003. <http://www1.fapa.com.br/cienciaseletras/pdf/revista34/art08>.

VIEIRA, Pe. Antônio. Demônio Mudo. In: *Sermões*. Vol. X Erechim: EDELBRA, 1998.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. História da literatura: questões contemporâneas. Caxias do Sul: Educs, 2010.