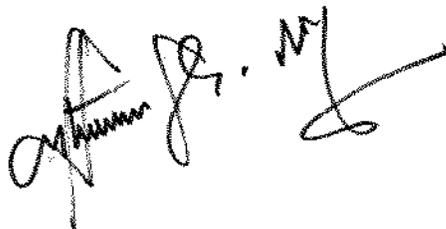


AGOSTINHO POTENCIANO DE SOUZA

UM OLHAR CRÍTICO SOBRE O NOSSO TEMPO
(Uma leitura da obra de José J. Veiga)

Este exemplar é a redação
final da tese defendida
por Agostinho Potenciano de Souza
e aprovada pela comissão julga-
dora em 30/09/87



CAMPINAS - 1987

AGOSTINHO POTENCIANO DE SOUZA

UM OLHAR CRÍTICO SOBRE O NOSSO TEMPO
(Uma leitura da obra de José J. Veiga)

Orientador: Prof. Dr. Antônio Arnoni Prado

Dissertação apresentada ao
Departamento de Teoria Li-
terária do Instituto de Es-
tudos da Linguagem da Uni-
versidade Estadual de Campi-
nas, como requisito parcial
para obtenção do título de
Mestre em Letras.

CAMPINAS - 1987

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

RESUMO

Este trabalho é uma proposta de descrição de aspectos de realização literária na obra do escritor José J. Veiga. Descreve o percurso das manifestações críticas às obras do escritor e das tentativas de classificação de sua ficção nos quadros da literatura brasileira. Considerações são feitas quanto às fontes temáticas das narrativas de José J. Veiga, destacando-se a resistência e a passividade às formas tiranas de opressão, nos sistemas de governo e na tecnologia burocratizada. Algumas ligações de fundo nativista são apontadas no privilegiar cenários de lugares do interior brasileiro. Como aspectos de contribuição original à crítica de José J. Veiga, o trabalho aponta dois procedimentos narrativos do ficcionista: os limites oscilantes e sutis entre planos diferentes do real humano e a carnavalização da literatura, uma forma do sério-cômico, como alternativas de um narrador crítico na leitura do mundo.

AGRADECIMENTOS

ã CAPES - pelas Bolsas de
Estudo durante os cursos
e na elaboração desta dis-
sertação.

aos colegas que, de algu-
ma forma, contribuíram,
com a leitura e questiona-
mentos, para o bom termo
deste trabalho.

Para
Beth, Elisa, Luciana,
João e Luís Pedro.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: A VOZ NARRA O QUE O OLHO VÊ, 3

1. AS VOZES CRÍTICAS SOBRE A FICÇÃO DE JOSÉ J. VEIGA, 8

Uma ficção regionalista?, 10

A incursão no veio insólito, 15

A consciente exclusão de um mundo perigoso, 19

O mundo é uma cidade punitiva, 21

Uma fantasia inquietante, 24

A perspectiva polivalente do inexplicável, 30

Linha alegórica?, 34

Uma ficção plurívoca, 37

2. O ESTADO DE EXCEÇÃO COMO REGRA GERAL, 47

Um clima de morte, 49

Os interditos sociais, 51

As leis como proibições, 52

O amor sob os interditos, 55

3. MANARAIREMA: LUGAR PEQUENO SOB ESPREITA, 65

O espaço e o tempo inventados, 70

Sinais subjetivos da terra natal, 73

Nomes, sentidos, imaginação, 76

As estranhas máquinas extraviadas, 80

4. LIMITES OSCILANTES, 86

As passagens entre o sonho e o real, 89

As passagens entre o devaneio e o real, 103

As invasões do espaço habitual, 110

Aquele mundo é este aqui, 117

5. A COSMOVISÃO CARNAVALIZADA: ALTERNATIVA DE UM NARRADOR CRÍTICO, 125

Um interlocutor crítico, 126

Quando o cômico é sério, 127

Destruição e reconstrução, 132

O poder é um bicho, 136

Todo mundo rebaixado, 140

A língua reinventada pela gíria e pelos neologismos, 144

Em nome da rima, 147

BIBLIOGRAFIA

I. Bibliografia Geral, 154

II. Obras de José J. Veiga, 156

III. Bibliografia crítica, 158

APÊNDICE

"ESSES LIVROS FORAM ESCRITOS PARA DESASSOSSEGAR", 161

A VOZ NARRA O QUE O OLHO VÊ

Em lugar de uma seqüência de capítulos que demonstram uma hipótese, este trabalho é um ensaio de leitura. Desconfiado de que um belo arranjo sob o governo de teorias recentes seria apenas uma alternativa de "ilustração"¹, optei pela produção de uma leitura, em forma de ensaio. Ou seja, este estudo é um exercício de aproximação da obra de um escritor, uma tentativa de descobrir luminosidades na ficção de José J. Veiga.²

Percorrendo as vozes críticas que manifestaram estranhamento em relação aos livros de J.J.Veiga, percebi que, desde sua estréia em 1959, os críticos têm procurado enquadrar o ficcionista nas linhas da ficção brasileira, sem chegarem a um acordo. O próprio Veiga não concorda com a denominação mais freqüente e divulgada de "escritor fantástico". Parece haver dificuldades por parte dos teóricos na conceituação de fantástico. A obra de José J. Veiga pode contribuir para o redimensionamento dos conceitos desse gênero, se não for encontrada outra classificação.

A capa da edição espanhola de Sombras de Reis Barbudos apresenta um desenho de dois elementos: uma pomba e um labirinto. É uma síntese muito fiel do mundo veigueano: o vôo da libertação de sistemas organizados como prisão. Não é só isso, porém. O arquiteto dessas situações de som-

bra e punição, constrói a sua representação do mundo como um labirinto. Entretanto, à semelhança de Dédalo, projeta o vôo de Ícaro. Nas asas da fantasia, do sonho, do devaneio, o homem idealiza sua liberdade, sua paz.

Quais as fontes que alimentaram J. Veiga na arquitetura de sua obra? A pergunta é pretensiosa, parece querer devastar a região oculta onde os livros foram escritos. Nem o ficcionista quis fazê-lo em sua conferência "Notícia da região invisível". Para ilustrar a afirmação de Julien Green de que "os livros são escritos numa região misteriosa", José J. Veiga, quase platonicamente, se pergunta:

"Quem sabe se o escritor de ficção não é um esconjurador, um mágico, um bruxo que tem o dom de trazer para a claridade do dia, em forma de livro, os diabinhos que se infiltram em sua mente e ficam lá tirando-lhe o sossego?"³

De onde viriam esses diabinhos? Continuo perguntando. Pela ficção de J. Veiga o leitor percebe que o alimento de sua poética é a língua comum do Brasil, transformada num sintagma narrativo particular, cuja substância de conteúdo é o nosso tempo histórico.

J. Veiga, nas suas obras, mostra-se um escritor que tem uma "consciência dilacerada do subdesenvolvimento" e do advento do desenvolvimento. E, nesse jogo histórico, sua literatura se afasta do exotismo regionalista, para adentrar aquela fase de construção estética que Antonio Candido percebe na América Latina como a fase

"marcada pelo refinamento técnico, graças ao qual as regiões se transfiguram

e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade".⁴

Essa transformação dos ingredientes regionais não deixa de interferir, na obra de J. Veiga, em todo o processo criativo, pois toma parte

"na seleção de temas e dos assuntos, bem como na própria elaboração da linguagem".⁵

A seleção de temas é marcada por uma vivência pessoal, enriquecida desde o lirismo da infância até às mágoas provocadas pelos sistemas de poder tirano. Esse universo conturbado e, paradoxalmente, lírico é feito por uma linguagem próxima do falar cotidiano. Por uma elaboração cuidadosa, J. Veiga transporta seus leitores a universos estranhos e familiares, ora como quem recorda um menino e suas peripécias de "dor da infância", ora como um quase adolescente que começa a entender os interditos do mundo administrado, ora como uma voz-quase-câmera a mostrar um filme de desmandos que já vimos.

A concepção de linguagem de J. Veiga é iniciada no mundo circundante, mas não se prende a ele e levanta vãos capazes de construir universos paralelos, transtornando os limites habituais do leitor. Um pouco da magia desses procedimentos é efeito do tom narrativo. Uma entonação que sobre põe autor e leitor na busca de si mesmo no outro. Isso em vários sentidos: psicológico, existencial, estético, filosófico e social.

Por meio dessa técnica de um tom narrativo fami-

liar, José J. Veiga chama seu interlocutor para um lugar social criticamente posicionado. O conceito de realidade sofre o efeito estético dos limites oscilantes e o conceito de seriedade dos sistemas de poder social é abalado por uma visão carnavalizada do mundo administrado.

O percurso desta leitura de Veiga passou por uma proposta de demonstração da composição do narrador nas diferentes obras. Pensava em explicitar uma categoria de narrador, o narrador crítico. Depois desconfiei que os narradores em geral não se propõem ser ingênuos. Escolhi, então, explorar o tema forte da opressão e da liberdade, sem deixar de apontar as ligações com o interior brasileiro, como cenário de fundo para falar de problemas do homem universal.

Os limites oscilantes, tanto na técnica de organização do discurso narrativo, como na permeação dos temas, foram surgindo como expressão peculiar a J. Veiga, através de releituras mais atentas às sutilezas de várias passagens - ocorrência muito freqüente em toda a sua obra.

Outra "grandeza" de poética veigueana, engendrada na leitura persistente, foi o procedimento da carnavalização. Para isso socorri-me a Bakhtin que teorizou sobre essa forma de expressão do gênero cômico-sério em Dostoiévski. É ele mesmo que alerta:

"Para entender corretamente o problema da carnavalização, deve-se deixar de lado a interpretação simplista do carnaval, segundo o espírito da 'mascarada' dos tempos modernos e ainda mais a concepção boêmia banal do fenômeno. O carnaval é uma grandiosa cosmovisão 'universalmente popular' dos milênios

passados",⁶

Uma cosmovisão que utiliza a comédia e o humor como formas de criticar a seriedade oficial e dogmática dos sistemas sociais que tendem a "absolutizar um dado estado da existência". Talvez uma forma de alçar vôo do labirinto.

NOTAS

1. A fim de evitar o interesse didático da demonstração da teoria em uma obra particular, procurei o caminho inverso, pautando-me pela observação de Todorov: "Ao determinar os traços universais da literatura numa obra particular, não se faria mais do que ilustrar, até ao infinito, premissas pre-estabelecidas. Um estudo de poética, pelo contrário, deve fornecer conclusões que completem ou modifiquem as premissas iniciais". (TODOROV, Tzvetan. Poética da Prosa. Trad. Maria de Santa Cruz, Lisboa, Ed. 70. p. 251)
2. A obra de José J. Veiga está em bibliografia final. Aqui registro as abreviaturas dos livros mais citados no trabalho:
 - CP: Os Cavalinhos de Platiplanto. (1959)
 - HR: A Hora dos Ruminantes. (1966)
 - ME: A Máquina Extraviada. (1968)
 - SRB: Sombras de Reis Barbudos. (1972)
 - PT: Os Pecados da Tribo. (1976)
 - JF: De Jogos e Festas. (1980)
 - AMV: Aquele Mundo de Vasabarro. (1982)
 - TDN: Torvelinho Dia e Noite. (1985)
3. "Notícia da região invisível" - conferência pronunciada na Universidade Federal de Goiás a 3 de setembro de 1985.
4. CANDIDO, Antonio. "Literatura e Subdesenvolvimento", In. Argumento. Revista mensal de cultura. Rio, Paz e Terra, nº1, 1973. p. 24.
5. idem, ibidem.
6. BAKHTIN, Mikhail. Problemas da Poética de Dostoiévski Trad. Paulo Bezerra, Rio, Forense, 1981. p.183

1. AS VOZES CRÍTICAS SOBRE A FICÇÃO DE JOSÉ J. VEIGA

A obra de José J. Veiga, desde seu primeiro livro Os Cavalinhos de Platiplanto, de 1959, tem movimentado as vozes críticas a cada novo livro editado. Talvez a razão do que move os críticos e os leitores inéditos esteja neste comentário de Mário da Silva Brito:

"As histórias de José J. Veiga, sejam quais forem os gêneros que pratique, enredam, intrigam, envolvem o leitor em embaraçantes lios, em enleios perturbadores. Daí a necessidade - urgente - de descobrir-lhes o significado, de compreender-lhes a mensagem, de desvendar-lhes os símbolos. Provocativo, instigante, José J. Veiga impõe, suave e mansamente, esse exercício mental, por onde principia a fruição de raro prazer estético".¹

Pedra lançada no lago da leitura, cada história de José J. Veiga provoca ondas de reflexões e emoções humanas. Instigantes enigmas sustentam as tensões do cotidiano e as contingências existenciais de suas personagens. Pode-se entrever o compromisso maior do escritor, ouvido através das contradições das várias vozes da narrativa que, numa atmosfera de resistência, não perdem o significado maior do existir humano: a liberdade.

Embaraçada nos "enleios perturbadores" das histó-

rias de Veiga, a crítica oscila na classificação de sua obra. A pluralidade de elementos fabuladores de seus livros serviu para diversas denominações: regionalismo goiano, regionalismo não ortodoxo, conto rural, regionalismo brasileiro; insólito latino-americano, realismo mágico, gótico, fantástico, absurdo, alegórico.² Varia também a denominação dos gêneros praticados por Veiga entre o conto, a novela, o romance, a fábula, a parábola e a alegoria.

Não será inclassificável a obra deste escritor? As etiquetas de classificação, (a não ser que se ampliem bem os seus conceitos), esbarram na insuficiência de delimitação de sua obra, embora encontrem elementos que permitem essas interpretações - de modo particular, quando se referem a um livro só.

O caminho literário de José J. Veiga vai-se afastando de uma impressão de realidade confundida com uma reprodução do existente e traça uma procura da verdade humana, pelo distanciamento da realidade objetiva e externa, enquanto a ela remete. Entre a realidade imediata e a ficcional, Veiga define-se por esta, na linha dos escritores que optam pelo "novo", ampliando o conceito de "ficção", pelo trabalho imaginário de gerar, no interior de seus livros, uma realidade artística, subjetiva.

Em outras palavras, a tradição realista da verdade explícita é substituída pela investigação da verdade implícita.⁴ Nesse caminho, pode-se dizer que Veiga parte do regionalismo, já num conceito menos restrito, e envereda para o fantástico moderno.⁵

Uma ficção regionalista?

Na série literária brasileira, Veiga é classificado algumas vezes como escritor da linha regionalista. Para os críticos de Goiás, talvez por uma recepção tendenciosa de reconhecimentos, o conterrâneo se enquadra nessa classificação, não sem considerações que desestabilizam os sentidos já marcados do termo Regionalismo.

Modesto Gomes considera-o

"voltado para a terra, revivendo aspectos regionais de Goiás, embora não claramente explícitos do contexto".⁶

De fato, seus três livros, A Hora dos Ruminantes e os dois livros de contos, seja em vocábulos, seja no cenário, ou até em explicitações geográficas, permitem localizações não plenamente imaginárias.⁷

Se a vivência goiana de J. Veiga serviu-lhe um material de ficção, este não se mostra na "fixação de tipos, costumes e linguagens locais", - traços marcadores do Regionalismo, conforme Lúcia Miguel Pereira⁸ - embora deles se utilize, porém num plano mais de invenção que de observação e retrato.

O distanciamento do regional, menor nos primeiros livros, aumenta nas demais obras, sem chegar a uma ausência total de elementos goianos. A tênue goianidade da sua obra cede lugar a uma paisagem rural ou de pequena cidade que poderia ser de outras regiões brasileiras, ou até universais.⁹

Para Gilberto Mendonça Teles, J. Veiga antecede Bernardo Élis na "renovação do conto goiano", pois em Os Cavalinhos de Platiplanto pode-se ler uma experimentação

"focalizando de longe a paisagem goiana, que ali reponta esteticamente transmutada, com outras dimensões de tempo e movimento e num processo surrealístico, mais ou menos kafkaniano, poetizante".¹⁰

Veiga busca o material de fundo da sua obra na paisagem goiana, distanciando-se, porém, do Regionalismo, por processos de construção inventiva. Mendonça Teles se embarralha nas qualificações do processo de construção poética, entretanto, percebe que é renovando as dimensões da narrativa que Veiga se desembaraça da "moda" que ainda dominava a produção literária da década de 60.

Deixou de perceber esse afastamento do Regionalismo e o caráter renovador de J. Veiga, o jornalista Brasigóis Felício, para quem o ficcionista "traduz com fidelidade a goianidade de que se reveste em suas iluminações recordativas sobre histórias e gente de roça. É um autor leve, que não propõe nenhuma instauração reformista, tanto na sua capacidade vocabular quanto na estrutura formal das suas histórias".¹¹

Não é na ficção goiana que se dá o enquadramento de Veiga. Mesmo quando é este o quadro classificatório de um capítulo de A Literatura no Brasil (O "Ciclo Central" dentro de "O Regionalismo na Ficção"), Wilson Lousada situa Veiga junto a Bernardo Élis, após Hugo de Carvalho Ramos, como um talento original que fugiu "à perspectiva regional ortodoxa". Lousada afirma que, literariamente, Veiga tem filiação transnacional, "embora haja clima psicológico do ambiente sertanejo, no léxico, em presenças objetivas aqui e ali, de uma vivência rural ou semi-rural". Trata-se de um material elaborado num estilo próprio, "não incorpo-

rado à tradição regionalista goiana", pois "são escassas nesse escritor as marcas do regionalismo puritano, e nele não será possível identificarmos um elo na corrente entre o passado e o presente na ficção goiana".¹³

Negar o regionalismo goiano à obra de J. Veiga não significa recusar o peso regional de alguns traços de sua linguagem. A esses traços se sobrepõe uma inventividade estética, cujas características plurais contam com uma complexidade tal que as rotulações tradicionais escorregam na tentativa de ajustamento a seu estilo. O caráter regional parece confirmado pelo próprio Veiga: "eu sou um homem do interior de Goiás". Em Corumbá nasceu e passou sua infância e ali começou a conhecer o mundo; a vida, porém, deu-lhe mais experiências, mais leituras. Sua obra não se restringiu a reproduzir uma realidade imediata, mas dela tirou o material que, elaborado em arte, tornou-se bem mais que um retrato do interior goiano.

Sua linguagem e seus temas são contemporâneos, tratados num universo que pode estar em qualquer tempo e em qualquer lugar, mas sempre pequeno. Sua escolha não recai nas cidades grandes, mas no meio rural e, sobretudo, nos pequenos povoados. É este o espaço privilegiado por Veiga, para narrar suas indagações sobre o destino do homem oprimido por violências de diferentes tipos de poder.

Desviando-se de uma tendência de buscar no meio urbano uma forma de superar o regional, uma das alternativas da literatura contemporânea no Brasil, a individualidade criada de José J. Veiga se afasta do Regionalismo tradicional e se alarga para um cenário avesso ao meio urbano.

Evitando o conto "de inspiração urbana, expresso em moldes realistas e baseado, conforme a tradição, numa anedota", J. Veiga torna-se "o representante mais significativo dos contistas voltados à sociedade rural", segundo Fábio Lucas, explorando "o conflito de culturas, quando os elementos da civilização, representados por avanços técnicos, são recebidos como algo estranho e misterioso".¹³ Fábio Lucas refere-se aos três primeiros livros de Veiga: A Usina Atrás do Morro, A Máquina Extraviada e a fábula A Hora dos Ruminantes. Nesses livros e no seguinte, Sombras de Reis Barbudos, o encontro de povoados provincianos com o progresso é problematizado.

Por meio desse "conflito de culturas" podemos ler a nova relação do homem (num processo de conhecimento desconfiado e resistente) com as exigências (do mundo administrado que carrega consigo novas relações de trabalho e de opressão).

Na linha de Fábio Lucas, Antônio Hohlfeldt situa Veiga no conto rural, acentuando o tema do "conflito de culturas", numa perspectiva de luta de contrários, pelo "confronto entre um mundo conservador, fechado, relativamente equilibrado, e outro que vem romper sua tranquilidade, invadindo-o, contestando-o, destruindo-o, extensão de um universo oposto, situado no ambiente urbano".¹⁴

É conveniente ver que os signos da destruição são escolhidos um pouco além da simples oposição urbano x rural. No conto "A Usina Atrás do Morro", a invasão começa com estrangeiros cheios de incógnitas que não respondem sequer aos tradicionais cumprimentos cotidianos; depois vêm caminhões "sacudindo as paredes das casas nas ruas estreitas",

(CP: 20) e a seguir "aquele ruído tremido que vinha de trás do morro" perturbando a população de dia e assustando-a à noite. O progresso é recebido pela voz narrativa como agressão que se avoluma nas motocicletas assassinas.

Semelhante é o enredo dos dois livros que seguem a matriz desse conto, A Hora dos Ruminantes e Sombras de Reis Barbudos. O enfoque narrativo traduz uma preocupação mais ampla que o conflito entre cultura rural e cultura urbana, porque dá a esta um caráter de poder massacrante, fiscalizador, capaz de estender muros por todas as ruas do lugarejo, ou, então, de ocupar todos os espaços de ir-e-vir, com cachorros em avalanche, ou manadas inquietas de bois.

O tema da invasão é marcante na obra de J. Veiga. É por ele que se vê a inquietude pessoal e coletiva, perante um tipo de peste que assola o espaço da gente de bem, que vivia sossegada, e, de repente, se vê às voltas com um novo sistema, ao qual seu conhecimento não tem acesso. Esse invasor ora é representado simbolicamente por cachorros e bois, ora são estrangeiros que vêm construir uma usina, ora recebe o nome de Companhia de Melhoramentos. O intruso chega com promessas de emprego, ordenados e melhorias, porém torna a vida dos cidadãos insuportável, fechada, "hora mortis".

Desse conflito faz parte uma temática de rejeição da modernização tecnológica acompanhada de uma forma administrativa desagregadora da estrutura coletiva familiar. Modalidades diversas de normas e fiscalizações saltam do espaço de empresa ou fábrica, para burocratizar a vida habitual dos cidadãos. Sem dúvida, essa ficção é uma figura do embate sofrido pelos povos subdesenvolvidos frente à tecno-

logia industrial massificante do nosso século.

Esses temas se apresentam numa linguagem consciente da problemática da ficção contemporânea, para a qual J. Veiga contribuiu, criando o seu próprio modo de superação do Regionalismo, através de recursos literários freqüentemente encontrados em outros escritores que também cultivam o insólito e o absurdo.

A incursão no veio insólito

À leitura do regional ou rural se sobrepõe outro traço mais marcante da narrativa veigueana, que se origina de uma "ruptura generalizada do pacto realista, graças a injeções de um insólito que de recessivo passou a predominante". E por aí Antônio Candido lança J. Veiga na "voga da ficção hispano-americana que levou para esse rumo o gosto dos autores e do público", além de dar-lhe um troféu: "bem antes da moda se instalar José J. Veiga tinha publicado Os Cavalinhos de Platiplanto - (1959) - contos marcados por uma certa tranqüilidade catastrófica".¹⁴

Se a voga de Cortázar e Borges sai da meia-penumbra em que vinha desde 1966, para estourar no "boom" dos anos 70, nela não se inscrevem José J. Veiga nem o inventor de O ex-mágico (1947), Murilo Rubião, porque essa onda não foi aproveitada pelos brasileiros. Uma das razões disso, por certo, está nesta ironia de J. Veiga: "eu mesmo tenho dúvida se somos "latino-americanos" no sentido que norte-americanos, ingleses, franceses, atribuem à expressão. Somos brasileiros e já não é pouco (ou já não é fácil)".¹⁵

A brasilidade da obra veigueana dá-lhe diferenças da linha do realismo mágico latino-americano, porém não

rejeita a possibilidade de serem encontrados traços comuns a Veiga, Cortázar, Borges, Areola e Vargas Llosa. Todos eles têm raízes de criação de uma arte nascida num espaço de resistência a formas diversas de opressão, de invasões, como exemplo, a "Casa Tomada" de Cortázar.

É esse traço dominante, o insólito, que, além de Antônio Cândido, levou Alfredo Bosi a considerá-lo, junto com Murilo Rubião, entre os tematizadores do mistério, "mineradores ambos dos veios insólitos da experiência". Com diferenças, ambos perseguem a nota do fantástico. Enquanto Murilo Rubião "mina o espanto e o estranho em si mesmo", segundo A. Bosi, Veiga "encrava situações de estranheza em um contexto familiar, que evoca discretamente costumes e cenas regionais".

Dessa forma, numa penada, Bosi sintetiza a opção narrativa que permite ao escritor transcender o regional pois, segundo o crítico, é pela invenção, "enquanto ato estético", que "as oposições externas, peculiares ao assunto (urbano/rural; regional/universal; psicológico/social...)" são superadas. O processo dessa invenção - ainda segundo A. Bosi - passa pelo achamento de uma situação, a escolha de um universo que, tematizado pelo recorte do assunto, "vai se formando, de frase a frase, mediante a operação da escrita ficcional", que "nega (conservando) os campos da experiência que a precede".¹⁷

Esse processo de busca e invenção, no caso de José J. Veiga, se encaminha para um registro que submete a matéria de um "contexto familiar, que evoca discretamente costumes e cenas regionais" - vindo de um campo da experiência iniciado no interior goiano, entre Corumbá e Pirenópolis -

a um trabalho de expressão característico do modo de narrar fantástico: encravar situações de estranheza num contexto familiar.

Tal procedimento é freqüente na literatura, e, por si, não especifica o fantástico veigueano. O modo dessa passagem pelos limites oscilantes é que o singulariza. Na literatura goiana (denominação caduca!), Hugo de Carvalho Ramos conta a história de um moço-diabo que rouba a moça num baile da roça. Bernardo Elis, no conto "Quadra de São José", narra o evento surpreendente de um burro que atravessa, para espanto do cavaleiro, uma viga de ponte, submersa por uma forte enchente, numa escuridão total.¹⁸

Nos dois autores, as explicações solicitam o sobrenatural, numa linha de fantástico primitivo das histórias populares do meio rural. Já, em José J. Veiga, "o evento novo, que poderia soar apenas imprevisto e aleatório, passa a exercer, na estrutura profunda da trama, a função de revelador de um processo inexorável na vida de um grupo ou na vida de um homem".¹⁹

Essas conquistas formais de J. Veiga têm pontos de contato com a literatura latino-americana, de escritores como Cortázar, Llosa e Areola, por exemplo, e esse "processo inexorável", gerador de situações absurdas, o aproxima de um dos predicados da obra de Franz Kafka.

O fantástico tem muitas faces. Temístocles Linhares aponta Veiga como "o primeiro entre nós a extrair toda a beleza" de um certo tipo de fantástico inglês (fantasmas, casas mal-assombradas: ghost-stories) e do fantástico alemão (magias, elfos, feiticeiros). Lembrando que Murilo Rubião (O ex-mágico, 1947) inaugura o conto fantástico

no Brasil, Linhares alinhava algumas diferenças entre os dois: em Veiga, os elementos do fantástico "são fornecidos pelo real, pelo folclore nacional, pelas crenças populares, já que suas personagens são constituídas de gente simples e humilde do nosso hinterland" - diferentes dos elementos de M. Rubião, mais feéricos e citadinos. Enquanto este cultivava "um fantástico mais ligado às pessoas, aos seus costumes mágicos, (...) em Veiga o fantástico flui mais das coisas, da natureza, dos acontecimentos, entrando em comunicação com o mundo visível mais imediatamente, mais naturalmente, para mostrar sobretudo que o sentimento humano entra muitas vezes em contato com os espíritos elementares e que a terra, a água, o ar, os animais sobretudo são personalidades tão ativas como o eram para os filósofos pré-socráticos".²⁰

A leitura de Linhares encontra comprovação em diversos elementos da obra de Veiga: a espingarda de brinquedo que atira e mata, os sacos de problemas, a estaca que cresce de repente e vira árvore, a borboleta com mensagem nas asas, o riacho que jorra moedas, a máquina extraviada, o galo de aço, o carrossel de cavalinhos, os cachorros, os bois e as invasões diversas, como a dos urubus e das borboletas.

A brasilidade do estilo de José J. Veiga vem de outros aspectos também. Para Assis Brasil, ocorre porque "em sua criação joga com dois elementos essenciais: o fantástico e uma linguagem de expressões bem brasileiras. Assim temos um "maravilhoso" nosso e não importado".²¹ Essa linguagem é próxima da fala coloquial cotidiana, menos típica de falares regionais e mais próxima do linguajar geral do Brasil.

É por convergir linguagem e matéria de ficção, que Veiga define um estilo fantástico próprio, pois, como atinou também Mário da Silva Brito, ele "constrói o seu universo de ficção partindo do corriqueiro e daí a pouco está no campo do insólito".²² Corriqueiro é o "contexto familiar, que evoca discretamente costumes e cenas regionais" de que fala A. Bosi, e é a linguagem comum das histórias de J. Veiga. E o "campo do insólito" são as "situações de estranheza", e os outros elementos do fantástico sugeridos por T. Linhares.

Da fala de Silva Brito, é importante destacar o "daí a pouco". Um dos modos veiguanos mais singulares é o das passagens de um plano para outro, do "corriqueiro" para "o campo do insólito". É nessa translação que J. Veiga tem seu jeito próprio de instaurar o curso do fantástico que "nos remete à mesma lógica narrativa, apresentando cada elemento como o inverso exato de um outro" convergindo os diversos planos do real, por meio de um deslocamento que "não é troca ou fuga, e sim, desenvolvimento, retomada"²³ conforme analisou a professora Lanna Figueiredo.

A consciente exclusão de um mundo perigoso.

No plano do insólito, os elementos deslocados estão submetidos a forças misteriosas que geram inquietação e incertezas. Dessa forma, o universo familiar entra em crise, e "se investe de um elemento que escapa ao poder e à clara consciência do sujeito". Isso leva Lanna Figueiredo a uma conclusão, que estendo às demais obras sombrias de J. Veiga: "A contradição que origina o fantástico de Os Cavalinhos de Platiplanto é simples: o homem participa de um mundo no qual não penetra".²⁴

Entre os personagens veigueanos, além dos contos analisados por Lanna Figueiredo²⁵ são exemplares dessa leitura: o mascate do "Acidente em Sumaúma", excluído de sua atividade de rotina, por ameaças gratuitas que beiram à morte; o Índio Aritakê, do conto "Domingo de Festa", estrangeiro num universo cotidiano da civilização estranha, que o explora até à morte; o protagonista da novela "De Jogos e Festas", embaraçado numa busca de identidade através da procura de re-conhecimento do irmão; o personagem-narrador de Os Pecados da Tribo, insistente em não compactuar com a escalada de Rudêncio, o irmão que pertence ao mundo do poder.

Em geral, a ficção de J. Veiga estatui uma voz narrativa para a qual, à semelhança de Kafka, "o homem é estranho e precisa identificar-se". Estranho, porque tem sua visão contaminada pela "condição de não-pertencer" ao mundo judeu (no caso do escritor tcheco) e ao mundo burocratizado, aquele que significa "o todo daquilo em que ele não está, ou seja, o mundo do poder".²⁶ Nesse caso também na visão de José J. Veiga, porém num sentido inverso ao de Kafka, que pretendia alcançar a redenção pelo "ingresso no mundo", enquanto o herói veigueano insiste na sua resistência ao mundo do poder, por uma consciência de que é preciso viver livre.

Esse é um motivo dominante desde o primeiro conto de sua obra, "A Ilha dos Gatos Pingados". Cedil quer se livrar do martírio da opressão do namorado da irmã dele, um usurpador do poder paterno, que abusa das surras no menino. Porém, como nas outras obras, essa luta pela liberdade resulta ineficaz.

O mundo é uma cidade punitiva

Nessa ineficácia novamente convergem Veiga e Kafka. Para eles, o homem está perpetuamente condenado a uma vida malogrante, da qual não pode sair: ele, de certo modo, está na "prisão".²⁷ Prisão que ora é um sistema absurdo de uma 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".²⁸

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. Em A Hora dos Ruminantes, surgem os homens de fora que se instalam numa tapera de fazenda, vizinha da pequena cidade de Manarairrema. A gente do lugar vive bulícios inquietos, já que suas indagações de causas e fins do fato novo ficam sem resposta. A situação piora com a invasão de um "derrame de cachorros", seguida, dias depois, por uma manada imensa de bois que tomam conta de todo o espaço da cidade e das cercanias. A atitude das pessoas era a de se acalmarem, pois

"se o presente era negro, a longo prazo a libertação era certa: tantos bois juntos não tinham condições de ficar ali por tempo dilatado: precisavam de pastagem e de muita água; e não as tendo, mais dia menos dia teriam de sair para as campinas de onde tinham vindo. Assim, os manarairenses só tinham de esperar e confiar". (HR: 86)

Essa primeira narrativa mais longa de Veiga joga com elementos herméticos, cuja leitura pode ser clareada pela contribuição dos outros três romances que se seguiram. Em Sombras de Reis Barbudos, os bichos e os homens da tapeira são retomados numa forma mais clara: a Companhia de Melhoramentos de Taitara instala uma fábrica, convoca fiscais entre a população, espalhando-os por todos os cantos, a fim de que vigiem as pessoas, que serão punidas, caso infrinjam alguma das proibições da Companhia. Já em Os Pecados da Tribo, a intrusão na vida privada vem de um poder-instituição: o chefe da aldeia, o Umahla, estende sua tirania por todo o espaço da população, através de turunxas e caincaras, todos homens-instrumento de exercer a vigilância e a punição. Não é muito diferente a vida da população de Aquele Mundo de Vasabarros: governados pelo Simpatia, herdeiro das 400 leis feitas pelo seu antecessor Costadura, o Comedor de Jaca, e preso aos regulamentos. Para reinar em Vasabarros, o Simpatia conta com os senescas, merdecas e mijocas, todos elementos instituídos para vigiar e punir.

Esses universos de J. Veiga se assemelham à "cidade punitiva" assim caracterizada por Michel Foucault: "Um poder de punir que correria ao longo de toda a rede social, agiria em cada um dos seus pontos, e terminaria não sendo mais percebido como poder de alguns sobre alguns, mas como relação de todos em relação a cada um".²⁹ Não é outra a situação dos personagens de "A Usina Atrás do Morro":

"O número de espiões cresceu tanto que não podíamos mais saber com quem estávamos falando, e o resultado foi que ficamos vivendo numa cidade de mudos,

são falávamos de noite em nossas casas, com as portas e janelas bem fechadas, e assim mesmo em voz baixa". (CP: 24)

O "processo inexorável" a que estão submetidos os grupos humanos dos livros de Veiga parece com a triste "utopia da cidade perfeitamente governada", na qual se instituiu um sistema panóptico: "A inspeção funciona constantemente. O olhar está alerta em toda a parte".³⁰

No estudo de Foucault, a "punição generalizada" não surge de um poder que se organiza "pelo próprio poder", mas tem um fim: o que "importa é tornar mais fortes as forças sociais - aumentar a produção, desenvolver a economia, espalhar a instrução, elevar o nível da moral pública; fazer crescer e multiplicar".³¹ Na ficção de J. Veiga, pelo contrário, o processo instalado não tem um fim: Umahla, Simpatia e Companhia querem a força do poder pelo poder.

Vive-se o tempo do absurdo, que, segundo Jean-Paul Sartre, "é a ausência total de fim".³² Nessa atmosfera asfixiante do existir humano, pode-se constatar a sedimentação do mal, a tal ponto que as "manifestações absurdas figuram como condutas normais". Nesse universo,

"não há senão infelicidade: as coisas sofrem e tendem para a inércia sem nunca a atingir; o espírito humilhado, enraizado, esforça-se em vão por alcançar a consciência e a liberdade".³³

O narrador de Sombras e o de Os Pecados da Tribo executam justamente esse esforço vão, porque a massa humana desse mundo veigueano é cega aos valores de consciência e liberdade, está impregnada de passividade e raramente vis-

lumbra alguma luz de contestação, fica no "esperar e confiar".³⁴

Num mundo em ruínas, o narrador de Sombras, cansado de ver a "tristeza de casas vazias, janelas e portas batendo ao vento, mato crescendo nos pátios antes tão bem tratados" (SRB: 1-2) começa a escrever os recentes acontecimentos. Também os narradores de Os Pecados e de Vasabarro estão com olhos voltados sobre destroços e narram, como forma de sobrevivência, a consciência de um tempo condenado.

Uma fantasia inquietante

O fantástico não é o absurdo existencial, se permanecer no plano dos fatos extraordinários. É necessário tornar-se um clima, uma diferença do comum, uma inquietação contínua.

A voz narrativa veigueana conduz a uma leitura que transcende os simples fatos insólitos, pois a atmosfera toda dos romances é que determina uma porosidade aberta ao domínio do fantástico. Não é outra a exigência que Sartre aponta para o fantástico moderno:

"Não é necessário nem suficiente pintar o extraordinário para chegar ao fantástico. O acontecimento mais insólito, se é único num mundo governado por leis, torna a entrar por si mesmo na ordem universal... Não se pode delimitar o fantástico: ou não existe, ou estende-se a todo o universo".³⁵

Podemos trazer outras iluminações da análise de Sartre sobre Blanchot e Kafka, que, por coincidência, podem explicar também o universo fantástico de J. Veiga:

"O homem, por sua vez, não é mais do que um meio. Daí esses funcionários, esses soldados, esses juizes que povoam os livros de Kafka, e esses criados, chamados também "empregados", que povoam Aminabad. O universo fantástico terá, por conseguinte, o aspecto duma burocracia: são, com efeito, as grandes administrações que se parecem com uma sociedade às avessas (...): velhas leis estendem-se sobre as secretárias e os empregados adaptam-se a elas, sem que se possa saber se estas leis emanam de uma personalidade qualificada, se são o produto duma rotina anônima e secular, ou se não são inventados pelos funcionários".³⁶

Daí esses fiscais, esses turunxas e esses merdecas que povoam Sombras de Reis Barbudos, Os Pecados da Tribo e Aquele Mundo de Vasabarros. Neste último, especialmente, as leis sem significado contribuem para o clima fantástico:

"-Cair? Lei não cai. Está aí para ser aplicada... A lei é a lei. Não pode ser discutida. Proponho que mudemos de assunto, porque com este não vamos lucrar nada. Lei é lei, e acabou-se - disse o senesca". (AMV:31)

Alimenta-se, portanto, o fantástico das estranhezas que ora massacram, ora ridicularizam o texto e o contexto. O efeito de estranhamento torna-se, então, fruto de sistemas burocratizados mais amplos que os de escritórios de empresa. A burocracia invade todas as formas de poder e entra em conflito com os personagens que a contestam. Em "A Usina Atrás do Morro", os dois estrangeiros provocam estra-

nheza: vestem-se diferentemente, não respondem a cumprimentos nem aceitam conversa, não riem, falam outra língua e trabalham a portas fechadas. Essa "esquisitice de estrangeiros" gera a tensão estranha:

"Não podendo estabelecer relações com eles, era natural que desconfiássemos de suas intenções e víssemos em sua simples presença uma ameaça à nossa tranquilidade". CP: 13)

Não é diferente a situação dos manarairenses em relação aos homens da tapera, fechados em suas intenções, brutos em todas as relações com os pacíficos habitantes do povoado. (HR: 5-8).

Em todas essas histórias o poder arrasta um elemento para o outro lado, que passa a exercer um papel burocrático contra seus antigos pares: "vieram buscá-los, e foi a última vez que os vimos como amigos: quando começaram a aparecer novamente na cidade, ninguém os reconhecia mais". É este o processo de perda "do sossego em que vivíamos, da cordialidade com que tratávamos nossos semelhantes, conhecidos e desconhecidos". (CP:24)

Em A Hora dos Ruminantes, há uma personagem-figura do costume social de um serviço que, burocratizado, tornado lei, perde seu caráter de serviço socializado e torna-se escravidão. Geminiano possui uma carroça, aluga pra quem precisar dos serviços; é este seu costume, sua moral. Os estranhos, depois de tentarem tomar a carroça, se conformam em esperar a sua vez. Ela chega e Geminiano passa a trabalhar para eles. Daí pra frente é só trabalho que não acaba mais, os conterrâneos precisam do seu serviço, mas ele não

pode sair da tapera, "eles esperaram a vez". Geminiano torna-se vítima de seus princípios: "Para ele negócio combinado era como promessa devida a santo" (HR: 9). Um valor moral torna-se lei e escraviza, nas mãos do poder. (HR:29-31)

É em Sombras de Reis Barbudos que o universo fantástico mais toma "o aspecto duma burocracia". Com a chegada da Companhia, a população passa a sofrer proibições,

"umas inteiramente bobocas, sô pelo prazer de proibir (...); mas outras bem irritantes, como a de pular muro para cortar caminho" (SRB: 46),

a de rir em público e outras. Os muros são um signo expressivo dos procedimentos burocráticos: impedir o ir-e-vir, "separando amigos, tapando vistas, escurecendo, abafando". (SRB: 27) Para a execução das leis são instituídos os fiscais, que, em grande quantidade, vivem o conflito de servir à Companhia punindo os próprios companheiros e amigos. Esse universo torna-se mais pesado pela falta de acesso ao conhecimento das finalidades desse sistema: "A Companhia devia saber o que estava fazendo" (SRB: 46), mas a população vive um tempo insuportável, sem poder fugir dali, pois "a Companhia cercou as estradas. Com isso ficamos isolados do mundo, gente de fora não ia querer entrar sabendo que não podia sair". (SRB: 114)

Em outros dois romances (PT e AMV), J. Veiga abandona o tema da invasão a cidades pequenas e pacíficas, para incursionar em universos administrados por um sistema de poder tirano. Em Os pecados da tribo, um grande contingente de turunxas (soldados) cuidam que os cidadãos executem ordem "de cima", fiscalizam as ações dos cidadãos, exigem o

cumprimento de leis e proibições. Uma delas é a de andar sempre com os discos (forma de identificação) para mostrar aos túrunxas quando solicitados:

"Desabotoamos as bolsinhas que todos somos obrigados a levar penduradas no pescoço, tiramos os discos e mostramos".
(PT: 39)

Pairando sobre todos, a figura do Umahla (grande chefe) que, embora nunca visto pelo cidadão comum, administra tanto a vida pública como a individual, ditatorialmente. A história começa com o fechamento da Casa do Couro - espécie de assembléia onde se discutiam os problemas do povo. Sem eleições, o poder é tomado de um Umahla e é assumido por outro, num processo de fechamento e fiscalização crescentes. O terceiro Umahla da história é um bicho, o uiua, "uma montagem de vários bichos feita numa fazenda experimental a mando do Umahla sô para ver o que resultava". (PT: 63) Estranho em todos os sentidos, menos na forma endu- recida de administrar o território, o uiua aprendeu a ler e escrever, deu um golpe e tornou-se mais violento que os Umahlas antecedentes.

Exemplo gritante da falta de sentido do exercício do poder é o capítulo "Fazemos o que nos mandam": os homens do mando obrigam alguns cidadãos a cavarem um buraco de umas cinco braças. Feito o serviço, sob rigorosa fiscalização, ali ficou "aquele buraco enorme quase na nossa porta" (PT: 62), sem finalidade.

No mundo de Vasabarros não é diferente, O Simpatia governa segundo os regulamentos e os quatrocentos princípios há muitos anos formulados pelo seu antecessor. O reino

de Vasabarroos tem um espião em cada canto:

"- Aqui quem não está procurando está sendo procurado. E até provar que não fez nada, fica mofando nas enxovias. Se não morrer". (AMV: 82)

A prisão burocrática é global, pois no seu efeito de desumanização, atinge também os donos do poder:

"- Aqui em Vasubarros ninguém é gente. Ou vocês pensam que o Simpatia é gente? Ele vive enfurnado lá em seu canto, brincando com soldadinhos de barro para disfarçar a impotência, não fala com ninguém, não tem alegria. É tão prisioneiro como qualquer de vocês". (AMV:52)

É esse o fantástico veigueano: fatos extraordinários, acontecimentos insólitos são importantes na medida em que desassossegam um mundo, cujo centro é o homem. É esse o desvio que Irêne Bessiêre aponta para a renovação do fantástico: os motivos tradicionais (vampiro, lobisomem, casa assombrada, figura satânica), que

"constituem a procedência narrativa do fato insólito e improvável, se esvaem; a renovação da narrativa depende completamente do uso de temas provenientes do antropocentrismo".³⁷

São esses temas que propiciam uma busca de apreensão do real, que, por tentar ser global, rompe a relação do indivíduo com o cotidiano. Vale o risco inventivo, pois "o antropocentrismo torna-se a melhor propedêutica do insólito, desde que sua lógica seja levada até ao absurdo".³⁸ Ou seja, centrando-se no homem, o fantástico veigueano delineia um modo de narrar em que todos os elementos lançam sentidos figurativos de uma consciência do absurdo da vida "tomada", sem

liberdade.

A perspectiva polivalente do inexplicável

A narrativa fantástica é complexa em sua lógica própria, freqüentemente surpreendente ou arbitrária para o leitor, pois solicita uma perspectiva polivalente, já que trabalha com dados contraditórios.³⁹ A epígrafe que José J. Veiga coloca em sua obra confessa esse caráter ambíguo do fantástico: "Hablo de cosas que existen. Dios me libre de inventar cosas cuando estoy cantando!" (Pablo Neruda). Essa afirmação contrapõe-se à leitura que se posicionasse descrente das coisas lidas: - Isto não existe, é impossível. O narrador já prevê que suas histórias podem ser incríveis, e solicita ao leitor um estatuto de credibilidade.

Embora José J. Veiga tenha evitado os motivos tradicionais do fantástico, tanto europeus (o lobisomem, o vampiro, as partes separadas do corpo humano, as perturbações da personalidade, os jogos do visível e do invisível)⁴⁰ quanto da superstição popular brasileira (a mula-sem-cabeça, os fantasmas noturnos, o saci, o caapora e outros,) sua narrativa não escapa contínua e plenamente de alguns efeitos desse fantástico ortodoxo.

A Hora dos Ruminantes, especialmente, justifica essa consideração. Para L.Vax, "a narrativa fantástica ... gosta de nos apresentar, habitando o mundo real onde nos encontramos, homens como nós, postos de súbito em presença do inexplicável".⁴¹ É esse conflito, vivido num processo de procura de explicações, que agita os manarairenses frente à presença dos homens da tapera - "vizinhos esquivos", gente como eles, "seriam ciganos? ... Seriam engenheiros? Minera-

dores? Gente do governo?" (HR: 4) Os esclarecimentos tornam-se mais difíceis com a avalanche dos cachorros e dos bois. No meio da população surgem explicações de cunho sobrenatural. Para Geminiano os cachorros vem de longe, do inferno. Quem traz é o capeta. Sô pôde ser. (HR: 34) Na invasão dos bois, "Pe. Prudente começou a receber apelos para fazer qualquer coisa para enxotar o gado - orações, ladainhas, coisas assim". (HR: 87)

Para Todorov esse é o âmago do fantástico:

"Num mundo que é exatamente o nosso (...), produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós".⁴²

Como, para os pacatos cidadãos de Manarairema, o acontecimento ocorreu, A Hora dos Ruminantes deixaria o fantástico para entrar no maravilhoso - se as explicações fossem do domínio sobrenatural. Fica também excluído o estranho, pois este "está ligado unicamente aos sentimentos das personagens e não a um acontecimento material que desafie a razão", e poderia ser perfeitamente explicado pelas leis da razão.⁴³

Nem estranho, nem maravilhoso, o fantástico de A Hora dos Ruminantes está ligado aos sentimentos das personagens, ao acontecimento material, à procura de explicações

racionais, ao abandono das explicações sobrenaturais, características que se juntam para criar um clima de hesitação, não tanto intelectual quanto ao acontecimento, mas de incerteza relacional e existencial de um mundo familiar em crise. Mais que das hesitações de explicação, este fantástico se nutre dos conflitos entre o evento novo inacessível e o processo desencadeado como opressão ao contexto familiar anterior - síntese dialética dos jogos da razão e dos sentimentos, na busca impossível de captar a totalidade do real .

Segundo Bessiêre, "o fantástico não resulta da hesitação entre a ordem natural e a sobrenatural, mas de sua contradição e de sua recusa mútua e implícita".⁴⁴ O cerne do fantástico em J. Veiga, menos conceitual que relacional, está no fato de que a norma, ou seja, a ordem natural é sempre problemática. O tom cognitivo da narrativa enfraquece o seu caráter intelectual e eleva sua preocupação relacional e social.

As pessoas voam em Taitara, e um professor assim explica o estranho:

"- Alucinação coletiva. Todo mundo pensa que está voando ou que está vendo outros voarem. Porque todo mundo deseja muito voar, quanto mais alto e mais longe melhor". (SRB: 135)

Porém, a explicação recebe um golpe do acontecimento:

"quando vi, o tal professor abotoou o paletó e saiu depressa. Eu estava de costas para a porta (...), e tive a impressão de que a sombra do professor se elevava no espaço. Não me interessei em tirar a limpo porque já estou cansado

de ver gente voando". (SRB: 136)

O estranhamento inquietante é provocado menos pela consciência do sujeito que pelo enigma do acontecimento, já que é a ocorrência que indica a desregulação do mundo. É dessa forma que Lu, o menino-narrador de Sombras de Reis Barbudos, passa pelos episódios da história, mais se perguntando: "o que está acontecendo?" do que, como se fosse uma história realista e psicológica, se perguntando "quem sou eu?" É que, perante o insolúvel e o insólito, o fantástico

"apresenta um personagem freqüentemente passivo, porque ele examina a maneira como as coisas chegam no universo e delas tira as conseqüências para uma definição do estatuto do sujeito".⁴⁵

Dominados pelos acontecimentos, os narradores veigueanos têm a atitude proposta por Retinger (para diferenciar o conto fantástico do conto de fada): "a luta do ser revoltado e aliado aos poderes inferiores contra os poderes superiores".⁴⁶ É nesse lugar que se instala a voz narrativa de "A Usina Atrás do Morro", A Hora dos Ruminantes, Sombras de Reis Barbudos, Os Pecados da Tribo e Aquele Mundo de Vasabarros. Reduzida a ação pelo peso do acontecimento, o narrador relata o sofrimento e a infelicidade dos inferiores, no seu processo de contradizer os poderes superiores.

Este ponto de vista, que é uma forma de fazer interrogações sobre as normas e os valores que formam o caminho do homem contemporâneo, faz do herói veigueano uma figura emblemática da tomada de consciência da estrutura social: a massa alienada, os governos tiranos, a liberdade e o desejo exilados do existir humano. Já que o acontecimento se

torna inacessível a qualquer ação revolucionária, a própria atividade de narrar torna-se uma expressão da "luta do ser revoltado e aliado aos poderes inferiores" - uma perspectiva que se abre ao narrador crítico dos nossos tempos.

Linha alegórica?

Nas tentativas de relacionar José J. Veiga ao quadro da literatura brasileira, Benedito Nunes o coloca na

"diferente linha do alegórico para o fantástico que abastece as utopias ou anti-utopias, ao nível da fábula social ou política".⁴⁷

Não é certamente uma alegoria ortodoxa, já que se alimenta no fantástico, este modo de narrar que trata do improvável, do incerto e do contraditório. Não será fácil relacionar referentes externos à própria criação da linguagem veigueana, numa relação de analogias que se batem. O referente interno nutre suficientemente o desenvolvimento do argumento, com verossimilhança. Mas a busca de sentido, a leitura de símbolos na obra de J. Veiga, se sustenta nas incertezas. O texto é instigante e, num painel geral, contém efeitos de sugestão, nos quais o leitor se apóia, para encontrar semelhanças com o mundo vivido, porém, com muita hesitação.

O processo se completa: da matéria da experiência surge a invenção em forma fantástica, o leitor busca nesse campo as referências ao mundo da experiência. No entanto, a letra fantástica parece encaminhar interpretações, mas continuam outras ressonâncias opacas, vindas de seu caráter poético, de sua situação-limite.

Singularmente curioso é que a ficção de Veiga é to-

da numa linguagem solta e correntia, e suas histórias, "contadas com tanta naturalidade", possuam, embaraçosa e provocativamente, essa

"necessidade - urgente, de descobrir-lhes o significado, de compreender-lhes a mensagem, de desvendar-lhes os símbolos."⁴⁸

Nesse exercício de desvendamento, alguns leitores conseguem aprofundar os sentidos. Para Alfredo Bosi, suas histórias

"compõem a alegoria do destino, pessoal ou coletivo, com as peças de um realismo verbal sóbrio no trato das personagens e dos fatos, tudo organizado em um sistema narrativo bastante veraz e consequente, mas afinal cheio de surpresa."⁴⁹

A narração veigueana, mista de realismo e surpresa, esta de feição fantástica, oferece dificuldades para uma diegese unânime. Para Emir R. Monegal, professor de literatura contemporânea latino-americana em Yale, a leitura de A Hora dos Ruminantes diz respeito ao gênero que atingiu a perfeição na Idade Média: a alegoria. Também se parece ainda a pequenas histórias de Borges, de Barthelme, a O Castelo de Kafka e até A Divina Comédia.

"Mesmo assim, tudo em suas histórias é essencialmente irreal. Em contraste com o romance realista, ou psicológico, que constantemente justifica ou explora o comportamento de seus personagens, A Hora dos Ruminantes não implica nem argumenta coisa nenhuma: apenas mostra".⁵⁰

A própria tradução norte-americana (Knopf, 1970) recebeu um título que já é uma interpretação alegórica do obscuro título original A Hora dos Ruminantes: The three trials of Manirema. "Trials" é prova, experiência - sem dúvida que o processo por que passam os cidadãos de Manarairema é uma prova. Achar significados alegóricos para essa experiência, porém, já oferece dificuldades maiores que as das alegorias tradicionais que construam figuras concretas partindo de abstrações. José Veiga parte de situações concretas e, embora se possa fazer uma leitura filosófica, seu texto é pouco abstrato apesar das perturbações de sentido provocadas pelo modo de narrar fantástico.

Monegal chega a dizer que Veiga não pretende a especulação sobre o mundo oculto e nada do que ele conta é realmente sobrenatural. Realmente, o mundo dos contos de A Máquina Extraviada e a história de A Hora dos Ruminantes - material da leitura do professor de Yale - não é o sobrenatural. Entretanto, nada do que cria a tensão estranha das histórias de J. Veiga escapa de um processo indagativo das coisas obscuras, ocultas, não conhecidas. Pode-se dizer que a viga dos enredos veigueanos é o processo de conhecimento, de acesso a um repertório que clareie o elemento estranho.

De qualquer forma, o fantástico moderno não é um gênero de perspectiva monovalente. Por isso, Thomas Lask, crítica do The New York Times, tem razão em dizer que qualquer pessoa com um pouco de imaginação pode ler qualquer significação nesta "novelette" A Hora dos Ruminantes. Para Lask, as histórias de José Veiga têm sempre alguma coisa além dos fatos da história. "Chame a isso alegoria, se você quiser, ou símbolo, ou comentário social".⁵¹

O fato é que uma literatura de natureza "double" oferece de um lado narrativas "escrupulosamente realistas" e, de outro, "estas histórias sugerem outra dimensão que a da realidade, o mistério, ou um conhecimento oculto, que escapa ao entendimento dos personagens e talvez do leitor" - conforme bem distinguiu Monegal.⁵²

Nesta oposição realismo x fantástico, alegoria x símbolo, está a invectiva do escritor: minha obra é real, pretende captar camadas escondidas do real. A crítica se embaraça porque parte da distinção daquilo que não é tão distinto nem tão contraditório. O oculto também é real.

Uma ficção plurívoca

Entre as várias histórias de J.J.Veiga, há uma que pode bem exemplificar a função plurívoca de uma literatura feita para abrir-se a muitos valores no contradomínio do texto, inclusive com um sentido de metalinguagem: é o conto "A Máquina Extraviada".

O narrador conta uma novidade para um compadre distante: "agora temos aqui uma máquina imponente, que está entusiasmando todo o mundo". É uma máquina que chegou, "sem que ninguém soubesse quem a encomendara nem para que servia". O interesse do povo se volta para a máquina. Crianças aproveitam a novidade e brincam de esconder entre as peças da máquina; as velhinhas de igreja "viram o rosto para o lado da máquina e fazem uma curvatura discreta"; todos tratam a peça com respeito. Datas cívicas e comícios são "à sombra dela", o único que censura e fala em castigo é o vigário ranzinza. Bem cuidada, limpa, "faiscando como jóia", a máquina é quase um "monumento municipal".

O narrador nada espera dela. Embora alguns digam que "a máquina já tem feito até milagre", para ele "basta que ela fique onde está, nos alegrando, nos inspirando, nos consolando". No entanto existe um receio: que chegue alguém de fora e "comece a explicar a finalidade da máquina" e faça a máquina funcionar. "Se isso acontecer estará quebrado o encanto e não existirá mais máquina". (ME: 93-7)

É um texto simples e plurívoco. Como forma narrativa, possui traços de carta, conto, anedota, fábula, apólogo. Como estilo literário, pode ser considerado um conto realista, fantástico, simbólico, ou alegórico. Espécie de "Odradek" de Kafka, a máquina extraviada instaura uma atmosfera de um absurdo manso, porém forte. Talvez a denominação "fantástico" fosse apropriada, desde que o conceito do gênero narrativo aceitasse o fracasso de delimitação de seus traços.

Ao aproximar-se desse objeto, a obra, o leitor, abandonando rótulos classificatórios - essas coisas que explicam a finalidade do objeto e são capazes de mostrar como ele funciona - poderá evitar a quebra do encanto do prazer estético, e encontrar nas histórias de J. Veiga o que propõe Leo Gilson Ribeiro: "uma obra aberta e plural, a ser armada conforme a sensibilidade e a perspicácia de cada leitor, mas sempre de leitura convincente e perturbadora".⁵³

As leituras das críticas sobre José J. Veiga mostram isso mesmo: sua obra é plurívoca, aberta e plural. Em 1959, na estréia de Os Cavalinhos de Platiplanto, Hélio Pólvora percebeu que estava "diante de um livro sério, desconcertante". Procurou situá-lo "nos quadros da nossa ficção" e o colocou ao lado dos que se desviam da literatura

NOTAS

1. BRITO, Mário da Silva. "Um verdadeiro mundo cão", orelha de Sombras de Reis Barbudos.
2. Algumas classificações da obra de J.J.Veiga: Regionalismo goiano (Modesto Gomes, Gilberto M.Teles, Brasigóis Felício, Wilson Lousada), Regionalismo não ortodoxo (G. M.Teles, W.Lousada), Regionalismo brasileiro (Temístocles Linhares, Assis Brasil), conto rural (Fábio Lucas, Antônio Hohlfeldt), insólito latino-americano (Antonio Candido, Emir Rodrigues Monegal, Donald A.Yates), realismo mágico (Wilson Martins, Luís F.Papi), gótico (M. A.H.), fantástico (Alfredo Bosi, T.Linhares, Lanna Figueiredo), realismo fantástico (Douglas Tufano, artigos de jornais), linha alegórica (Benedito Nunes, Hohlfeldt, A.Bosi, Emir R.Monegal, Thomas Lask, Sérgio Caparelli).
3. A própria Editora Civilização Brasileira designa as obras com nomes diferentes: na capa de Sombras de Reis Barbudos escreve "romance"; no elenco das obras do Autor (cf. De jogos e festas, 1980, p.V) a classifica como "novela", termo que estende a Os pecados da tribo e A Hora dos Ruminantes. Porém, esta é "uma fábula" no elenco de obras da primeira edição de A Máquina Extra-
viada, Prelo, 1968, p.6. Na capa do livro De jogos e festas está "novelas", e a história "Quando a terra era redonda" mais se aproxima do conto ou da crônica, pois é um comentário de notícia.
4. LUCAS, Fábio. Razão e emoção literária. São Paulo, Duas Cidades, 1982. p.113
5. J.Veiga contou, numa entrevista a Moacir Amâncio (Folha de São Paulo, 19/08/78), que levou seus primeiros "contos regionais" para os Cadernos de Cultura, do MEC, em 1952,53, mas "no dia seguinte passou pela redação dos "Cadernos" (...) pegou os contos e nunca mais. - Joguei aquilo fora, mas continuei a escrever". E, na busca de outros caminhos, procurou "fazer alguma coisa diferente do que se faz. Então me veio a idéia de fazer isso que chamam de 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."

Quanto à denominação "fantástico moderno", recorro ao estudo feito pela colega Maria do Rosário V. Gregolin, Mistério e Esterilidade (tese mimeografada, UNICAMP, IEL, 1983, p.4): "O termo fantástico moderno é utilizado para designar as características que o gênero adquiriu a partir da obra de Kafka. A este termo se opõe o fantástico tradicional, muito próximo do conto de terror, tendo suas origens no romance gótico europeu".

6. GOMES, Modesto. "Dois romancistas goianos", in: Província de Goyaz, Goiânia, UFG, ano I, nº2, dezembro de 1967. É exemplo disso Tenisão, que foi "para o colégio dos padres em Bonfim". (CP: 9) Bonfim é uma cidade que passou a se chamar Silvânia, em 1943, e lá existe um tradicional colégio internos dos padres salesianos.
7. J.Veiga mesmo confessa que Corumbã e Pirenópolis são as cidadezinhas de que ele fala em seus livros. Acrescento Goiás Velho, onde ele viveu a juventude. Mas, este material da experiência sofre elaboração ficcional do escritor.
8. MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. Prosa de ficção: de 1870 a 1920. 39 ed. Rio de Janeiro, J. Olympio - Brasília, INL, 1973. p.179.
9. José J.Veiga tem explicado, em entrevistas, a sua escolha de pequenos universos: "Talvez porque eu entenda melhor o mundo semi-urbano, as sociedades pequenas, menos complexas. Embora tenha vivido em grandes centros, neles sempre me senti como um estranho. Sinto-me bem no interior do Brasil, porque esse mundo eu amanso melhor. (...) Não há muita diferença entre o interior do Pará e o interior de Minas, ou da Bahia. (...) O homem do interior poderia estar na Groelândia, pois não se fizeram homens diferentes para habitar a Terra. Os problemas existenciais são os mesmos". (Entrevista a Francisco Vargas, rev. Veja, 29/09/82. p.3-4)
10. TELES, Gilberto Mendonça. O conto brasileiro em Goiás. Goiânia, Departamento Estadual de Cultura, 1969. p.90.

11. CARNEIRO, Brasigóis Felício. Literatura contemporânea em Goiás. Goiânia, Oriente, 1975.p.63.
12. LOUSADA, Wilson. "O Regionalismo na ficção. Ciclo Central" in: A literatura no Brasil. (org.de Afrânio Coutinho), Rio de Janeiro, Sul-Americana, 1970.v.3.p.273.
13. LUCAS, Fábio.op.cit., p.43.
14. HOHLFELDT, Antônio.Conto Brasileiro contemporâneo.Porto Alegre, Mercado Aberto, 1981, p.94-6.
15. CANDIDO, Antonio. "Os brasileiros e a literatura latino-americana", in: Novos Estudos, São Paulo, Cebrap, v.I, 1, p.66.
16. RANGEL, Carlos. "José J.Veiça, escritor brasileiro", In: Escrita, ano I, nº1, 1975. p.6.
17. BOSI, Alfredo. O conto brasileiro contemporâneo. São Paulo, Cultrix, EDUSP, 1975. p.14.
18. RAMOS, Hugo de Carvalho. "Mágoas de vaqueiro", Tropas e Boiadas, Rio de Janeiro, José Olympio, 1965. ÉLIS, Bernardo. "Quadra de S.José", Caminhos dos Gerais. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975. Eis o comentário do narrador: "sô podia ser obra do tnhoso, que o dia era de sexta-feira da quaresma e meu patrão não era nada rezador". (p.78).
19. BOSI, Alfredo. op.cit., p.14.
20. LINHARES, Temístocles. 22 diálogos sobre o conto brasileiro atual. Rio de Janeiro, José Olympio - Conselho Estadual de Cultura de São Paulo, 1973, p.95.
21. BRASIL, Assis. A nova literatura - o conto. Rio de Janeiro, Companhia Editora Americana - INL, 1975, p.90.
22. BRITO, Mário da Silva. p.cit.
23. FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna. "A instauração do fantástico em Os cavalinhos de Platiplanto, de José J. Veiga", in: O eixo e a roda, Belo Horizonte, UFMG, junho de 1984. p.60. A consideração de Lanna coincide com o que Irène Bessiêre, em Le récit fantastique, p.152, confere a Cortázar: "Chez Cortazar, les différents thèmes fantastiques (methamorphose, rêve, double) renveient à une seu-

le logique narrative qui fait converger thétique et non-thétique en présentant chaque élément du récit comme l'envers exact d'un autre".

24. idem, ibidem: p.61.

25. Os contos são "A usina atrás do morro", "Os cavalinhos de Platiplanto", "A invernada do sossego" e "Os do outro lado".

26. ANDERS, Günther. Kafka: pró e contra. Trad. Modesto Carne. São Paulo, Perspectiva, 1969, p.23-4.

27. idem, ibidem, p.40.

28. Além de Kafka, muitos outros escritores deste século se aproximaram desse tema: o homem sitiado, o estado de peste que circunda a existência. Veja-se, principalmente, Camus.

29. FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir. Trad. Lígia M. Pondé Vassalho. Petrópolis, Vozes, 1977. p.115.

30. idem, ibidem, p.173.

31. idem, ibidem, p.183.

32. SARTRE, J. Paul. "Aminabad", ou do fantástico considerado como uma linguagem", Situações I, Lisboa, Publicações Europa-América, 1968. p.114.

33. idem, ibidem, p.110

34. Para o Prof. José Fernandes, em sua tese O Existencialismo na Ficção Brasileira, Goiânia, Ed. UFG, 1986, o narrador de Sombras de Reis Barbudos não é uma voz de oposição, mas ao passar "da primeira pessoa para a terceira e, às vezes, para um nós insólito, propriamente impessoal, é, aqui, a demonstração mais pungente da objetivação do ser, inclusive o do narrador... A interpretação das pessoas provoca a degradante massificação das individualidades, conseqüentemente, a transformação dos seres em entes". (p.245)

35. SARTRE, op. cit. p. 109-10.

36. idem, ibidem, p. 117.

37. BESSIÈRE, op. cit. p. 147.

38. idem, ibidem: "Dans la mesure où le surnaturel orthodoxe est rēcusē ou ignorē, l'anthropocentrisme devient la meilleure propēdeutique de l'insolite, dès que sa logique est menēe jusqu'à l'absurde" (p.149).
39. idem, ibidem, p.10.
40. VAX, Louis. A arte e a literatura fantásticas. Trad. de João Costa. Lisboa, Arcádia, 1972. Cap.I, parte 2.
41. idem, ibidem, p.8.
42. TODOROV, Tzevetan. Introdução à literatura fantástica. Trad. Maria Clara C.Castello. São Paulo, Perspectiva, 1975. p.30.
43. idem, ibidem, p.53.
44. "Le fantastique ne resulte pas de l'hésitation entre ces deux ordres (surnaturel, naturel), mais de leur contradiction e de leur rēcusation mutuelle et implicite" (Bessière, op.cit., p.57)
45. "Faisant une large place à l'insoluble et à l'insolite, il (le récit fantastique) présent um personnage souvent passif, parce qu'il examine la manière dont les choses choses arrivent dans l'univers et en tire les conséquences pour une définition du statut du sujet." (idem, ibidem, p.14).
46. RETINGER, Joseph H. Le conte fantastique dans le romantisme français. in: BESSIÈRE, op.cit., p.10.
47. NUNES, Benedito. "Reflexões sobre o moderno romance brasileiro", in: O livro do seminário. São Paulo, LR, p.67
48. BRITO, op.cit. cfr. nota 1.
49. BOSI, op.cit., p.2071.
50. MONEGAL, Emir Rodrigues. "Who is the victim, who is the executioner?" in: Book Review, The New York Times, Aug. 30, 1970. "The work belongs to a genre that reached its perfection in the Middle Ages: the allegory. Beneath its neat surface of realistic narrative, the story José J. Veiga tells belongs to the same literary species as "The Divine Comedy", Kafka's "The Castle," Borges and Donald Barthelme's short stories. But Veiga does not want to

speculate about the hidden world and nothing he tells is really supernatural. Nevertheless, everything is essentially unreal. In contrast to the realistic, or psychological, novel which sets out to constantly explain or justify the conduct of its characters, "The Three Trials of Manirema" does not explain anything: it simply shows".

51. LASK, Thomas. Herald Tribune, 02/09/70. "There is always something above and beyond the facts of the story. But something more is always being meant than is being said. (...) A man with a playful imagination can read all kinds of meanings into this novelette".
52. MONEGAL, op.cit., refere-se às 14 histórias de "The Misplaced Machine que "also share the same double literary nature. In one sense, they are scrupulously realistic, almost costumistic narratives. In another sense, these stories always suggest a dimension other than that of reality, a secret, or a hidden meaning, that escapes the the understanding of the characters and perhaps of the reader".
53. RIBEIRO, Leo Gilson. "E nós seremos uma tribo. De selvagens" in: Jornal da Tarde, São Paulo, 18/09/72.
54. PÓLVORA, Hélio. "Contos e Contistas (2)". In: Boletim Bibliográfico Brasileiro. Julho de 1959. p.300-1.
55. MARTINS, Wilson. "Romances e Contos I". O Estado de S. Paulo. Suplemento Literário. 16.01.60.

2. O ESTADO DE EXCEÇÃO COMO REGRA GERAL

A escolha de situações ou imagens, ao longo da obra de um escritor, podem ser abstrações surgidas de circunstâncias históricas que lhe serviram como material de elaboração estética. Os temas se combinam como elementos de significação dominante da obra e se apresentam como

"a expressão de uma situação histórica que deu origem à enunciação."¹

A escolha temática de J. Veiga permite referências à História da sociedade brasileira no decurso deste século. Talvez até favoreça algumas circunscrições concretas.² Não é, porém, uma escolha documental ou jornalística, pois se eleva ficcionalmente como produto do imaginário, como criação de um universo mítico próprio, pessoal, subjetivo.

Nesse sentido, o escritor dá à sua obra um caráter universal, diferenciando-a da História, a qual se incumbe do particular, como distinguiu Aristóteles na Poética. Não ocorre uma anulação da História pela Literatura porque, na obra transitiva de J. Veiga, a ficção dialoga com o acontecido (da História).³

Seus oito livros foram produzidos nas últimas três décadas. Apenas dois deles, o primeiro e o último, não foram publicados durante o regime militar instaurado no Brasil pelo golpe de 64.

Sua obra é uma grande reflexão sobre o Brasil desse tempo. Ele mesmo, falando sobre A hora dos ruminantes e Sombras de reis barbudos (Os pecados da tribo e Aquele mundo de Vasabarros podem ser incluídos) disse que essas histórias

"refletem um clima que foi muito abafado, pelo menos para as pessoas que tinham consciência do que estava acontecendo e desejavam que as coisas fossem diferentes".⁴

A matéria de seus livros é o peso que toda a nação brasileira estava sofrendo. Sem preocupar-se com os detalhes de que estava acontecendo, Veiga passa para suas narrativas o clima do país que vive uma situação de domínio do poder totalitário.

Apoiada na "matéria vertente" de uma vivência histórica situada, a ficção de J. Veiga talvez possa contribuir para o que W. Benjamin chamou de "construir um conceito de história que corresponda a essa verdade": os estados de exceção entre os oprimidos são a regra geral.⁵

Manarairêma, Taitara, Vasabarro, a Tribo vivem estados de exceção em suas diversas passagens: a violência imposta, o tempo alongado que a torna regra geral aceita, uma agonia lenta de não reagir. Entretanto, por alguma estreita fresta surge um sinal de reação, uma convocação a não desistir.

Dessa forma, a ficção dialoga com a história, alargando seus conceitos, por meio de uma voz narrativa do oprimido que resiste.

J. Veiga procura uma percepção da realidade, aban-

donando a parte aparente do "iceberg" e procurando atingir o que está por trás da superfície:

"Procuro trabalhar em cima do que é real, mesmo não sendo palpável, como no exemplo do "iceberg". Assim é possível ver além do que é considerado real".⁶

Ver além, sem abandonar a ilha monstrenha do real: daí o paradoxal realismo alegórico de sua obra. Torna-se desnecessário buscar o outro ponto de apoio em fatos que projetem a História sobre a obra do escritor, numa linha positivista de demonstração. Isso seria particularizar o que, por natureza, é universal: a ficção.

Um clima de morte

A dominante temática das histórias de Veiga são as situações de opressão. As contingências da sorte de seus personagens ora surgem por ordem da natureza, ora por ordem das relações sociais.

Em alguns contos paira forte a presença da morte. Personagens crianças se deparam com os primeiros choques da realidade da vida. Em "A invernada do Sossego", é a morte do cavalo de estimação que deixa os meninos inconformados. Combinam então "fazer tudo como se o Balão ainda estivesse vivo" (CP: 89). Uma forma de reação pelo "faz de conta".

A morte da mãe é um golpe doloroso e lento que atordoia a criança de "Roupa no coradouro" e o garoto da "Viagem de dez léguas". Bem mais aflita é a situação de três meninos que vêem um colega morrer em seus braços e têm de passar uma noite sozinhos com o defunto. Sentem-se culpados da picada da cobra que levou Josias à morte. Deixam

um saco com o defunto aos pés da mãe da vítima e saem correndo, "perseguidos pelo grito dela, até hoje". ("Tarde de sábado, manhã de domingo", ME: 112)

Da morte, vinda para o enredo por ordem da natureza, J. Veiga passa à morte como atmosfera de situações geradas pelas relações sociais. O peso dessa atmosfera é tão forte que seus romances de 1966 a 1982 constituem o denominado "ciclo sombrio" da sua obra.

No conto "Domingo de festa" a morte pode ser lida como o desfecho alegórico da relação opressiva que o branco exerce sobre o índio: Aritakê é morto como um bicho caçado.

Em "Acidente em Sumaúma", a morte se torna o clima do texto. Ao chegar à fazenda, o mascate se contraria com o que vê: vaqueiros judiam cruelmente de um lobo amarrado. Depois roubam-lhe o burro, trançam a porteira. Prisioneiro e humilhado, o mascate vai dormir num baixeiro, se perguntando: "veria ainda o sol?"

Esse clima de medo e ameaça penetra o cotidiano dos habitantes da cidade de "A usina atrás do morro", alvos das motocicletas assassinas. E toma conta do narrador de "O largo do Mestrevinte", perseguido por um bando de meninos que "eram conhecidos pela ferocidade" (ME: 72). Mas é em A hora dos ruminantes que a situação de fechamento se estreita gradativamente como "a noite única (que) não ia tardar", já que os bois impediam qualquer forma de reação. Era o limiar da morte :

"Suspirava-se muito em toda parte e ninguém se comovia, os suspiros de um não interessavam aos sofrimentos íntimos dos outros, eram meros comentários à desesperança geral". (HR: 94)

Nesse limiar já morreram as relações sociais, ao indivíduo restam apenas expressões de desespero. É essa a situação-clímax da cidade dos oprimidos.

Ocorrem outras presenças do tema da morte em outras histórias de J. Veiga, em sentidos um pouco diferentes dos acima expostos. Porém, a frequência do tema sugere uma leitura metafórica ampla do clima de morte. Os espaços de luta em que o Princípio da Realidade domina e sufoca o Princípio do Prazer, conforme exposição que fiz em "Vasabarro: uma história de todos nós"⁷ é uma possível chave de leitura do clima opressivo das histórias que compõem o "Ciclo Sombrio" de J. Veiga.

Os interditos sociais

Provendo essa metáfora da morte, outros temas podem ser enfeixados sob a denominação de interditos sociais. Entre eles, as proibições, as fiscalizações, as leis e outros mecanismos repressivos do espaço vivencial de interação.

O conto "Era só brincadeira" encaminha uma leitura da metamorfose que sofrem aparentes brinquedos num "teatro da crueldade". O amigo Valtrudes pescara um cano de garrucha em que pregam uma tábua em forma de coronha, para brinquedo dos meninos. Mais tarde o personagem-narrador recebe um atrevido major que o submete a um interrogatório. O desfecho é o amigo sendo fuzilado pela garrucha de brinquedo. Interrogatório, prisão, julgamento tudo parecia de brincadeira, "para dar realismo à peça" (CP: 48), mas não era - Valtrudes estava morto. Lendo a alegoria do conto, pelas entrelinhas, percebemos uma crítica sutil a este mecanismo social arbitrário que interroga, prende, julga e condena o ci-

dadão inocente, impossibilita^{do} de se defender.

Em "Os noivos", a censura impede os amantes de noivarem. Temem as falações, trocam palavras apenas circunstanciais, sem sentimento - vivem com receio de comentários, dominados pelo "cuidado com as más línguas". (ME: 69). O mesmo interdito social impede outra personagem de realizar seus encontros amorosos com Geny, pois além de enfrentar o concorrente, está com outro medo: "alguém podia ver e contar lá em casa". (ME: 42 - "Uma pedrinha na ponte")

O correlato do interdito, a in-comunicação, é tema do conto "O largo do Mestrevinte". Nele se figura o desentendimento da interlocução. Um personagem está procurando um endereço: "Desculpe interromper, nego. Você sabe onde fica o Largo do Mestrevinte?" Como resposta ouviu: "-Deixe eu ver as suas unhas". (ME: 72-3). Daí pra frente abre-se o imprevisível, qualquer relação é desprovida de lógica - as crianças querem assassinar quem perguntou.

No conto "A viagem das dez léguas" (ME: 29-38) - pai e filho tentam mas não conseguem conversar: o pai quer ser diferente, no dia de despedida do filho, mas a atitude autoritária anterior não possibilita diálogo algum. Esse clima psicológico da incomunicação entre pai e filho passa a novela "De jogos e festas" e o romance Sombras de Reis Barbudos.

As leis como proibições

Interditos sociais mais graves e mais amplos são as leis. A Companhia de Taitara derrama sobre a população diversas proibições (SRB). A "tribo" fica impedida de reunir-se na "Casa do Couro" - ali discutiam suas formas adminis-

tradas do poder popular (PT). Em Vasabarro, o chefe de governo se vê amarrado, em todas as decisões, às 400 leis do antigo Costaduro (AMV).

Em A hora dos ruminantes, expandindo o clima de "A usina atrás do morro", as relações sociais se encontram em conflito com as novas normas impostas pelos que vêm de fora. Na cidade pequena de Manarairema (pela etimologia tupi: um ninho sob espreita), toda a população se conhece, se dá o direito de ir-e-vir sem restrições de lugar. Sabe de tudo o que está acontecendo. A venda, as oficinas e as ruas são centros onde correm todas as notícias, todos os papos.

A invasão do estranho, do estrangeiro, perturba e altera o 'modus vivendi'. Os cidadãos deixam de ser donos do seu espaço. As inversões impõem outras normas sociais: não cumprimentam, não conversam, fecham-se em mistérios. Escondem suas intenções, ferem os hábitos sociais da população - características da imposição autoritária.

Figuras expressivas desse novo domínio são os inúmeros fiscais, tirados dentre "os amigos". Em posição contrária (já que estão do lado do poder), sua presença é, ao mesmo tempo, uma provocação e uma demonstração das novas leis da vida social:

"Os espões eram outra grande maçada. Não sei com que astúcia a Companhia contratar gente do nosso meio para informá-la de nossos passos e de nossas conversas. O número de espões cresceu tanto que não podíamos mais saber com quem estávamos falando, e o resultado foi que ficamos vivendo numa cidade de mudos, só falávamos de noite em nossas casas, com as portas e janelas bem fechadas, e

assim mesmo em voz baixa". ("A usina atrás do morro" - CP: 24)

É esse clima de medo que as demais obras de Veiga retratam, num jogo de leituras que explicitam significações para a invasão dos cachorros e dos bois em Manarairema. Reclusos em suas casas, os cidadãos vêem-se impedidos do exercício vital da fala.

Em Taitara, até a situação do universo fechado da família é invadido pela figura proibitiva: o pai era fiscal da Companhia.

Aos fiscais são acrescentados outros elementos de espreita e vigia em Os Pecados da tribo e em Aquele mundo de Vasabarros. São soldados espalhados por todos os cantos, os turunxas da tribo, os mijocas e merdecas de Vasabarro. Para fazer a "cidade de mudos", a ficção de J. Veiga aumenta os figurantes punitivos do "estado de exceção" até um plano de totalidade de espaço vigiado.

Todo esse aparato castrador conduz a massa social à inação. Em Manarairema e Taitara a população vê-se travada a qualquer reação. Os acontecimentos se agigantam no poder de destruição das relações anteriores "normais". A passividade toma conta de todos os habitantes, impotentes e incapazes de resistir.

Já na "tribo", embora se respire a atmosfera da massa passiva, o narrador e outros poucos personagens criam um espaço de resistência. Uma resistência pouco eficaz, mais no plano da consciência da opressão do que de uma prática contestatória.

Em Vasabarro, o movimento de resistência é mais visível. Um grupo de revolucionários planeja uma luta que

deverá alterar as estruturas do poder. Entretanto, coligados a uma aparente oposição, acabam lutando a favor da permanência do herdeiro do Simpatia. A mudança revolucionária fica engulida pelas estratégias políticas de manutenção do "mesmo" poder.

Por esse painel temático, não é difícil, para o leitor contemporâneo, reconhecer situações históricas que vivem povos oprimidos por poderes autoritários. A matéria das relações sociais, partindo do nível das relações adulto-criança, passando pelos interditos sociais, atingindo o nível mais abrangente dos sistemas de poder, é imitada - seguindo parâmetros de uma ficção inventiva - pelo escritor José J. Veiga, a partir de uma leitura do mundo vivido contemporâneo.

Sob esse prisma, algumas fontes temáticas podem ser lidas sob aspectos regionais e brasileiros. Mas serão uma leitura insuficiente. A elevação deste material ao nível de ficção solicita leituras mais universais. Ler J. Veiga como uma reflexão do Brasil dos últimos anos não descarta uma outra reflexão: a situação universal da condição humana sob regimes de opressão. Situação que não é exclusiva dos brasileiros, mas diz respeito à liberdade e à existência de todos enquanto humanidade.

O amor sob os interditos

Nessa atmosfera de interditos, o tema do amor se restringe a passagens de iniciação erótica. Se, por alguns instantes, é possível viver um lirismo amoroso intenso, o desfecho dos acontecimentos catastróficos invade este privilegiado espaço de felicidade e o destrói.

Em A Hora, no intervalo entre a invasão dos cachorros e a invasão dos bois, Manarairema assiste à descoberta do amor de Pedrinho e Nazaré. Isso é possível porque os dois são "os que não se importavam com os homens da tapera" (HR: 71), ou seja, querem desconhecer os elementos de opressão.

De "encontros acanhados na loja e de olhares trocados de noite depois da reza", o namoro cresce, apesar de "difícil, cercado, travado". Até que um dia, "no tempo das jabuticabas", Pedrinho se aproxima de Nazaré, que está colhendo frutas no quintal. Brincando, um sai em perseguição do outro, entre as árvores, até os abraços, os cheiros, "os beijos urgentes, meticulosos, adivinhados, a pressa, a fúria, o fôlego se encurtando, se acabando".

Complementar ao encontro de namoro envolvente, a natureza torna-se a expressão relacionada à força erótica da vida:

"Sabiãs cantavam nas jabuticabeiras, felizes com a fartura, enquanto mais longe galos e galinhas se entregavam a seu namoro estridente. Um cavalo relinchou do outro lado do rio e disparou em alegre galope pelos pastos tingidos de sol". (HR: 74)

No clima sombrio daqueles dias, uma claridade dá indício de vida. A natureza torna-se erotizada, tempo de frutos, de efusiva expressão do amor.

Isso, porém, é transitório. Vêm as falações, as pressões em casa, embaraços. O casal ingenuamente aceita o convite para ir namorar na tapera: "Lá é ótimo... ninguém incomoda". (HR: 80) Nisso os bois invadem a cidade. Dias

depois Pedrinho aparece sozinho. Conseguira fugir, mas perdera Nazaré. O namoro dos dois, intervalo de felicidade, não chegou a termo, impedido que foi pela violência dos novos mandantes da cidade: os homens da tapera e os bois.

O mesmo procedimento de cercar o ato amoroso com símbolos referenciais, o clima de prazer e proibições, ocorre em outros livros. Rico em pormenores de prenúncios e contigüidades simbólicas é o capítulo "O caderno proibido" de Sombras de Reis Barbudos.

O garoto chega da viagem de trem, ninguém o recebe na estação. Fica por ali tentando dar um ar de quem não está perdido. Ouve a conversa do guarda da estação com outro funcionário. Tudo se correlaciona: o funcionário tem um passarinho preso na gaiola / o menino ali sozinho numa cidade desconhecida: dizem que passarinho preso não canta / o garoto triste; o passarinho deve estar com sede / o menino sente fome.

O processo de construção plurissêmica continua. Levam o menino para a casa dos tios. Ninguém o vê entrar. A casa está cheia de gente. Sem coragem de procurar os tios, com sono, com vontade de urinar e medo de molhar o sofã, o menino procura uma saída. A junção de vontade de urinar e medo pré-anuncia uma leitura apoiada na decodificação freudiana do que se segue.

O garoto atravessa um corredor, desce uma escada, abre uma cancela do pátio interno da casa e se alivia. -"Tia Dulce que me desculpasse". Depois dorme no sofã. E sonha.

Os elementos oníricos são significativos: ele deve ir a uma torre, a tia passa por ele e desaparece entre as

colunas de um corredor, não adianta procurá-la, ^{ele} só vê colunas. Para ir até a torre tem de levar um saco de presentes, e, o mais estranho, ele se vê vestido só com uma camisa curta. O sonho acaba quando alguém o transporta para uma cama macia.

Toda essa seqüência de objetos sensíveis, de formas redondas e compridas são contíguas ao que lhe acontece na cama: a tia se deita com ele, se mexendo, com metade do corpo sobre o adolescente. Ele finge continuar dormindo e, ingenuamente, pensa que ela "teve algum ataque de doença". Ela prossegue apertando, respirando fundo, cada vez mais forte, até que se afrouxa e se vira de lado.

Os elementos escolhidos: corredor, escada, cancela, torre, colunas, indiciam o ato de iniciação e o envolvimento no processo que continua na manhã seguinte. A tia vem ao quarto e o diálogo é feito com referências ambíguas: tanto pode ser a cena noturna como a não-recepção na estação:

" Bom dia, Lu. Que bom que você já acordou. Eu estou tão envergonhada com você (...)

- Eu também. - respondi sem pensar.

- Ainda bem que você reconhece que a culpa não é só minha.

Ainda bem que ela reconhecia que tinha culpa também.

- Por que você não passou um telegrama antes de embarcar? (...) Coitadinho, sozinho na estação, sem ninguém para recebê-lo. Mas o importante é que você está aqui. Vamos esquecer as nossas faltas.

Ela abriu a cortina e disse:

- Deixe eu ver o seu rosto no claro. Es-

tique-se aí na cama. Como você cresceu!
Está um homem! (...) (SRB: 84-5)

Nos detalhes verbais e não-verbais (abrir a cortina, esticar-se na cama) pode-se ler o ato de iniciação e a sua seqüência de tabu, de culpa. Os interditos, as indiretas, continuarão no seguir do capítulo. Fingem que dormem, senão "a brincadeira não teria jeito de continuar".⁸

A personagem teve de viajar, sair da cidade opressiva de Taitara, para que acontecesse um momento de Eros. E a volta aos problemas da Companhia é o corte dado ao espaço do prazer, é recair no "mesmo" de antes.

Em semelhante contexto, insere-se o sonho do narrador da novela "De jogos e festas". O sonho rompe com a censura que excluía Mário de uma festa. Nas ruínas de uma antiga igreja, o narrador de rejeitado passa a seduzido por Viçência.

Entre luzes de lampiões, escuros, sombras, bancos da plataforma das ruínas, um jogo erótico, uma festa de amor de dois enamorados. Descrição e narração são entrelaçadas de sugestividade. No jogo amoroso, as frestras de meia-luz, as fugas, os idílios, a simulação de teatro, o caixão de defunto, estabelecem uma excitação que se aconchega nas intimidades do brincar de "desmanchar o ninho, misturar as penas" - expressão metafórica que diz e não diz da realização dos desejos. O final do lúdico envolvimento acontece quando a amada "esvoaçou pelas paredes procurando saída, sumiu num vão estreito".

Findo o esvoaçante cenário de festa, acode a censura: lá em cima, numa espécie de varanda, uma mulher de camisola mexia numa panela de barro e fingia não vê-lo. Ele per-

cebeu que "estava nu da camisa para baixo" - situação idêntica à do menino de Sombras de Reis Barbudos. Repetição de uma figura do interdito, do sentimento de culpa.

A meia-luz, os elementos de resíduo da festa que acontecera antes, as ruínas do cenário, as vestes esvoaçantes de Vicência, o calor da paixão, as brincadeiras de correr, esconder, fingir de defunto, tudo isso cria uma atmosfera feérica de um narrador deslumbrado com o espaço do sonho. Espaço que falta na sua rotina de inação sem perspectiva.

Também Os pecados da tribo e Aquele Mundo de Vasabarros enredam o amor como "um descanso na loucura"⁹ do clima opressivo de uma sociedade vigiada. É esse o papel desempenhado pela Consulesa na "tribo", pois, sem ela, conforme o narrador, "não estaríamos nos divertindo tanto neste território tão sisudo". (PT: 67).

Em Vasabarro, por

"lugares sombrios, úmidos, abafados circulava uma estranha fauna humana, só vista ali. A obscuridade e o abafamento do ambiente facilitaram o aparecimento de uma gente soturna, assustada, desconfiada, farejante, de pele cor de estanho". (AMV: 47).

Nesse ambiente negro, descrição da atmosfera que chegara a "um horror a tudo que cheirasse a decisão, iniciativa, mudança", há uma página de amor:

"Mõgui e Genísio estavam vivendo em um mundo à parte, um mundo bonito, limpo, que o clima geral ainda não conseguira contaminar. (...) Estavam descobrindo um viver novo (...). E assim, passo a

passo, chegaram à suprema descoberta. Foi um momento tão novo, tão incomum, que os deixou em respeitoso silêncio por longo tempo, cada um tentando absorver o significado daquela sensação que os levava a uma quase percepção total da vida e do mundo". (AMV: 138-9)

Vasabarro, porém, está tão impregnada do mal, que a felicidade do amor não pode sobreviver ali. Por ordem do Simpatia, Genísio e o cachorro de estimação da real Mógui restaram tragicamente emparedados vivos numa loca de pedra.

O desfecho trágico de Genísio, no plano da enunciação, se assemelha ao que Adorno destacou em Kafka: por meio de choques ele rebenta a tranquilidade contemplativa do leitor diante da coisa lida".¹⁰ O herói e seu elemento de ligação com Mógui, o cachorrinho, jazem emparedados - a epopéia negativa do sucesso do amor.

Que sentido tem esse golpe na trama da vida de Vasabarro? A ligação entre o representante da classe inferior e a princesa Mógui recebe um castigo. É um sonho impossível. Os impulsos de Eros, expressões simples da vida, que ocorrem num regime de opressão, espremidos entre interdições, acabam golpeados por Tânatos.

Em contradição a esse mundo de barbárie, os intervalos do amor e do prazer permitem instantes de tranquila contemplação, como a afirmar - contra o emblema da morte pelo emparedamento - uma busca instintiva de sobrevivência do caráter humano, expressa no amor, forma de dizer o direito à liberdade, subjacente ao ser.

Perante tais manifestações, o poder instituído impede, proíbe, empareda, elimina essas vozes de contraste

ao clima autoritário. As expressões de amor, sob regimes totalitários, são taxadas de "conduta imprópria" e são punidas cruelmente.

Intervalos de leveza num todo pesado e sombrio, os instantes de amor, na narração, contrabalançam com o realismo cruel dominante no discurso. A linguagem torna-se a expressão de emoções próprias a toda gente, com um conteúdo subjetivo que se reflete na natureza, num enlaçamento de metáforas líricas. Na aprendizagem mútua do mundo do amor, Genísio "não se orientava por normas pré-estabelecidas" e seguia "os ouvidos da mente ancestral", entendendo os "gemidos de pombinha satisfeita", até a suprema descoberta: "uma quase percepção total da vida e do mundo". (AMV: 139)

O emparedamento é um susto no curso da leitura, um golpe na elevação contemplativa do amor. "O Caderno Proibido" de Sombras solicita em Vasabarros a leitura das frestas, dos subentendidos, num universo de cinza e opressão.

NOTAS

1. BAKHTIN, Mikhail. Marxismo e filosofia da linguagem. Trad. M. Laud e Yara F. Vieira. S. Paulo, Hucitec, 2ª ed. 1981, p. 128.
2. Um fato ligado à primeira edição de A hora dos ruminantes ilustra bem essa relação de algumas leituras a um momento histórico circunscrito. Segundo entrevistas, Veiga começou a escrever A hora em 1959, reescreveu-a sete vezes e estava com o livro na editora antes da Revolução de 64: "A Civilização Brasileira segurou o livro dois anos, porque estávamos em 64, e o título podia ser perigosamente associado à questão política". ("Abre-se um novo tempo de ficção para Veiga" in O Estado de São Paulo, 26/08/84, p. 36 e "Eu sou um homem do interior de Goiás", entrevista a Moacir Amâncio, in Folha de São Paulo, 19/8/78).
3. ARISTÓTELES, Poética, IX, 50.
4. VARGAS, Francisco. "Um construtor de fábulas" - entrevista, in Veja, 29/9/82
5. BENJAMIN, Walter, Sobre o conceito de História. São Paulo, Brasiliense, 1985. Há uma coincidência dessa expressão de Benjamin com outra de Sartre: "manifestações absurdas figuram como condutas normais" - Situações I, Lisboa, Europa-América, p. 114.
6. REBELLO, Gilson. "Para ver a outra ponta de iceberg", in: O Estado de São Paulo, 11/1/81.
7. SOUZA, Agostinho Potenciano de: "Vasabarro - um mundo de todos nós" in Suplemento Cultural - O popular, 22/1/83. Neste ensaio desenvolvi uma leitura de Aquele Mundo de Vasabarro me apoiando na posição de Herbert Marcuse em Eros e Civilização: o caminho da civilização se faz na tentativa de Tãtatos absorver Eros.
8. Este capítulo de J. Veiga, como os demais que trazem o tema do amor, pode ser lido como amostra do que Roland Barthes considera como "economia nada tagarela do texto": a oferta de interstícios para o prazer da leitura. Estes textos "representam menos a cena erótica do que sua expectativa, sua preparação, sua escalada: é nisso

que são excitantes". (BARTHES, Roland. O prazer do texto. S.Paulo. Perspectiva, 1976, p.75).

9. A expressão é de Guimarães Rosa em Grande Sertão: Veredas
10. ADORNO, Theodor. "Posição do narrador no romance contemporâneo" - trad. Modesto Carone. S.Paulo, Brill, p.272.

3. MANARAIREMA: LUGAR PEQUENO SOB ESPREITA

J. Veiga diz preferir cidades do interior em suas obras, porque ele "amansa melhor os lugares pequenos". Nesses lugares os costumes são de convivência, de vizinhança, de relações de gente que se conhece, se ajuda, se informa pelas conversas. Todo fato é público e não tem o direito a esquivar-se do vasculhamento da curiosidade de todos.

Há uma quietude simples e conformada. Tanto a cidade de "A usina atrás do morro", quanto Manarairema e Taitara podem ser um lugar qualquer do interior brasileiro, antes da era da energia elétrica, do asfalto, do automóvel, da televisão.¹

A rotina dos cidadãos são as tarefas caseiras e os trabalhos artesanais combinados entre o freguês e o "oficial". As vendas são o local não só de compras, mas também de se tomar uma cachaça, fazer um cigarro, e de se conversar: forma de atualizar-se sobre a vida alheia, indagar dos acontecimentos, interpretá-los e questioná-los.

Profundamente arraigados, tais costumes recebem como afronta os atentados "estrangeiros" que chegam. Em Manarairema, o cartão de visita indesejada se inicia quando os homens da tapera não devolvem os cumprimentos cordiais dos cidadãos, atitude que vira ofensa quando um padre dirige o cumprimento costumeiro e não recebe resposta.

Arma-se um escândalo entre os manaraienses pela adoção de comidas esquisitas por parte de alguns que aceitam pratos "estrangeiros", como "orelha de pau, broto de bambu, umbigo de bananeira, queijo bichado". O estranho dos alimentos se estende a outras interpretações: "Como é que se pode ter confiança em pessoas que desperdiçam o gosto comendo coisas tão esquisitas?" (HR: 82) A transferência dos campos de sentido é imediata: comidas esquisitas tornam as pessoas sem possibilidade de conquistarem confiança e amizade. O preconceito favorece a preservação de uma identidade pressionada.

Nos processos de trabalho também se mostra uma firme resistência aos modos estrangeiros. O carroceiro Geminiano exige respeito ao seu sistema de trabalho: quem quiser seus serviços espere na fila. No entanto, os estranhos o tornam seu escravo, pois, chegada a vez deles, Geminiano trabalha só para eles, sem nada receber.

Fortemente representativas da luta por um processo de produção pessoalizado, em que o trabalhador é o comerciante do seu produto, são as brigas do ferreiro Apolinário e do carpinteiro Manuel Florêncio, para não caírem no mando do cliente estranho. Eles querem preservar o orgulho de serem aqueles que decidem como e para quem farão seus serviços. Não admitem arrogâncias nem sugestões de produção em série. Cada peça merece os zelos de um oficial que preza seu ofício e dele não abre mão:

"Está vendo minhas ferramentas aí na parede? Estão compradas e pagas, e só trabalham em serviço que eu escolho. Esse é o meu sistema". (HR: 43)

No ofício de vendeiro, porém, não há orgulho artesanal. O comerciante Amâncio quer é fazer amizade com os estranhos, prováveis compradores na sua venda. De nada adianta seu espírito ladino e interesseiro. Seus visitantes comem e bebem sem pagar.

Há aqui uma curiosa diferença dos diversos modos de trabalho do homem. Os artesãos se lançam à obra com sabor estético, numa globalidade humana do sentido do próprio fazer. Manuel e Apolinário não produzem apenas para a venda do produto, se dão ao trabalho querendo a realização de suas habilidades, procurando satisfação interior de realizar obra de qualidade, ao passo que o comerciante se move mais pelo interesse que pelo serviço. Na pequena aldeia de Manairrema, J. Veiga faz uma leitura do trabalho do homem.

Por meio desses componentes da narrativa, podemos ler o desenho de um tempo que foi vencido pelo progresso industrial e pela burocracia da era das máquinas. A voz narrativa é testemunha dos valores desumanizadores dos novos tempos. O passado pacato e respeitoso é um tempo de tranqüilidade utópico - não volta mais.

São lugares assim que são invadidos pela construção de uma usina atrás do morro ou por um grupo de estranhos que parecem planejar mudanças fortes no lugarejo. É Taitara que muda sua feição de cidade e se encanta com o primeiro Chevrolet azul que transita em suas ruas, porque surge uma Companhia de Melhoramentos, camuflada em uma denominação de progresso, que se organiza como uma burocracia e encurrala a vida livre que levavam os cidadãos da pequena cidade.

Boa parte dos contos e dos romances de J. Veiga são histórias que se passam nesses espaços de transição do anti-

tigo para o novo, este que se apresenta como o progresso, no entanto é visto como "invasão". Situadas em um interior brasileiro pouco antes dos anos 50, estas cidades passam a representar, a parcializar uma face do Brasil que sofre os golpes do mito do progresso do século XX, o qual carrega consigo uma forma administrativa opressora, que esfarela alguns aspectos tradicionais da cultura brasileira.

O progresso, como aparece para os cidadãos dos povoados veigueanos, é uma oposição à liberdade humana, na ótica da voz narrativa. Na perspectiva dos demais, porém, oferece-se como fetiche da técnica, do desenvolvimento. Nessa contradição, o narrador crítico de José J. Veiga se posiciona na resistência, entendendo o progresso como regressão, como invasão. As promessas de "melhoria para todos" são acompanhadas, pelo menos através do ângulo narrativo, pela queda da amizade, pelo declínio dos sentimentos de compaixão e pela perda da solidariedade humana. Exemplos disso são Geraldo da "Usina", Amâncio de A Hora, o pai de Lu, em Sombras.²

Enquanto dão ao leitor uma impressão de naturalidade, as cenas dessas histórias são também a figuração elaborada de problemas humanos que transcendem os aspectos físicos dos lugares. Por isso, o espaço não se torna uma preocupação descritiva. Seja urbano ou rural, é o mundo que entra pelos olhos de personagens crianças, geralmente, que empreendem sua busca de compreensão da vida. Pode-se dizer que toda a obra de J. Veiga está marcada por esta busca: a compreensão do existir humano, nos seus limites, nas suas pretensões. Misto de deslumbramento e catástrofe são contos como "Os cavalinhos de Platiplanto", "Invernada do Sossego", e

"Na estrada do amanhece". Contos ricos de uma sensibilidade infantil aberta às coisas que a vida vem trazendo, seja em forma de dor, como "Tarde de sábado, manhã de domingo", "Roupa no coradouro" e "Viagem de dez léguas", seja em forma de fantasias e sonhos arrebatadores, mas perigosos, como nos contos supra-citados e em "Onde andam os didangos?".

J. Veiga escolhe este espaço visto por crianças, com suas surpresas e enganos e o espaço destas cidades-crianças (em relação às cidades modernas), com suas surpresas, reações e desilusões. Enquanto outros escritores usam o material regional para contar fatos pitorescos, caracterizar o típico de lugares, costumes e pessoas, J. Veiga, a partir desse material, vai atrás do que é subjacente no homem: as angústias pessoais de crianças, de adultos; as pressões do poder e do progresso; as relações humanas conflitantes e contraditórias em todos os níveis.

Material regionalista de Goiás, Pirenópolis ou Corumbá - não um material vindo do Rio de Janeiro ou de Londres - é o privilegiado por Veiga, para questionar a vivência do homem do interior, justamente nessa sua sãbia ignorância e surpresa perante o progresso. Nesse espaço, o escritor captura os problemas existenciais do ser humano.

Sem se retirar plenamente desse meio, Os pecados e Vasabarros se desenvolvem em lugares inventados. Já o romance de 1985, Torvelinho dia e noite, é situado, de novo, em cidade interiorana, em nossos dias. No interior de Minas Gerais, uma comunidade urbana vive um novo tipo de invasão. Não é empresa, nem usina, nem ruminantes que ali chegam. São dois bons fantasmas, Cynara e Abreuciano, que ali aparecem com seus bons fluidos. A convivência com eles leva as pes-

soas a terem maior sensibilidade^{para} com a vida, tanto nas relações humanas, como no trato com a natureza.

Neste livro, J. Veiga caracteriza uma família mineira dos dias de hoje, suas tradições de moral em choque com a nova visão dos jovens Aldair e Nilo.

Num espaço em que abandona o clima sombrio dos livros anteriores, Veiga se solta para a luz que dá vida. Isso se passa na ruptura de costumes de uma tia solteirona que se atualiza no humor e na graça; pela "virada" do prefeito que passa a entender que seu cargo não é para "quadro de parede", com gravata e paletô, mas para trabalhar como os demais cidadãos - descoberta que lhe traz grande felicidade.

O espaço e o tempo inventados

Distanciados de uma geografia regional, dois livros, Os pecados da tribo e Aquele Mundo de Vasabarro parecem dizer de mundos inventados. Entretanto, o mecanismo dialético da invenção de J. Veiga tem suas referências no mundo que todos nós conhecemos.

A tribo vive um tempo de reversão. Como indígenas moram em uma taba, mas seus objetos de paleontologia da era tecnológica são cacos de um passado destruído pela irracionalidade do homem.

"Não foi por falta de ciência, de recursos e de facilidade de vida que o povo do tempo antigo sumiu da terra". (PT:26)

Essas facilidades da vida eram o avião (agora, apenas um aeroporto tomado pelo mato e conversas sobre antigas naus celestes), os automóveis e outras máquinas cujos restos estão no Cemitério dos Trombolhos de Roda. Os benefícios da

energia elétrica são lembrados em objetos que devem ser recolhidos aos Armazéns Proibidos: "cabacinhas de vidro que dizem que davam luz antigamente" (lâmpadas); "tijolinhos achatados que tocavam música e falavam (rádios): "cataventos de ferro de vários tamanhos que giravam sozinhos quando se apertava um botãozinho que eles têm no pé" (ventiladores); "chapinhas pretas com um buraco no meio, que dizem que também tocavam música" (discos). (PT: 9)

Mesmo sendo um tempo "day after", esse espaço não é de modo algum uma utopia maravilhosa. Numa "bricolage" de cultura primitiva e cultura moderna, costumes tribais e urbanos se misturam. Nessa cidade, as pessoas, continuamente cercadas por turunxas (guardas), vivem suas atividades caseiras nos trabalhos de fazer comida, construir ranchos, potes, cuidar de cavalos, pescar e, sobretudo, vigiar o outro.

Algumas atividades beiram a seções de drogas, outras a passeios noturnos de namoro ou a festas erótico-musicais. Mas o clima dominante é o ir-e-vir sempre vigiado. Em cada canto existe um turunxa para impedir as expressões de liberdade individual. Nesse meio perturbado, a saída é o sonho de um navio na floresta. Na angústia de uma existência presa, alguns cidadãos se lançam no "sonho salvador" (PT: 112), um jeito de construir a esperança a qualquer custo: um navio na floresta, a busca de outro espaço.

Nesse livro, em lugar das invasões que perturbaram Manarairema e Taitara, surge uma metamorfose espantosa do poder. Um bicho criado no palácio, o uiua, dá um golpe a ferro e fogo e assume o poder, levando aos extremos o totalitarismo e a opressão.

Não muito diferente é o poder exercido em Vasabar-

ros. Situado "fora dos caminhos e das cogitações do mundo", Vasabarros é uma "fazenda fechada" ou um "castelo aberrante" que lembra "lendas ouvidas em criança". DAÍ vasaram histórias que "acabaram se filtrando para fora". (AMV: 1.2).

Como os demais espaços das histórias de Veiga, este também possui a dualidade transitiva que filtra, transita, da ficção para o mundo que toda gente conhece, e vice-versa. É essa uma das condições necessárias no processo de produção do discurso veigueano: a transitividade entre o imaginário e o mundo vivido.

Onde estariam as fontes de situação histórica que esboçaram a possibilidade de Vasabarros? Inicialmente caracterizado como "feia construção", o mundo de Vasabarros "vinha atravessando os tempos sempre nas mãos de descendentes da mesma família". Esses dados já nos levam a uma convergência de sentido vetorialmente crítico.

É a forma de exercer o poder pelos donos desse espaço que o tornam "mancha feíssima". Espécie de pequeno latifúndio monárquico, Vasabarros é propriedade do Simpatia e de sua família. Ali tudo gira ^{em torno da} luta dos que não aceitam um poder familiar decadente e intolerante.

Este espaço é uma criação vinda de uma leitura do mundo da dominação. Castelo dividido em andares: num, a família real, noutro, os servidores nobres e, no último, os servidores baixos. Ícone das classes sociais e de suas lutas, Vasabarros tem no subterrâneo as forças revolucionárias noturnas.

De onde veio este espaço? Talvez da imaginação de um castelo medieval, mas, sobretudo, da leitura da sociedade contemporânea, marcadamente separatista. Há em Vasabarros

alço do Brasil, como há algo das ditaduras latino-americanas, como há muito de todo poder voltado para se defender e para explorar a população, como se ela fosse constituída de escravos.

Sinais subjetivos da terra natal

A história de Vasabarroos tem 144 páginas. Apenas 15 fogem desse espaço. É a viagem do sonho do Simpatia moribundo: quando menino ele saíra de Vasabarroos para extirpar um chifre que lhe nascera na cabeça.

Nessa viagem, J. Veiga ^{descreve} paisagens e bichos do cerrado, cavaleiros com costumes do interior brasileiro e uma benzedeira típica dos ranchos isolados do sertão.

Pode-se dizer que Veiga está falando de Goiás. O pitoresco se entrelaça com o enigma do chifre na cabeça do menino. Seria um impedimento na sucessão do pai no poder? Teria a famosa benzedeira o poder de extirpar o seu chifre? Pela estrada, os cavaleiros mostram para o garoto um bando de emas, comentam que é costume ter um ovo de ema em casa como enfeite. Apreciam o pôr-do-sol e pousam na beira de um rio.

No outro dia um dos cavaleiros pega um tatu, mas não consegue segurá-lo. Os cavaleiros riem às abertas. Chegam ao rancho de D. Faustina. É feito o ritual com ramos, fumaça, pote de barro, ervas maceradas, rezas e benzeções. O menino fica livre do chifre.

A viagem para fora de Vasabarroos permitiu um intervalo na narrativa, de alegria, de cura. Um outro detalhe, no final do livro, localiza fora de Vasabarroos um espaço mais livre, menos sombrio. Uma recordação de infância (também) se opõe ao clima do "campongue", no diálogo entre Geru-

sa e o marido:

"-Sabe, Baldo - ela disse depois de um intervalo calados - às vezes eu acho que a vida lá fora deve ser bem melhor do que aqui. Aqui é muito triste, cinzento, ninguém ri. Quando eu era menina lá em ...

- Já sei, Gê. Você e seus irmãos riam muito, passeavam no campo colhendo pequi e gabioba, e iam cantando". (AMV: 135)

Como Veiga viveu em Goiás, suas lembranças aí voltam nas reticências, como um tempo em que se ria e cantava. Vasabarro é o oposto disso. Parece que o tempo mudou o espaço, a consciência de como o poder administra o mundo torna o passado alegre como uma utopia, um espaço de vida "lá fora".

Essas considerações não substituem outras fontes, mas, colhidas de dados recorrentes, mostram que o imaginário veiqueano suga raízes várias, mas sua raiz axial é o mundo vivido no Brasil, e a ponta dessa raiz é Goiás, seu estado natal.

São considerações secundárias, sem deixar de ser uma contribuição confluyente entre o leitor e o escritor, para a intrincada episteme do fazer literário. O escritor é um ser histórico. Sua ficção se embebe de suas vivências e sua "região invisível" permite a presença de traços visíveis.

Na totalidade da obra de J. Veiga, de características bem universais, há uma participação do espaço geográfico-identificável, embora não dominante, nem exclusivo.

Marcas secundárias do espaço goiano na obra de Veiga

ga, além de alguns vocábulos regionais, são algumas denominações coincidentes.

No primeiro conto, "A ilha dos gatos pingados", além de detalhes situacionais da primeira metade do século no interior (como o "canivete Corneta", o caminhão que apenas passava pela cidade e ia para a região dos índios, os brinquedos de crianças que faziam monjolos), há no final do conto um único dado de reconhecimento geográfico explícito:

"(...) Dona Zipa mandou Tenisão para o colégio dos padres em Bonfim".

De fato, nas décadas de 30 e 40, o colégio dos salesianos em Bonfim, o "Ginásio Anchieta", era uma das únicas alternativas de estudo para os goianos. Bonfim hoje é denominada Silvânia - mudança ocorrida em 1943.

São tão raros os nomes próprios de referência documentável que um levantamento deles é menos relevante que a curiosidade da pesquisa.

A título de exemplo, indaguei de moradores antigos de Goiás Velho sobre um morro denominado Santa Bárbara. O morro existe e nele acontecia o que Veiga narra em A Hora dos Ruminantes:

"Por que não se lembravam de ir à igreja de Santa Bárbara no alto do morro? Era lá que iam os namorados de antigamente, não sozinhos, mas com a família da moça, levavam biscoitos, licor, apetrechos de café, os rapazes levavam violão, flauta, cavaquinho, cantavam e tocavam e só desciam de noite, com a lua clara". (HR: 82)

A referência a um fato real de décadas passadas é

um detalhe. Tal recurso de construção é, além de um traço de aproximação dos costumes brasileiros da primeira metade do século, um dado de verossimilhança, como tantos outros da narrativa.

Por certo é uma das técnicas de narrar de cunho fantástico: a inserção do metaempírico no real acontecido. Jogo dual, que em Veiga, mais que um dualismo maniqueísta, é uma forma do ambíguo transitivo de um pólo ao outro, tornando sua ficção transitiva para e do real.

Nomes, sentidos, imaginação

A poética de J.J.Veiga apresenta uma transitividade que se manifesta também na criação das personagens e dos nomes próprios. A sonoridade do nome Manarairema levou à pesquisa ^{de} um dicionário de tupi: manã = espreitar, vigiar, espiar; ra'i-ra'ir = prole, ninhada; ram = sufixo de futuro ou rêm-ahĩ = apodrecer.³ Procurando sobrepor esses sentidos à história de A Hora dos Ruminantes, Manarairema seria "a ninhada que será vigiada" ou "a prole sob espreita apodrece". Não traduz, mas aproxima sentidos plausíveis.

Criar nomes para personagens e lugares é um entre os vários procedimentos de um romancista. Se em José J. Veiga não chega a ser uma chave que demonstra o engendramento da narrativa, pode ser, todavia, uma particularidade que auxilia a compreensão do todo. Vejamos o que ele diz:

"Os nomes dos personagens são sempre um problema: 1) não gosto de dar-lhes nomes muito comuns, que não ajudam a caracterizá-los; 2) não posso dar-lhes nomes esquisitos, que prejudicariam a credibilidade. Vou testando nomes que invento

ou que modifico, até chegar ao nome que "agarre" em cada um. Não gosto de nomes-símbolos, nomes-cifras, que propõem charadas ao leitor. Exemplo: Riobaldo. Quando a mensagem contida no nome é imediatamente percebida, ótimo. É o caso de Akaky Akakievich, de Gogol ("O capote") o alfaiate, homem muito tímido e evidentemente também gago".⁴

Entre a negação do muito comum e do esquisito, Veiga elabora uma literatura que sobrepõe à língua usual, uma denominação inventada. Não é sua intenção propor charadas (será?!) para o leitor, mas espera dele uma participação inteligente, como exemplifica o início de Aquele Mundo de Vasabarro :

"Dizem alguns historiadores fantasistas que a princípio o lugar não se chamava Vasabarro, mas Vale-a-Barba, ou Vai-Alabarda, nomes que nada esclarecem. Melhor ficar então com o nome que o tempo consagrou, e que mesmo não tendo também muito sentido, pelo menos é fácil de dizer e evoca conceitos aceitáveis com um mínimo de imaginação". (AMV: 1)

O jogo é feito nesta ambigüidade entre "nomes que nada esclarecem" e outro mais "fácil de dizer" que "evoca conceitos aceitáveis com um mínimo de imaginação".

Uma ligeira amostra desses nomes pode indicar uma aproximação fônica e morfológica dos nomes que conhecemos, e em alguns a possibilidade de evocar sentidos aceitáveis. Antropônimos: Cedil, Tennisão, Zoaldo, Rubêm, Torim (de Nestor), Valtrudes, Bem-João, Genuh, Zi, Bailão, Pulguério, Zeno, Manuel Davêm (CP); Geminiano, Amâncio, Florêncio,

Apelinário, Mandovi (HR); Viriates, Aritakê, Santonis, Doril, Diana, Venâncio, Rosendo, Dorico, Zilza, Tubi (semelhante a "to be", no texto o menino que vai descobrindo a vida que o cerca), Belmiro (um rapaz que melhor compreende as coisas) (ME); Dulce, Baltazar, Felipe, Marcondes, Vi, Lu, Chamun, Horácio (SRB); Mário, Vicente, D. Alcina, João Vicente, Frei Laurêmio, DR. Tenreiro ("De Jogos e Festas"); Sorensen, Margarete de Moura, Urbano Santiago ("Quando a Terra era redonda"); Quintino, Demoste, Gumercindo Freire, Geralda, Aniceto, Catulino, Ten. Boanerges, Olho-de-Cobra, Expedito, Cipriano, Cirilo (nomes do cangaço de "O trono no morro"); Rudêncio, Joanda, Cônsul não-sei-de-onde, Oberladas, Manlio, Zulta, Oldívio (PT); Estevão IV, Antília, Andreu, Mognólia, Zinibaldo, Benjô, Gregóvio, Dr. Bolda, Genísio, Odelzéria, Ziríaco, Aprigio, Astrojilda, (AMV); Angélica (Gel), Aldair, Nilo, Mariana, Gumercindo, Tião-daluz, Dr. Fajardo, Jamil Asmar, Hadocam Machado (prefeito), Cynara e Abreuciano (bons fantasmas), Pe. Audálio, Lucy, Gercina (TDN).

A lista de nomes de pessoas oferece uma possível interpretação: nomes menos comuns, com jeito de "inventados", estão dominando obras mais do imaginário; ao passo que nomes mais comuns, encontráveis entre os cidadãos do nosso tempo, aparecem nas obras menos distanciadas do real. Esse dado de análise permitiria concluir que Os pecados da tribo e Aquele mundo de Vasabarro são os dois livros de Veiga mais "imaginados" que os outros. E isso fica confirmado na análise do espaço e do tempo também.

O trabalho de invenção dos nomes próprios, feito com brasilidade e muita eufonia, produz um efeito estético,

ora emocional, como os Didangos inventados por um menino de rancho; ora enigmático, como no conto em que se algum "saco de problemas" se rasgasse, só escapariam "os que têm coragem natural invisível, os chamados Cascamorros" (ME: 80).

A toponímia não foge muito do sentido dos nomes próprios de pessoas. Também nisso há um cuidado carinhoso de inventar sem parecer esdrúxulo. É um prazer lúdico raro no primeiro livro:

"Tenisão disse que o bichinho mais bonito do mundo inteiro, até nacional, e o mais custoso de achar, era o gato pingado; tinha uns até pingados de ouro, e esses então nem se fala. Eu não sabia que tinha esse bicho, Cedil também não, mas mostrou logo influência. Disse que se a gente juntasse dinheiro vendendo banana do quintal de cada um, quem sabe se não podia comprar um casal e tirar cria na ilha? Aí ficava sendo a ilha dos gatos pingados. Tenisão disse que para comprar era baixo que não achava, nem um quanto mais dois. O nome ficava bom, mas só se tivesse os gatos. Mas como nenhum de nós arranhou outro, ficamos com esse mesmo por enquanto. (CP:7-8).

O jogo entre o conhecido e o desconhecido, o pragmático e a fantasia, configura o prazer da invenção, uma forma subjetiva de se tornar dono de um espaço. Um espaço que tem reminiscências de infância, como nos nomes de fazendas: Platiplanto, Bom-Tempinho, Chove-chuva, Amanhece, Batebate, Samurum, Vaivém, Farturosa, Sumaúma, Ururu; ou nos nomes de cavalos, ligados a uma afeição de infância: Zibisco, Balão e Mangarito - estes são escolhidos por rejeitar "no-

mes muito batidos, Rex, Corta-Vento, Penacho". (CP: 30)

Nomes de cidades se parecem com nomes de lugarejos antigos do interior brasileiro: Quintacruz, Paiol do Melo, Salvosseja, Jasminópolis, Manarairema, (HR), Andiara, Uruará, Luzalma, Aguaçava, Guaraná, Pompeinha, Taitara (SRB). Pedra Lisa, Rio Manso, Jaguariranga, Vasabarro, Torvelinho.

Se são nomes de ruas da cidade, lembram^{as da} cidades antigas, talvez encontráveis em Goiás, Ouro Preto ou Cuiabá: Rua da Palha, Rua da Pedra, Beco da Pedreira Grande, Beco do Rosário. (HR).

Mais do que um campo de sentido buscado em elementos mórficos, os nomes próprios de Veiga trançam o conhecido, de base bem brasileira, com o lado desconhecido, arbitrário, ressaltando o aspecto lúdico da criação de nomes e de histórias.

As estranhas máquinas extraviadas

A máquina nos livros de J. Veiga é um componente que beira à criação de monstros. A perspectiva de quem vê a máquina chegando é a do enfrentamento de bruxas mal-encaradas. Assim é com os caminhões que chegam para fazer a usina atrás do morro e com as motocicletas assassinas que saem desta catastrófica usina.

A máquina torna-se um ícone do homem não-situado frente ao progresso. O conto "A máquina extraviada" é uma amostra do extravio desta relação entre o homem e a máquina. A máquina é posta na praça como um monumento. Não funciona, mas embevece e atrai misteriosamente. O homem é levado a atitudes quase religiosas perante o desconhecido.

Numa visão oposta está "O galo impertinente", um

ser de metal que persegue os carros que transitam por uma recém-inaugurada estrada de asfalto. Tanto o "galo" como a "máquina extraviada" não pertencem ao domínio humano, são objetos extraviados de alguma finalidade vital.

Um pouco menos séria, porque irônica e carnavalizada, é a máquina símbolo da catástrofe do conto "Uma jóia de canhão". Tenório, o proprietário do canhão melhor do mundo, não acha ocasião para disparar sua jóia. O canhão fica provocando, uma obsessão. O "engenho robusto", sempre bem cuidado, lustroso, era a atração da cidade.

Tenório adia a detonação de sua arma. Um dia a cidade amanhece em festa, pois acontecera algo que merecia comemoração das massas na ruas. Tenório desconhece o que houve, porém decide dar uma salva completa de 21 tiros para o alto.

O efeito é supra-real: uma manada de elefantes migra da África para os Andes e se esborracha sobre telhados, árvores, muros e veículos. Nas investigações do desastre nenhuma referência ao tiro de canhão. Fora causa da catástrofe uma "turbulência atmosférica de causa e origem ainda ignoradas".

Em que pese uma leitura carnavalizada da Revolução Militar de 1964 no Brasil, o conto intertextualiza o tema da máquina presente em outros contos de J. Veiga. Essas máquinas sofrem um deslocamento de seu uso habitual e mexem com o desvio de seus significados.

Vistas como invasão do cotidiano, elas são imagem para um ponto de vista crítico. Ironizando a compreensão do seu funcionamento, Veiga retira a finalidade exata desses objetos. Extraviadas, essas máquinas portam uma significação

indagativa, dúvida entre o encantamento e a catástrofe que elas provocam.

Não são componentes de uma ficção científica propriamente. São uma metonímia dos "sacos de problemas" que a humanidade compra e vende nos armazéns do mundo. Se um deles furar, ninguém escapa da hecatombe, a não ser os "cas-camorros". E quem seriam eles?

O levantamento das dimensões históricas, geográficas e sociais na obra de Veiga, mostra que fatores internos e externos se encaixam na estrutura da obra, numa elaboração estética em que as partes, os detalhes, combinam com o todo.

Pôde, assim, ser atendida a recomendação de Antonio Candido: "os elementos de ordem social serão filtrados através de uma concepção estética e trazidos ao nível da fatura, para entender a singularidade e a autonomia da obra".⁶

Numa concepção transitiva dos limites entre o real e a ficção, J. Veiga interioriza na obra os dados de natureza social, contextualizando sua elaboração estética sob a dominante maior de sua leitura da existência humana nos nossos tempos: a liberdade, dom de nossa "mente ancestral", teima em sobreviver no espaço invadido pelas diversas formas de opressão.

Se nas Obras iniciais Veiga fala do tempo histórico da chegada do progresso, ele o faz estabelecendo uma ordem social arbitrária dessas relações entre o antigo e o novo. Evitando a distância entre o realismo e o fantástico, Veiga constrói um diálogo entre as duas formas de narrar.

Nos seus últimos livros, Veiga modifica mais intensamente a ordem do mundo (Os pecados da tribo e Aquele Mundo de Vasabarro) justamente para tornar mais expressiva uma totalidade muito pouco percebida no viver cotidiano: vivemos sob estruturas de poder das quais não temos consciência plena.

A leitura de seus livros possibilita um envolvimento entre o individual e o coletivo, num processo de percepção dialética do poder sob o qual vivemos. Daí que sua obra é de alto teor político, uma vez que lança o homem na tomada de consciência da sua existência dependente de estruturas de poder opressivo.

Nessa perspectiva, a voz narrativa de suas obras cria uma oposição ao seguir coletivo da massa que não resiste, que não parece ter consciência do que está acontecendo, e é levada pelos acontecimentos sem conseguir resposta para a grande pergunta: "Para onde nos estariam levando? Qual seria o nosso fim?" (CP: 25)

Dessa forma, a leitura do mundo veigueano provoca a busca de um sentido existencial, um tólos. O homem defende sua identidade ficando de fora das correntes impetuosas que assolam o coletivo. É isso que ocorre com Manuel Florêncio e Apolinário em A hora, com Lu em Sombras, com o narrador de Os pecados e com o grupo de calabouço em Vasabarro.

É através desses posicionamentos de resistência que J. Veiga entrevê, numa espécie de otimismo teimoso, a esperança de que o homem se organizará de formas diferentes e construirá uma vida social mais próxima à de Torvelinho, escapulindo das Sombras de Reis Barbudos para a luz da

construção coletiva de uma felicidade possível.

Isso, porém, não é uma crença ingênua. Sob a esperança ruminam dúvidas de alerta:

"O vento que agora sopra é diferente, é áspero e desconfortável. Pela hora, o melhor abrigo contra ele são as cobertas da cama. Mas ninguém se iluda. As cobertas só protegem do lado de cá. Do lado de lá ficamos expostos aos ventos do desconhecido. Exatamente como do lado de cá". (Final de Torvelinho Dia e Noite, p.206).

Por mais longo e árduo que tenha sido o caminho percorrido "ficamos expostos aos ventos" dos tempos que julgamos conhecer, como de outros que ainda virão.

Este parece ser o estado de espírito do nosso tempo: estamos à espreita de algo que está para acontecer. O acontecimento é o comando da vida. Talvez essa seja uma atitude fantástica e, terrivelmente, real. Vários escritores têm expresso esse "sentimento do mundo". O mexicano Juan José Areola, no prefácio do Confabulario, exteriorizou esses temores de maneira irônica, ao contar que cientistas disseram, como notícia tranquilizadora aos moradores aos pés de um vulcão:

" esta bomba que temos debaixo do travesseiro pode estourar talvez hoje à noite ou um dia qualquer dentro dos próximos dez mil anos." ⁷

Não é diferente a visão de José J. Veiga sobre Vasabargos:

"Vasabargos era como um vulcão que as pessoas que vivem ao pé dele querem ver sempre lá, desde que adormecido". (AMV: 1).

4. LIMITES OSCILANTES

O discurso literário de J.J.Veiga, já de início, estabelece uma intertextualidade significativa. As duas epígrafes que abrem seu primeiro livro e sua obra, Os Cavaleiros de Platiplanto, botam um pé num autor latino-americano e outro num poeta de língua inglesa:

"Hablo de cosas que existen. Dios me libre de inventar cosas quando estoy cantando".

(Pablo Neruda)

"Unless you are capable
of forgetting completely
about Atlantis, you will
never finish your journey."

(W.A.Auden)

As duas citações, aparentemente diretas e incisivas, trazem essa perturbação comum às obras literárias: seu caráter ambíguo. Um dos fatores que geram "estranhamento" na obra de J. Veiga é a ambigüidade provocada por esses elementos dos autores citados: coisas que existem/inventar coisas; esquecer/lembrar. Paradoxo interior à própria ação verbal: como inventar coisas que não existem se, inventadas, elas passam a existir? Como esquecer de alguma coisa, se o objeto de esquecimento tem que ser lembrado?

Na incerteza lendária da Atlântida - lugar que perturba a antinomia "o que é" / "o que não é" - incluem-se

NOTAS

1. Num colóquio realizado na Universidade Federal de Goiás, setembro de 1985, J. Veiga respondeu mais ou menos a uma pergunta sobre o papel de Goiás em sua obra: "Ao situar geograficamente as histórias que imagino, evoco a paisagem goiana. Uma montagem de cidadezinhas goianas não diferentes de outros estados. Goiás é o meio físico que eu penso primeiro, quando escrevo". (Anotação pessoal).
2. Este posicionamento de J. Veiga frente ao progresso se assemelha, na minha interpretação, às reflexões de Adorno: "La fetichización del progreso fortalece el particularismo de este, su limitación a la técnica... Cabe imaginar un estado en el que la categoría pierda su sentido y que, sin embargo, no sea ese estado de regresión universal que hoy se asocia con el progreso. Entonces se transmutaría el progreso en la resistencia contra el perdurable peligro de la recaída". ADORNO, Theodor W. Consignas. Trad. de Ramón Bilbao. Buenos Aires, Amorrortu. 1973. p.47.
3. BOUDIN, Max H. Dicionário de Tupi Moderno. São Paulo. 1966
4. BRAIT, Beth. A personagem. São Paulo, Ática. 1985.
5. Conto publicado em Vinte Contos Latino-Americanos. Revista Status, São Paulo, s/d.
6. CANDIDO, Antonio. Literatura e Sociedade. 3 ed. São Paulo, Nacional. 1973. p.15.
7. Depois de dizer que no ano anterior o vulcão havia assustado o "pueblo" de Ciudad Guzmán, Areola acrescenta: "Atraídos por el fenómeno, los geólogos venieron a saludarnos, nos tomaron la temperatura y el pulso, les invitamos una copa de ponche de granada y nos tranquilizaron en plan científico: esta bomba que tenemos bajo la almohada puede estallar tal vez hoy en la noche o un día cualquiera dentro de los próximos diez mil años." (AREOLA, Juan José. Confabulario. México, Joaquín Mortiz, 1971.)

os lugares inventados (!?) por J. Veiga: Platiplanto, Manairrema, Taitara, Torvelinho, Vasabarro. Nesse espaço de uma poética da incerteza, Veiga constrói o enredo das relações humanas, nos limites oscilantes de uma linguagem que perturba antinomias perenes: realidade/fantasia; realismo/fantástico; história/ ficção.

Tecendo narrativas em que desaparecem as linhas de demarcação do real - vigília, sonho, devaneio, fantasia inventiva - a ficção veigueana traspassa os degraus da realidade humana na sua leitura aprofundante do problema relacional do homem. Sua enunciação se assemelha a uma estranha escada, em cujo pé de apoio (ponto de partida) o homem vive situações de opressão, depois que passa por degraus (sonho, devaneio, fantasia), pouco distintos um do outro, julga ter alcançado um topo (ponto de chegada), feito outro homem. Esta jornada se faz na vivência de sentidos vários, de prazer e espanto, de indagações e perplexidades, de reconhecimentos e enigmas, todos direcionados para uma perspectiva crítica do homem que teima em ser livre.

Ao que parece, a leitura da obra de Veiga, deve seguir o sentido inverso da trajetória do personagem do conto "Fronteira". Nele, o narrador

"era ainda muito criança, mas sabia uma infinidade de coisas que os adultos ignoravam". (CP:61)

Sabia que não se devia dar papo aos anões glimerinos, nem parar "nos lugares onde a mãe do ouro aparece" ou mostrar medo ao ouvir passo atrás. Essa sabedoria torna-o guia dos adultos que percorrem aquela estrada. Embora desempenhe sua tarefa com "resignação e presteza", o desejo de libertar-se

é mais forte:

"Minha única esperança de liberdade era crescer depressa para ser como os adultos, completamente incapazes de irem sozinhos daqui ali". (CP: 62)

O clímax do esvaziamento, provocado pela incapacidade (uma antífrase ao sentido da obra) é atingido quando o narrador chega ao topo avesso de sua escalada:

"senti-me como se tivesse acabado de subir ao alto de uma grande montanha, de onde eu podia ver embaixo o menino de calça curta que eu havia deixado de ser, emaranhado em seus ridículos problemas infantis, pelos quais eu não sentia mais o menor interesse". (CP: 64)

Entretanto, são os "ridículos problemas infantis" que constituem boa parte da ficção de J.J.Veiga, brotada em descobertas semelhantes à do menino-guia:

"descobri que, quando se derruba uma moeda em água corrente, não se deve pensar em recuperá-la. Quem tentar fazê-lo poderá ficar o resto da vida à beira da água retirando moedas. É como se a pessoa "sangrasses" a areia do fundo da água e depois não conseguisse estancar o jorro de moedas". (CP: 63)

Assim também ocorre o feitiço do escritor. De sua imaginação jorram histórias impressionantes, poéticas, portadoras de reflexão. Tal fertilidade, transitiva entre real e imaginário, desfia o novelo fecundo "sangrado" na água corrente da vida humana. E corre os mesmos riscos do menino da história (ser chamado de "fantasista" e ser desafiado a

provar a descoberta) ou do pai, que vai à comprovação e é levado à loucura. As pessoas passam a evitar o menino. Na recepção, nesta relação entre leitor e escritor, os riscos são análogos: ou se evita ou se apaixona.

"Fronteira" é um conto plurívoco. Nele se pode ler a recusa aos anões, à mãe do ouro, e aos passos de assombrações - matéria do fantástico tradicional - para uma incursão de um imaginário outro, "uma infinidade de coisas que os adultos ignoravam". Desse imaginário jorram moedas literárias: ora é Manarairema invadida por cachorros e bois; ora é uma tribo sob a soberania de um bicho estranho, o uiua; ora é Taitara, cidade-labirinto de muros, surpreendida por alguns de seus cidadãos voando; ora é o reino de Vasabarros, um lugar peçonhento, que deve ser evitado.

Conduzido pelo "menino-guia" José J. Veiga, o leitor transita pelas fronteiras entre mundo vivido e mundo criado, sem barreiras, pois os limites oscilantes permitem sutis passagens entre os diversos reais do homem - experiência, fantasia, história, ficção, vigília, sonho, devaneio - misturando surpresas e reconhecimentos, enquanto caminha por essa ficção libertária.

A descrição dessas passagens parece iluminadora de um fazer literário, cujo discurso possui lances criativos originais, caracterizadores da feição veigueana de narrar.

As passagens entre o sonho e o real

Um procedimento freqüente do fantástico - um dos traços do estilo veigueano - é fazer surgir o extraordinário no corriqueiro da narrativa.¹ No caso de J. Veiga, isso

é feito, no mais das vezes, sem linhas divisórias determinadas, e cria uma atmosfera fluida, que entrelaça os níveis diversos da ficção.

No conto "A invernada do Sossego", duas crianças não se conformam com a morte do cavalo de estimação e combinam

"fazer tudo como se o Balão ainda estivesse vivo". (CP: 89)

Ao acordo entre as personagens soma-se a atitude do leitor e, num salto de parágrafo, a narrativa ganha outro estágio, mais próximo do sonho, numa litotes que permite a presença de elementos concretos do cotidiano no mesmo nível dos elementos oníricos:

"Uma noite eu acordei cuidando ter ouvido o bater de cascos e fiquei de ouvidos atentos. Devia ser muito tarde, não havia sinal de vida na casa, só o compasso do relógio na varanda, o tremido da bica despejando água no quintal, o estalar de um caibro no teto, ruídos que a noite ampliava e tornava mais nítidos". (CP:89)

O "bater de cascos" (elemento inicial da viagem onírica) é colocado no mesmo plano dos ruídos habituais. Logo a seguir, o outro menino chega com o Balão e convida para um passeio a cavalo. Ambíguo modo de começar um sonho: "Uma noite eu acordei". Vigília colocada no espaço do sonho, sonhar que se acordou, para dar vida ao Balão, o cavalo que ficara vivo no "como se". Sem a explicitação de entrada no sonho, a ambigüidade sonho/vigília permanece e contradiz o tempo narrativo anterior, criando um espaço aparentemente

mais livre, solto e utópico.

"já íamos longe, em terras muito diferentes das nossas ... Que terras eram aquelas? Era fora de dúvida que não podiam ser de nenhuma fazenda conhecida. Veio-me à lembrança uma conversa com Abel, nós dois sentados na porteira do curral uma tarde. ..., disse que eu não devia ficar triste por causa do Balão. Perguntei por que, ele disse que numa hora dessa o Balão devia estar muito feliz na Invernada do Sossego. Eu nunca tinha ouvido falar nessa invernada, pensei que fosse invenção. Ele garantiu que existia, era do outro lado do morro, aliás muito longe, todos os animais desaparecidos acabavam batendo lá...a vida deles era só pastar e comer quando tinham vontade, quando dava sono caíam e dormiam onde estivessem, nem a chuva os incomodava, se duvidar nem chovia. Como podia haver capim sempre verde sem chuva, ele não explicou nem me lembrei de perguntar". (CP: 90-1)

No espaço onírico da narrativa, a inserção de um tempo realista dilui a relação de causalidade. O sonho é ao mesmo tempo causa e efeito da "invenção" de Abel. Porém, não é momento de perguntar como há capim verde sem chuva. Esvazia-se a condição de causalidade pela condição estética. O discurso nos leva a um lugar utópico, o paraíso dos cavalos. No entanto, contradizendo um território de fadas, o sonho é transformado em pesadelo - esse paraíso tem seus demônios. As crianças são pegas por um tiroteio de Capadócios mal-cheirosos. Para salvar o Balão, os meninos furam um buraco. O herói cai nesse buraco e por cima dele um enorme

Capadôcio que o esmaga. Sente-se morrer "como uma barata, esmagado como uma barata". Toda a ilusão feérica acaba num pesadelo.

No próprio território do sonho, termina a história de Balão - situação de perda que nem o sonho, como expressão do desejo, consegue recuperar, mesmo porque uma das contingências do sonho é o pesadelo.

Final oposto é o do conto que dá o título ao livro, "Os Cavalinhos de Platiplanto". Uma história em que a passagem entre os acontecimentos verificáveis e os imaginosos se faz quase despercebida. Sabe-se que o espaço é outro, porque mudou a atmosfera. O narrador-menino fica sabendo que não mais poderá ver o avô, que lhe prometera um cavaliinho. A seguir, assim se inicia o outro parágrafo:

"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: 31)

Novamente o ingresso na viagem onírica parte da perda, e percorre um espaço cheio de surpresas: primeiro a tarefa de cobrir a ponte de pedrinhas, depois o encontro com um menino, tocador de bandolim, com medo dos bichos-feras. O herói já vencera a dificuldade da ponte, agora convence o músico de que é possível vencer os bichos-feras. O garoto toca, e a música transforma o temor em poesia surrealista:

"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: 32)

A alucinação breitoriana de ver um salão no fundo de um lago toma feição veiqueana e prenuncia maior arrojado da imaginação. A música concretiza literalmente sua metáfora de "transporte" e conduz, de fato, o menino-narrador para a fazenda do major. Ali o espera um espetáculo de cavalhada, num cenário feérico, próprio do conto maravilhoso:

"damas de chapéus de plumas, senhores de cartola e botina de pelica, meninos de golinhas de revirão, meninas de fita no cabelo e vestidinhos engomados... De repente a assistência inteira soltou uma exclamação de surpresa, como se tivesse ensaiado antes... 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 linda figura que estavam fazendo. Quando chegaram à beira da piscina estacaram todos ao mesmo tempo como soldados na parada. Depois um deles, um vermelhinho, empinou-se, rinchou e começou um teste dançado, que os outros imitaram, parando de vez em quando para fazer medidas à assistência. O trote foi aumentando de velocidade, aumentado, aumentando, e daí a pouco a gente só via um risco colorido e ouvia um zumbido como de zorra. Isso durou algum tempo, eu até pensei que os cavalinhos tinham se sumido no ar para sempre, quando então o zumbido foi morrendo, as cores foram se separando, até

os bichinhos aparecerem de novo. 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 esguinchavam água pelas ventas fazendo repuxo." (CP: 34-5)

Essa dança dos cavalinhos, mista de carrossel e cavalhada, é dinâmica, visual, sonora e colorida, de cinema. Impressionante efeito da linguagem que cria o cenário, o movimento, as cores, o espetáculo extraordinário. O encantamento toma conta da leitura e é melhor ficar no prazer da contemplação do que tecer algum comentário.

O herói fora a Platiplanto buscar o seu cavalinho; no entanto era inútil insistir em levar o presente do avô para outro lugar, "ele virava mosquito e voltava voando" - metamorfose que era melhor não pôr à prova. Por ordem do avô, todos os cavalinhos eram dele, com uma condição:

"-Levar não pde. Elas só existem aqui em Platiplanto". (CP: 35)

Depois disso não há nada mais a contar, só resta encaminhar o desfecho:

"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. Pensei muito se devia contar aos outros,

e acabei achando que não. Podiam não acreditar, e ainda rir de mim; e eu ~~ela~~ queria guardar aquele lugar perfeitoinho como vi, para poder voltar lá quando quisesse, nem que fosse em pensamento". (CP: 35)

O início do sonho não teve delimitação explícita, já o final da viagem onírica confessa "ter caído no sono" - sugestão ambígua, pois isso terá acontecido no interior do sonho e denuncia que o relato é de um sonho - para vir acordar num lugar cotidiano, que não é Platiplanto.

Surge daí uma transitividade entre os diferentes espaços que quer ser conservada, para isso a resolução de não contar aos outros, evitando^{se} o risco da descrença e do riso. Era preciso reservar o lugar para voltar lá quando quisesse. O parágrafo final do conto elabora uma metalinguagem da literatura: espaço a que se pode voltar quando quiser, a despeito do controle do imaginário, oriundo de descrenças e ironias.

Platiplanto é um território afetivo², paisagem cheia de vida, lugar estético. A trajetória da viagem para esse lugar assemelha-se aos estágios do "conto de fadas"³ a situação de perda do cavalinho, a partida em sua busca, a prova da ponte, o ajudante-músico transporta o herói, fazendo-o escapulir dos adversários (os homens do tio Torim queriam tomar os cavalos) e conduzindo-o ao lugar do encanto.

A missão fora cumprida, porém problematizada: seria maldade levar um dos cavalinhos, "como é que ele ia viver separado dos outros? Com quem ia brincar aquelas brincadeiras tão animadas?".

Nessa reflexão, o desejo de propriedade transforma-se na descoberta do valor do convívio e das brincadeiras.

O sonho, expressão do desejo subjetivo de propriedade, passa pela atmosfera do maravilhoso, universalizando o espaço particular, tornando-o mítico, e elabora a descoberta moral do convívio social feliz como dado superior à posse pessoal.

A entrada no sonho nem sempre é abrupta na obra de J. Veiga. No conto "Acidente em Sumaúma", um mascate, submetido a um cerco, contra sua vontade, é obrigado a dormir na fazenda, na casa dos arreios. Angustiado pelos acontecimentos do dia - viu judiarem de um lobo amarrado, roubaram-lhe o burro, passou por zombarias - o mascate deitou-se sobre uma carona, tendo como travesseiro uma sela, ao lado dos peões da fazenda. Sente-se um estranho "que não devia estar ali", sentindo o cheiro do couro, dos baixeiros azedos, da roupa suja e de suor. Desinquieto pelas sombras de arreios e ferramentas, o mascate se lança ao devaneio:

"Para conjurar as sombras incômodas ele fechou os olhos e procurou situar-se longe, em algum quarto decente, uma cama com colchão e roupas limpas, um lavatório no canto, a bacinha branca, o jarro com água, podendo ter uma poeirinha em cima pousada durante a noite, o sabão a toalha, o cheiro bom de asseio. Que estaria acontecendo no mundo certo lá de fora? Dizem que quando é noite aqui, em outras partes do mundo é dia claro, de sol a pino. Ele veria ainda o sol? Quando ele abriu os olhos, estranhou o tamanho do quarto. Deviam ter retirado os bancos, os arreios, os apetrechos todos, e isso dava a impressão de que as paredes estavam mais longe. Pessoas caminhavam nas pontas dos pés, cochichavam, deviam estar falando dele. Ele estava

muito doente, não podia se mexer nem falar". (ME: 20)

Levado pela situação angustiosa de um espaço diferente e agressivo, a personagem procura no devaneio uma saída para o "mundo certo lá de fora". Inútil. O desespero se expressa no seu discurso interior: "veria ainda o sol?". A situação de pesadelo da vigília passa para o sonho, numa interpenetração sutil, vinda na paradoxal forma de ingresso no espaço onírico: "Quando ele abriu os olhos". O que se passa no sonho é a letargia da impotência: três tipos aproximam-se dele, apalparam-no na testa, como a verificar se já estava morto, conversam perguntando quem é, ele tenta falar, mas "a voz não saía", a tentativa foi interpretada como se já tivesse "mandando mensagem" do além. Para os três ele está morto, um deles comenta:

"-Eles zanzam, zanzam, um dia param em qualquer lugar.

... e foram saindo, na ponta dos pés, confundindo-se com as próprias sombras. Quando já iam longe perderam a cerimônia e pisaram forte, os passos ressoando como marteladas.

Era verdade. Ele tinha vindo de longe, andado, zanzado e afinal chegado. Couro velho, paredes sujas, uma esteira no chão frio". (ME: 20)

Assim termina a história, insinuando que a reflexão do mascate é feita já acordado, tendo em sua volta os objetos da casa dos arreios. A ambigüidade dos espaços dos acontecimentos é acentuada nos passos dos homens, que tanto podem ser internos ao sonho, como serem o motivo exterior de ele ter acordado. A constatação de verdade nos diferentes

espaços por que transita o mascate é explicitada - seja na sala dos arreios (real), seja no quarto limpo (devaneio), seja no sonho - enquanto a delimitação entre as três situações é apenas insinuada.⁴ Disso resulta uma atmosfera fluida, imprecisa em seus contornos, o que enfatiza o caráter sombrio e desinquieto do conto.

Os procedimentos de construção que sublinham a transitividade dos diferentes espaços denominados real, fantasia e sonho, aproximam a narrativa veigueana da linguagem infantil, na qual "razão e imaginação não se constroem uma contra a outra, mas, ao contrário uma pela outra".⁵ O conto "Onde moram os Didangos" exemplifica figurada e literalmente esses procedimentos:

"A noite era feia perigosa no rancho, muitos bichos lá fora, alguns conhecidos, outros inventados, deduzidos dos barulhos que vinham da mata: mas encostado no corpo sadio da mãe ele não tinha medo de nada, os bichos ficavam mansos, distantes, incapazes de fazer mal.

Mas não deixavam de existir. Como aquele que ele inventou quando a candeia estava apagada, os pais dormindo roncando e ele de olhos fechados pensava na claridade do sol, porque na claridade não há bicho perigoso. Mas o medo puxa, e ele acabava compondo o autor dos ruídos de origem desconhecida que vinham do mato. Era um bicho sem pés nem cabeça, só um corpo comprido em forma de canudo, um canudo grosso e mole... Ele custou achar nome para esse bicho, acabou chamando de didango". (ME: 55)

O bicho inventado, uma espécie de enorme lagarta mede-palmo, criado num misto de sombras e sol, medo e proteção, compõe-se a partir dos ruídos vindos do mato e, por tornar-se "o bicho mais esquisito de toda a mata, e vai ver que de todo o mundo, o didango tinha que ser também o bicho mais perigoso". O processo de invenção mostra uma gênese da fantasia, que nasce da oscilação de sensações e sentimentos, até sua imersão nas camadas do sonho e do banal cotidiano, numa expressão contínua de atração e susto:

"Ele nunca viu um didango de verdade, mas sabia que eles rondavam o rancho de noite; e de manhã quando ia com a mãe apanhar água na grotta, ou com o pai tirar varas na beirada do mato para algum serviço no rancho, via rastros deles por toda parte, meio apagados porque a chapa dos pés deles é macia. Mas em sonhos eles apareciam bem visíveis, às vezes perto, às vezes longe, jogando o canudo do corpo por cima do rancho, estremecendo as panelas no jirau, ou subindo morros, saltando grotas, medindo o mundo a compasso". (ME: 56)

Tornado criatura familiar, o didango pertence tanto à paisagem circunstante como às paragens oníricas. Numa destas o menino vê um didango matar uma onça dando-lhe um nó apertado na cintura. Infantil e lúdico, o monstro representa poderes de força e mistério.

A criança passará pelo susto do aparecimento de Venâncio, um rapaz fugitivo esmolambado, que, aos poucos, convive satisfeito com a nova família, até que um dia um mal-encarado o leva no laço, com brutalidade. O menino e os

pais já gostavam do moço. O fato deixa marcas: "tudo como antes, e tão diferente... E dos didangos, onde estavam que não tinham vindo?" O conto assim termina, com o lamento da fragilidade dos monstros familiares que poderiam salvar o infeliz Venâncio e não tinham vindo.

O conto "Onde andam os didangos" metaforiza o objeto literário de J.J.Veiga: seu processo inventivo nasce desse jogo de sombras (o invisível) e sol (o visto). Torna-se um elemento familiar, com o qual se convive corriqueiramente, sem ares de sobrenatural. Convívio lúdico, prazeroso e até crente de algum poder útil, prático. Porém, obra literária e didangos se mostram inúteis, quando solicitados como instrumentos de justiça frente aos disparates da vida.

Quando se é menino, fica abolida a contradição entre sonhar e despertar, já que se possui a sensação de estar sempre no plano da realidade. No conto "Na estrada do Amanhece", o garoto Tubi, como várias personagens-menino da obra de Veiga, vive a natureza, a família, numa fazenda, entre brincadeiras, sonhos e o universo da incompreensão dos adultos:

"ninguém acreditava muito nas coisas fora do comum que Tubi estava sempre descobrindo ou vendo; diziam que não podia ser, era absurdo, ele tinha sonhado, onde já se viu". (ME: 113).

Ficava difícil encontrar quem ouvisse suas histórias, estava resolvendo não contar mais nada, principalmente depois do caso dos vaga-lumes. Os adultos não ultrapassavam a fronteira do sonho infantil, e faziam barreira para os fatos poéticos que Tubi vivia. A preocupação prática dos adul-

tos distancia-os de uma sensibilidade que eles tiveram quando crianças. E Tubi ingenuamente perturba o mundo da razão.

Como em outros contos, os resíduos da experiência diurna transitam para o espaço onírico, numa sintaxe narrativa cuja separação espácio-temporal é muito tênue:

"Ele tinha andado correndo atrás de vagalumes no vassoural em frente à casa, lanhou as pernas mas conseguiu pegar um e prender numa caixa de fósforo. Na cama de noite ele olhava a caixa e via quando o vaga-lume estava de luz ligada. Quando viu que ia dormir ele pôs a caixa no chão para não rolar por cima dela e esbandalhar o vaga-lume, mas perto da mão para poder apanhar caso acordasse no meio da noite. Sem mais nem menos ele achou que um só era pouco e saiu para apanhar mais, agora era fácil bastava fechar a mão a esmo para pegar uma porção de cada vez, num instante ele encheu uma gamela meiãzinha.

Ele ia levar a gamela para dentro de casa com a idéia de arranjar bastante linha e pendurar todos eles nos caibros da varanda, depois acordar a mãe para ela ver a casa iluminada com aquelas lanterninhas, invenção dele: mas caiu na asneira de deixar a gamela do lado de fora enquanto procurava a linha, e quando voltou um bezerro tinha comido todos os vaga-lumes... parecia um balão cheio de luzinhas que acendiam e apagavam desencontrados ... e saiu de perto, levando aquele clarão azulado pelo chão, como se fosse uma sombra clara, saltou o rego, prateando a água na passagem, e sumiu numas moitas de cana: mas mesmo

escondido o clarão bojudo estava lá nas moitas, denunciando". (ME: 114).

Da experiência vivida passa-se para um outro espaço, menos complicado, Tubi lanhara as pernas para pegar um vaga-lume, e no sonho facilmente pegava uma porção. Transistado, "sem mais nem menos", para um espaço mais livre, o desejo estético de ver as lanterninhas penduradas passa por uma peripécia, por obra de um bezerro iluminado, que desenha uma paisagem nova, deslumbrante. Os detalhes narrativos exercem uma gradação de expectativa atenta e ingênua, a tal ponto que a moldura do sonho se esvai e surge um quadro colorido e dinâmico - a contemplação se parece, então, com a do baile dos cavalinhos de Platiplanto, pois o lirismo se sobrepõe aos fatos.

A inquietação irá surgir de manhã, quando Tubi (ã semelhança de um menino que sonhou ter ganho um presente e, de manhã, ao acordar procura nos bolsos do pijama e nos lençóis da cama, estranhando que o objeto não esteja mais ali) corre para o curral, repara no bezerro da Mandinga e pede ao pai que lhe dê um purgante, que o bezerro está doente. O pai nem liga. A descrença dos adultos desilude o menino de contar as "coisas fora do comum" que ele estava vendo. No entanto, quando a mãe se mostra disposta a ouvir a história, ele se reanima e revela

"detalhes que não tinha lembrado antes, como quando o bezerro parou do outro lado do rego para mijar e o mijo saiu como uma fita de luz azulada, prateou o chão e se espalhou como um derrame de vidrilhos até que a terra chupou tudo, mas mesmo assim ficou meio faiscando naque-

le pedaço". (ME: 116)

Privilegiando um cenário de beleza visual, o imaginário do sonho atinge momentos fascinantes. Esse fascínio, porém, entra em hesitação de verdade, ao ser confrontado com a "clareza familiar da cozinha, no meio daqueles utensílios de finalidade exata". O menino, perplexo, mal distingue os espaços que se entrecrocavam, extasia-se com as criações de sua imaginação transformada em sonho - estendidas aos momentos em que falava "sozinho com seus brinquedos" - e as confronta com o mundo da racionalidade ainda insegura, porém já intrigando suas visões poéticas.

No jogo do espaço e do tempo, as fronteiras entre real - sonho - vigília se traspassam, num processo da interlocução social análogo ao do discurso literário. O produto da ficção é posto para o adulto racional - para quem tudo tem "finalidade exata" - como nova forma de ver, e é rejeitado, por razões cegas à comunhão estética, fechando a boca do contador de histórias. No entanto, na fresta possível de um interlocutor atencioso, o imaginário jorra "coisas fora do comum".

As passagens entre o devaneio e o real

Outra forma de interpenetração real/imaginário na obra veigueana é o devaneio. Essa forma de ficção cotidiana se realiza ora no seu estágio de origem, a brincadeira infantil; ora pela mediação de algum objeto que sugere; ou de uma conversa com jeito de incompleta.

Seu primeiro conto "A ilha dos gatos pingados" passa de uma situação de opressão - o irmão da namorada de Cédil dá-lhe surras violentas, chegando ao extremo de lançá-lo

numa surra de cabresto - para uma fuga numa ilha. Lá os meninos constroem uma casa, e todo dia inventam um brinquedo novo:

"Fizemos monjolinho de gameleira, é fácil torar e furar, pilava à-toa o dia inteiro, quando a gente ia embora escorava ele levantado como monjolo de verdade. Fizemos usina de luz com represa, casa de turbina, poste subindo e descendo morro, copinho de isolador, fio e tudo, gastamos acho dois carretéis de linha. (CP: 7)

Além de suporte concreto para o devaneio, os brinquedos representam formas de realização do desejo de produzir o que as crianças contemplan no mundo dos adultos. Para elas as miniaturas realizam o poder de transformar, e nesse fazer o trabalho adquire características lúdicas, já perdidas no mundo adulto.

Essa atmosfera torna-se mais sofisticada quando pensam em dar um nome à ilha. Transformada em prazer, a criação do nome da ilha vai além das questões práticas, dá-se ênfase à raridade e atinge-se a satisfação primitiva de dar nome ao espaço próprio, território de liberdade. Porém, como acontece com as demais quimeras paradisíacas de J. Veiga, também aqui a paisagem privilegiada é transitória: um tal Estogildo, colega de escola, junta inveja e ruindade e vai expandir a ilha, pondo fogo no rancho. Apesar de tudo, o imaginário resiste e o narrador garante: "nunca hei de esquecer a Ilha dos Gatos Pingados".

No conto "Na estrada do Amanhece", o menino Tubi, além de sonhar com o bezerro iluminado, conversa sozinho

com seus brinquedos:

É bom conversar com brinquedo, eles não falam e a gente tem que responder por eles, às vezes sai cada resposta que até assusta. Como quando ele estava sentado no chão tocando uma boiadinha de mangas verdes, avançando uma rês aqui, atrasando outra ali, desviando outra para um atalho, a boiada preguiçosa não rompia, ele meteu o ferrão num boizinho de barriga amarela.

- Vamos, pateta! Não atrasa a boiada.

- Eu faço o que me mandam. Você não me mandou atrasar?

Era verdade. Ele tinha empurrado o boi para um desvio e se esquecido. Como é que ele podia ralhar com o boi e castigá-lo com o ferrão, depois de ter mandado ele se atrasar? Só Deus pode fazer isso, deixar as pessoas se desviarem de um caminho e depois dar o castigo. Será que está certo isso, ou Deus é diferente do que dizem? Se tudo o que acontece acontece por ordem dele, castigo é injustiça. Conversar sozinho é perigoso, atrapalha muito as idéias. O melhor é fazer como a maioria das pessoas, que não perde tempo com essas bobagens... Mas se a pessoa não conversa sozinha, pensando, como é que vai descobrir as explicações?" (ME: 117)

O narrador vive amando suas lembranças e tende a usar sua linguagem infantil, mesmo quando a ela se sobrepõem questões com ar de adultas. A animização iniciada na brincadeira flui para indagações cuja complexidade parece distanciar-se da atmosfera ingênua da situação. A teologia

incorpora-se na banalidade, surge a reflexão de problemas perenes como Deus e o caminho do homem, o castigo e o medo, a maiêutica das explicações.

Passagem semelhante ocorre no conto "Diálogo da relativa grandeza". Nele o pequeno Doril, sentado num monte de lenha, olhava um louva-deus pousado na sua mão, a um dado momento sopra-o e ele verga o corpo "como faz uma pessoa na ventania". O fato libera um devaneio em que o menino associa o que vê ao que compara e cria um novo tamanho para o mundo circundante:

"Doril era a força que mandava a tempestade e que podia pará-la quando quisesse. Então ele era Deus? Será que as nossas tempestades também são brincadeira? Será que quem manda elas olha para nós como Doril estava olhando para o louva-deus? Será que somos pequenos para ele como um gafanhoto é pequeno para nós, ou menores ainda? De que tamanho, comparando do de formiga? De piolho de galinha? Qual será o nosso tamanho mesmo, verdadeiro?

Doril pensou, comparando as coisas em volta... E se a Terra é um bicho grandegrandegrandegrande e nós somos pulgas dele? ... notou que o louva-deus não estava mais na mão. Procurou por perto e achou-o pousado num pau de lenha, numa ponta coberta de musgo. Doril levantou o pau devagarinho, olhou-o de perto e achou que a camada de musgo lembrava um matinho fechado". (ME: 49-50)

Passando da contemplação de um inseto cujo nome insere um dos elementos indagados, Doril joga uma pedrinha no lago e vai seguindo o movimento das ondas, pergunta-se de

Deus e o homem, do tamanho das coisas, da invisibilidade, e por aí constrói um universo paralelo, análogo ao universo circundante. Depois, tenta convencer sua irmãzinha da nova situação: pau de lenha é menor do que palito de fósforo, jacca é comparada a cajá, cajá é bago de arroz, coqueiro é pé de salsa, a irmã é uma formiga, o rego d'água tem a largura de um fio de linha. A resposta dela, após certa hesitação, é um "riso de zombaria". Ela não compreende que "tudo no mundo é muito pequeno". A sua lógica não permite a metamorfose inventada pelo irmão.⁶ O modo irônico surge de todos os lados, das coisas, da interlocutora, e atinge o autor da proeza: do "caixotinho de giz onde eles moravam" a mãe, "uma formiguinha severa de pano amarrado na cabeça", chama os pequenos e lhes dá um "borrifo de xarope" numa "colher de casquinha de arroz", que "desceu queimando a garganta de formiga".

Do mesmo modo que a conversa de Tubi com a "boiadinha de mangas verdes" vai além de um sentimento de solidão, a redução de escala inventada por Doril vai além da "satisfação de se sentir grande" e do desejo de poder e vingança em relação ao mundo adulto.

Seu problema não é deixar o mundo do seu tamanho. Ele está mesmo é pronunciando uma posição filosófica, indagando do sentido humano da grandeza relativa de todos os seres, de Deus inclusive.

Sem seguir os procedimentos de uma "mudança mental" (mindswap) própria da ficção científica, através das "dobras do tempo" como passagem entre mundos possíveis; sem o espelho da Alice de Lewis Carrol; sem tornar-se Gúliwer no país dos anões, ou o Pequeno Polegar entre os grandes; sem, ainda,

a chave do Tamanho de Monteiro Lobato; o procedimento do personagem veigueana torna-se complicado, insuficiente a cada passo,⁸ pois as palavras se esvaziam do significado consensual, buscam outra que, por sua vez, parece suporte, mas também se esvazia em seguida, enfileirando-se num sem-fim provocado pelo faz-de-conta: uma jaca regular com o cajá, porém o cajá se comparar com um bago de arroz, e o bago de arroz... A nova regra do jogo com o mundo não tem ponta final.

A irmãzinha tem uma recepção renitente, e o diálogo torna-se uma ironia das próprias proposições de Doril, incapaz de convencer o outro de sua lógica nova. De qualquer forma, sobra-lhe uma função prática do seu devaneio: "um pau resvalou e feriu-o no tornozelo. Ele ia xingar, mas lembrou que pau de fósforo não machuca" - o imaginário transita para o real, lúdica e ironicamente, à flor da pele.

É também pelo devaneio que J. Veiga alça seu conto "A espingarda do Rei da Síria" de um caso regionalista para um outro gênero literário. A história de Juventino inicia-se entre o triste e o cômico, ele, "caçador de fama e rama" teve um acidente: "rolou numa grotta, perdeu a espingarda e ainda destroncou um braço". O episódio alimenta chacotas pela cidade, é o assunto. Juventino sentia mesmo era a falta de uma espingarda. Não adiantava pedir uma emprestada, era-lhe negada.

Um dia, numa loja, ele vê um mostruário de cachimbos, experimenta um e, sem mais nem menos, ergue-o "à altura do rosto, segurando-o pelo bojo, fechou um olho em pontaria e deu um estalo com a boca". Era tanto o desejo, que o cachimbo virou espingarda. Logo depois,

"Juventino estava sentado em sua mesa no cartório fumando um cachimbo, e apesar de ser pela primeira vez ele não tossia, nem engasgava ... chupando-o sem parar nem mesmo para descansar... Tão calmante era o efeito do cachimbo que Juventino sentia-se leve e otimista, e até um tanto importante. O problema que o vinha preocupando nos últimos tempos, que lhe pesara tanto na cabeça ainda no dia anterior agora parecia primário e distante". (CP: 116)

Dessa forma, o cachimbo serve ao devaneio de Juventino, que, a partir do que está vendo ao redor, vai montando uma série de ilusões: ganhara uma espingarda do Rei da Síria, tornara-se outro, acabaram-se os menosprezos "e enquanto soprava levemente a fumaça... ele pensava nas pessoas que logo o estariam visitando para ver a espingarda e elogiar a qualidade dela". Aí desfilam o companheiro que não lhe quisera arrumar a espingarda; depois, o coronel Campelo, que, com um bom papo, inverte a situação de antes, e o convida para um jogo de truco extraordinário. Juventino já antevê que ele e Andira, a filha do coronel, estariam casados. Por último chega o Dr. Góis, o homem mais importante da cidade. Iniciam um jogo infantil de comer banana ouro e jogar as cascas para ficarem encaixadas nas ripas do teto, e a brincadeira demora, até que Juventino se decide a escrever uma carta para o Rei da Síria, mas o Dr. Góis o impede: "- A eleição vem aí. Eu faço você intendente". Do lado de fora, a multidão aplaude. Juventino inicia o discurso, mas chega a notícia de que o Rei da Síria morreu. O povo foi se dispersando e Juventino ficou contemplando o seu presente.

Pelo devaneio, Juventino inverte suas relações sociais, realiza seus desejos. O conto termina nessa atmosfera, na qual entrou de forma tão sutil que quase não se percebe que se trata de outro tempo - efeito de um discurso literário que rompe as convencionalidades de um realismo tradicional, para entrar mais fundo nas camadas da psique humana, numa linguagem simples e só aparentemente despretenciosa.

A construção dessas passagens procede de tal maneira que a realidade perde algumas de suas barreiras. Já que os limites de suas diversas faces são oscilantes, a transi-tividade entre suas várias fronteiras expande a leitura das realidades encobertas, ora chamadas de sonho, devaneio ou fantasia.

As invasões do espaço habitual

No cotidiano comum, o homem se entretém num conhecimento da realidade predominantemente preso aos objetos de "finalidade exata". A ficção pode perturbar esse espaço habitual, especialmente se chegar com surpresas inquietantes. É isso que ocorre em algumas histórias de invasão: a vida ordenada e serena, pela chegada de acontecimentos insólitos, é colocada em prova.

As passagens mais fortes na obra de José J. Veiga são as de invasão de algum elemento estranho (grupo de pessoas, companhias, animais, muros), num mundo pacato, normalizado. O estranho perturba a calma reinante, cria uma atmosfera inabitual, surgem reações de rejeição e de imobilismo (quase um paradoxo), e o passar do tempo, aos poucos, vai tornando tudo como se nada tivesse acontecido. Até que

novos embates são gerados pelo invasor, levantando novas perturbações.

Em "A Usina atrás do morro", a invasão começa com a presença de um casal estrangeiro na pensão de D. Elisa. Falam outra língua, vestem-se diferente, negam cumprimentos e conversa. Aos poucos a população se assusta com a construção de uma obra atrás do morro. As perguntas não recebem respostas satisfatórias. No vazio da falta de informações sobre o que está acontecendo, a população vai sendo agredida. Alguns passam para o lado de lá. Chegam mais estrangeiros, caminhões e motos. Uma guerra sem explicação: os da Usina partem para diversas formas de violência sobre a população, até a necessidade de se fugir dali.

Nos contos supra referidos a atmosfera onírica surge sem delimitações explícitas. Aqui também diluem-se os limites do espaço social habitual que se metamorfoseia num espaço invadido lentamente até a saturação. Cidadãos antes amigos, pacíficos, num convívio de amizade, sob a invasão tornam-se espiões uns dos outros fazendo maldades e até matam. Neste clima reina a angústia e a impotência, semelhante às estruturas de sufoco de algumas histórias da "science fiction", com a diferença que aqui o invasor é estrangeiro, mas não chega a ser extra-terrestre.

Tema plurívoco, a usina é símbolo da tecnologia, do progresso, vistos por uma população ainda rudimentar, de relações curtas e plenas. Transportados para outro tempo, o das máquinas, não o toleram, ruem-se seus valores, tornam-se incapazes de enfrentar os donos da tecnologia. RESTA a fuga ou a morte.

A passagem do espaço tranquilo para o da violência,

no conto, configura a passagem da era das comunidades interiores para a era das cidades tecnológicas. É esta a história de iniciação da nossa cultura de século XX: com reações de susto, impotência e rejeição, numa atitude positiva e frágil contra a perda de valores; ou numa aceitação entusiasmada; o homem iniciou suas relações com o progresso tecnológico.

Em A Hora dos Ruminantes, a passagem do dia para a noite é um prenúncio de acontecimentos escuros, misteriosos, sem explicação. A cidade vive um tempo de carestia, aguarda sal e toucinho. Porém, a tropa que chega se acampa do outro lado do rio, numa tapera de fazenda abandonada, sem se ligar aos problemas do povoado.

Os homens da tapera começam a perturbar o espaço social da pequena cidade não respondendo aos cumprimentos de seus cidadãos, motivo suficiente para caracterizar a invasão. Na cidadezinha não se admite ficar sem saber quem são os outros, o que fazem, para que estão ali. Impotentes, os manarairenses deixam assentar-se o pó das dúvidas e esperam os acontecimentos. Eles chegam agigantados no exagero de um estranho bando de cachorros:

"Os cachorros baixaram de repente, apanhando todo mundo de surpresa... aquela enxurrada avançando rumo à ponte, cobrindo buracos, subindo rampas, contornando pedras, aos destrabelhos, latindo sempre... Era impossível saber quantos seriam, quem tentou calcular por alto desistiu alarmado, eles estavam sempre passando e pareciam nunca acabar de passar". (HR: 34-5)

O bicho doméstico toma proporções inusitadas, pela quantidade. A população procura uma causalidade que explique o acontecimento, e não consegue nada. Trata e destrata os cachorros, mas de nada adianta, eles persistem em todos os cantos, impedindo a normalidade corriqueira do ir-e-vir. Porém, estranhamente,

"uma tarde ao escurecer, como obedecendo um comando secreto, todos os cachorros cessaram o que estavam fazendo, farejaram o ar, limpavam os pés e dispararam no rumo da tapera, atropelando gente e se atropelando". (HR: 38)

O inexplicável continua, a vida volta à normalidade, "mas a lembrança deles estava em toda a parte", seja no espanto das crianças, seja no contrangimento dos adultos. O estranho deixa seu rastro de angústia, os habitantes passam a ter desentendimentos entre si. A rotina voltou, só aparentemente.

À semelhança da parábola bíblica em que a casa limpa é invadida por alguns maus espíritos que, depois de pôr a casa em desordem, vão-se embora buscar outros piores do que eles, Manarairema, sofre uma nova irrupção do insólito. Desta vez são os bois

"chegando, como convocados por uma buzina que só eles ouviam: os que não cabiam mais no largo iam sobrando para as ruas de perto, para os becos e terrenos vazios... pisando em tudo, derrubando casas de pobres, invadindo corredores de ricos, e expremendo-se uns contra os outros, as cabeças levantadas para os chifres não embaraçarem, sem espaço nem

para erguerem o rabo na hora de defecar
... Não se podia mais sair de casa".

(HR: 84)

Manarairema está abafada, falta-lhe sobretudo sua vida de conversa. Todos fechados em casa, menos as crianças que transitavam no dorso dos bois levando e trazendo notícias. A invasão persiste a ponto de morte. Por um fio a narrativa não cai na contingência mais provável: o fim da cidade. Isso chega a ser pensado, mas os bois se vão numa madrugada, e após eles, os da tapera. Manarairema estava livre dos invasores, acabara-se o pesadelo.

A circularidade de voltar ao como-era-antes se parece com uma redenção: os cidadãos revalorizam seu modo de vida posto à prova. Há uma redescoberta da lição solicitante da realização humana: a passagem do "mim" para o "nós".

(HR: 101)

A invasão desses elementos em quantidades extraordinárias dão ao texto uma atmosfera fantástica, angustiante. Um sem-explicação inserido no cotidiano acentua a impotência daqueles cidadãos entravados no imobilismo, incapazes de superar o imprevisto que lhes quebra a vida habitual. O elemento extraordinário chega questionando a vida ordinária, pondo em xeque o estabelecido - é o imaginário dialogando com o real.

Em Sombras de reis barbudos, a invasão no espaço social das relações amigas de uma pequena cidade, Taitara, é feita lentamente pela administração de uma fábrica ali instalada, no início como um "sonho tão bonito" e depois degenerada na "calamitosa Companhia Melhoramentos de Taitara".

A invasão começa com os muros:

"Da noite para o dia eles brotaram assim retos, curvos, quebrados, descendo, subindo, dividindo as ruas ao meio conforme o traçado, separando amigos, tapando vistas, escurecendo, abafando".
(SRB: 27)

A hiperbólica quantidade de muros cansa e desanima as pessoas da cidade. O labirinto surge rápido, desmanchando a cidade antiga sem muros, à revelia, separando os vizinhos com as atuais muralhas de proteção. E modifica os costumes:

"era difícil saber o que acontecia na cidade, o que o povo estava pensando e dizendo. Antigamente eu chegava da escola cheio de novidades para mamãe, agora ia e vinha a bem dizer no escuro, as poucas pessoas que encontrava também não sabiam de nada, nem tinham disposição para falar". (SRB: 33)

Aos poucos, também por ironia, surge uma novidade: urubus, em quantidade, sobrevoam Taitara, pousam nos muros, entram nas casas. E "com o tempo todos se acostumaram a viver em intimidade com os urubus" e passam a tratá-los como bichinhos de estimação. Tais como os cachorros e bois de Manarairema, os agourentos urubus trazem perturbações na vida social de Taitara:

"As crianças logo fizeram amizade com eles, quase todo menino (e menina também) tinha um urubu para acompanhá-lo como um cachorrinho até na rua, espontaneamente ou puxado por uma corda presa

com laço frouxo no pescoço apenas para indicar a direção. Só a gente mais antiga pensava que urubu era ave maléfica, anunciadora de mortes e desastres, e evitava intimidades com eles; quando uma pessoa idosa via uma pena preta no chão, se benzia e dava volta para não passar por cima". (SRB: 46)

Mas a Companhia começa a proibir os urubus na rua e obriga os cidadãos a registrar os que têm em casa. Se o animal é bizarro, o trato dado a ele é passível de punição por parte da instituição mais bizarra ainda. Os urubus são empurrados para longe, deixando a morrinha das descargas, dos piolhos e das penas pretas. O equívoco da amizade com os urubus marcava-se na lembrança da baixezinha a que tinha chegado a população.

O fecho à vida das pessoas de Taitara afunila-se até a mágica solução: voar. O acúmulo de proibições agora inclui outras: é proibido voar, é proibido olhar para cima.

"Apesar de todas essas manobras a Companhia não está conseguindo amedrontar o povo. Dia a dia aumenta o número de gente no ar, não é preciso olhar o céu para saber, basta ver a quantidade de sombras no chão, principalmente ao meio-dia, e notar a falta de gente aqui embaixo". (SRB: 133)

Se o habitual sofre alterações com a invasão de muros e urubus, a solução sobrenatural torna literal a expressão de sublimação - as pessoas voam sobre seus problemas, superam as proibições. A angústia do fundo do funil explode numa saída extraordinária. Permanecem insuficientes as ten-

tativas científicas de explicação: na última página surge um professor afirmando "que não tem ninguém voando... Estamos sofrendo de uma alucinação coletiva". Ele tenta justificar a irreabilidade, mas sai da loja voando.

A ficção veigueana realiza nesse final o sonho de Ícaro: para escapar do labirinto das opressões que impedem o exercício da liberdade humana, a solução é voar. Na linha sintática profunda da narrativa, o aproveitamento de figuras simbólicas tradicionais: muros, urubus, voar. Na elaboração do discurso literário, o vôo da imaginação tece sua lógica própria, abre possibilidades análogas plurívocas, cruza elementos do mundo habitual com outros menos possíveis e deixa oscilante a distância entre os elementos habituais e cotidianos (como cachorros, bois, urubus, muros) e os elementos simbólicos da narrativa.

Aquele mundo é este aqui

O inventário das passagens nas histórias de J. Veiga mostra uma rica variedade de procedimentos. No conto "O galo impertinente", o insólito surge do que contam viajantes de uma estranha estrada: um galo enorme ataca os carros, com violência. Tentativas de eliminar o galo são frustradas. Os tiros dados ricocheteiam no galo, o canhão estoura e dele resta "um monte de metal fundido". No futuro isso será um enigma, e teorias serão armadas para explicar o abandono da estrada e os restos do tanque serão "pedaços de planeta caído do alto espaço".

A leitura é ironizada, à semelhança do narrador de "A máquina extraviada", que prefere o encanto de um objeto que deveria, por sua natureza, funcionar, e que conserva o

encanto porque não funciona. Que escritor é esse que não busca decodificações e privilegia o encantamento do objeto inventado? José J. Veiga prefere a leitura que ricocheteia no alvo, daí povoar suas histórias de "plots" cujo desenlace deixa ressonâncias perturbadoras.

Assim ocorre em "O largo do Mestrevinte", quando o narrador-personagem sofre o impacto de um grupo de crianças que o ameaçam de morte. E, em "Os Cascamorros", a incrível possibilidade de se esvaziar um saco de problemas e as consequências serem fatais para todo o mundo, exceto para esses desconhecidos Cascamorros.

A sutileza das passagens contribui para surpreender as leituras. Em "De jogos e festas", o narrador avisa a entrada em outro plano com a seguinte frase:

"Se houvesse um meio de furar a barreira do tempo com um telescópio invertido, podia-se ver a festa acontecendo".

(IF: 26)

Daí seguem doze páginas de uma seqüência narrativa mista de memória e sonho, que se percebe finda quando surge um parágrafo falando em "rotina do dia, que começava com o ato de escovar os dentes".

Em outra história, "O trono no morro", as passagens funcionam como moldura de uma história regional de cangaço, com chave explícita, embora estranha. Quintino está louco e lembra-se de coisas "misturando sonho, conversa, invenção ... Então que entrasse o outro, e contasse" (JF: 84). O ou-

tro é um narrador comum, realista, em 3ª pessoa. Sua narrativa é linear e episódica até um final que retoma a situação de início: Dom Quintino é governador de um território, reverenciado por inúmeros súditos. Nesta história J. Veiga evitou os limites oscilantes comuns às outras e caiu num modo de narrar tradicional na literatura brasileira.

O domínio veigueano é mais típico no processo do surgimento de acontecimentos espantosos. Os pecados da tribo enredam o desenvolver de um personagem absurdo: o uiua, xerimbabo de palácio, torna-se inteligente e assume o poder da nação, com maior despotismo que os chefes anteriores. Único livro de J. Veiga sem moldura de indícios de um espaço familiar corriqueiro, Os pecados é uma história mais livre para as invenções veigueanas, como o estranhíssimo episódio, entre lírico grotesco e trágico, da gente que nascia de estercos de cavalo.

Em Aquele mundo de Vasabarros está, talvez, um dos preceitos da poética veigueana, na página inicial que prepara o ingresso no universo de Vasabarro

"Se houve algum dia quem desejasse conhecer VAsabarro

s por dentro, esse desejo se desvaneceu há muito tempo. Vasa-barros agora era um lugar situado fora dos caminhos e das cogitações do mundo. Saber que aquilo ainda estava de pé já era o suficiente para tranquilizar quem passasse ao longe... enquanto Vasabarros continuasse em pé e sólido, suas paredes de duro granito continuariam protegendo o resto do mundo do derrame de

qualquer peçonha que pudesse existir, que devia existir atrás delas". (AMV:1)

A passagem para um outro universo sempre tem a ver com este. Ingressar no mundo ficcional é conhecer por dentro uma realidade da qual se quer fugir, como a de Vasabarros, ou se quer conservar, como a de Platiplanto. Qualquer lugar "fora dos caminhos e das cogitações do mundo" não passa de um truque para se falar "aquele" quando se quer dizer "este".

Esta incursão no campo da fantasia traz possibilidades férteis em recursos retóricos, de modo algum alienantes, porque as chaves desse imaginário abrem significados plurais fundantes do existir humano. Além de expressão do desejo, a ficção veigueana é também uma expressão estética que busca efeitos ora transparentes, ora opacos, dialogando sobre uma mesma realidade, cheia de intrincadas relações, transitando entre os seus limites oscilantes.

Em Torvelinho Dia e Noite, uma outra pequena localidade é escolhida como lugar-espelho do que está acontecendo em outro lugar:

"era como se estivesse havendo conflito entre os ventos lá onde eles residem, ou uma guerra de grandes proporções que repercutia cá embaixo". (TON: 117)

Os ventos são uma referência metafórica interna (embora conservem seu sentido primeiro de ventania) aos fantasmas que estão em Torvelinho. A chegada do Sr. Abreuciano e de D^a Cynara modifica a vida corriqueira da cidade, a partir do trabalho: ele instala uma criação de abelhas; ela, uma

produção de rendas.

Mel e rendas são uma metáfora, diluída pela cidade, da missão dos dois recém-chegados: transmitem doçura e tecem relações altruístas entre os cidadãos. Pormenores sutis indicam que eles são fantasmas, mesmo os que tinham visto Abreuciano não o reconhecem como fantasma, para eles apenas um bom homem que conquista amizades,

"com o seu jeito simples e descontraído, a sua conversa inteligente, o seu interesse genuíno pelas pessoas, a maneira civilizada de falar". (TDN: 82)

No entanto, o mal não deixa o bem descansado. Com a feira da renda e do mel, chegam os turistas. De vez em quando esses "turistas" (fantasmas do mal) somem do largo e a cidade é tomada por um torvelinho violento.

O movimento pendular entre o Bem e o Mal exige maior esforço de Sr. Abreuciano e D^a Cynara. A cidade vive um tempo de felicidade: "As pessoas ficaram mais simpáticas. Uma solteirona rejuvenesce e remoça o visual. Flores se espalham pela cidade - uma metáfora transitiva do bom tempo. Do outro lado, planejam um ataque com o Agente Laranja. Os bons cidadãos se unem e o prefeito desiste da idéia de usar o tóxico destruidor.

O leitor é chamado para dentro da obra e convidado a vivenciar esse movimento oscilatório, através de um procedimento simples, que é também uma inquietante metáfora da busca humana do conhecimento:

"Em dia de sol você olha de longe uma paisagem e vê onde passou a linha que separa a luz da sombra... E dentro de

casa também, com o sol entrando por uma janela, você vê no assoalho o risco bem nítido, isso se você está sentado ou em pé. Agora experimente ajoelhar no chão e determinar com uma régua o traçado da linha. Você vai deslizando a régua para um lado, não acha, e quando vê está na sombra. Desliza a régua para o outro lado, e quando vê está no sol". (TDN:173)

É nesse deslizar entre pólos opostos que José J. Veiga traça suas linhas, com a sutileza de não deixar fissuras entre o sonho e a vigília, a luz e a sombra, o realismo e o fantástico, o regional e o universal, o bem e o mal, a literatura e a vida.

Mesmo quando traz para sua literatura ingredientes do fantástico tradicional, como parecem ser os fantasmas de Torvelinho, José J. Veiga permanece fiel às experiências iniciais de seus contos. Tais experiências, como observou Wilson Martins em relação a A Máquina Extraviada, conseguem "sugerir uma supra-realidade dentro das peripécias do real", porque jogam

"com elementos imediatos do realismo para obter a atmosfera de fantástico em que novas dimensões se acrescentam ao mundo visualmente perceptível".⁹

Talvez seja pela sutileza das passagens do imediato às novas dimensões é que a obra de José J. Veiga deixa ressoando no leitor um certo desassossego, um desafio à percepção de camadas mais escondidas da realidade humana.

NOTAS

1. A forma mais comum de construção do fantástico, tanto no cinema quanto na literatura, é a "Intrusão de um elemento extraordinário num mundo ordinário". (PRÉDAL, Renê. Cinéma fantastique. Coleção "Cinéma Club", Seghers, in: HELD, Jacqueline. O imaginário no poder. SP, Summus, 1980, p.65) Em Veiga, mais que "um elemento extraordinário", cumpre observar a realização do fantástico no processo de sua intrusão, que é menos quebra que passagem.
2. O território afetivo é o "domínio reservado" de Tomiko Inui, quase sempre um lugar de infância mítico, idealizado, visto pelo prisma dos sentimentos, das lembranças. (Cfr. Jacqueline Held, op. cit. p. 78)
3. PROPP, Vladimir. Las raíces históricas del cuento. Trad. J.M. Arancibia. Madrid, Fundamentos, s.d., p.17 . Para Propp este é o eixo de composição dos contos maravilhosos: começa com um dano causado a alguém, ou então o desejo de possuir algo; desenvolve-se pela partida do protagonista, o encontro com um donante que lhe oferece um objeto encantado ou um ajudante que lhe alcance o objeto da busca; mais adiante o duelo com um adversário, algumas complicações, provas levadas a cabo até subir ao trono e contrair matrimônio.
4. A sutileza das passagens chega a provocar algum equívoco de leitura, como este: "Doente, ele acaba morrendo ali mesmo, inesperadamente, apalpado na testa por mão áspera, indiferente, logo retirada" (LINHARES, Temístocles. "José J. Veiga e o conto fantástico", in: 22 diálogos sobre o conto brasileiro atual. RJ. José Olympio, 1973, p.99).
5. HELD, Jacqueline. op.cit., p.48.
6. SANTOS, Wendel, "As categorias do diálogo", in: Os três reais da ficção. Petrópolis, Vozes, 1978, p.31-3) "Desde a abertura da narrativa, o modo de compreensão é carregado de dúvida, que é o estado emocional da relatividade", o que não ocorre completamente com a irmã de Doril, acentuando o caráter fantástico, na linha de construção da

história, na qual "para eficiência do ingresso do irônico, o conto coloca em diálogo duas personalidades em oposição: Doril e Diana".

7. HELD, Jacqueline, Op. cit., p.137-9. São estas as interpretações dadas por Held para o imaginário em relação à conversa com coisas e à miniaturização. A construção veiguesana não nega essas características, mas sobrepõe outros temas além desses.
8. SANTOS, Wendel. op.cit., p.34. Analisando o conto Wendel percebe que "seu pensamento produz um esvaziamento fundamental no ser das coisas. Uma coisa pode deixar de ser ela mesma, e ser outra coisa qualquer: o que significa dizer: nada é em si". Nada é em si definitivamente, mas é alguma coisa, nem que seja transitiva e transitória.
9. MARTINS, Wilson. "Um realista mágico" - in: O Estado de S.Paulo, Suplemento Literário. 7. 09.68.

5. A COSMOVISÃO CARNAVALIZADA: ALTERNATIVA DE UM NARRADOR CRÍTICO

A escolha lexical e sintática de José J. Veiga se pauta pela língua comum atual do Brasil. Suas normas de escrita não se distanciam do nível coloquial urbano em uso no país. Suas histórias se tecem numa língua muito próxima da fala - algo direcionado na proposta modernista do linguajar popular brasileiro - o que torna sua obra muito simples e comunicativa, neste aspecto.

Um parágrafo de Sombras de Reis Barbudos indica graciosamente o sentido dessa escolha:

"Felipe falava engraçado. Para ele o que era bom demais era ímpar, o que era ruim era abominável, o feio era hediondo, o bonito era refinado, essas palavras que a gente só encontra em livro de escritor importante". (SRB: 11)

Sem os apelos de palavras de livro de escritor importante, J. Veiga não descuida de construções leves, melódicas, com freqüentes paralelismos (como no fragmento citado). Prefere o período curto, evita as construções enclíticas e desconhece a mesóclise. Apurada na simplicidade, a fala veigueana é resultado de elaboração cuidadosa no evitar o erudito afetado e livresco, é "bonita" sem ser "refinada".

Um interlocutor crítico

Sob a aparência de uma língua simples, surge uma enunciação inventiva, desafiadora, freqüentemente enigmática, seja pela construção de símbolos, seja pelo insólito de certas situações. Nessa linguagem de um criador de cenas emolduradas em ambientes duplos - reais e irreais - o jogo entre representação e criação faz do texto uma dialética do real e do imaginário. Isso deixa o leitor numa posição indagativa similar à de vários de seus narradores: que significa o que está acontecendo?

Por essa forma o leitor é chamado para dentro do discurso narrativo, que deixa assim de ser monológico para buscar o dialógico. A linguagem torna-se um acontecimento, segundo Bakhtin, "um acontecimento genuinamente ideológico de procura e experimentação da verdade".¹

Por ser um procedimento de "confrontação de diferentes pontos de vista sobre um determinado objeto"² (síncrese), e por provocar no interlocutor a sua palavra interpretante (anácrise), o processo dialógico torna-se uma forma de busca de entendimento da vida. O narrador dos livros de Veiga é um leitor do mundo, a partir de um lugar social definido, o da oposição a toda imposição arbitrária. Sua obra externa uma confrontação indagativa sobre o sentido do poder e da ordem constituída à revelia dos subordinados.

Essa posição do narrador é explícita, pela presença do "eu", em "A usina", em Sombras e em Os pecados da tribo, obras em que o personagem-narrador se posiciona no coletivo contra o poder, porém, impotente diante do rumo

dos acontecimentos, conserva certa altivez, porque se separa do coletivo para manter seu ângulo questionador dos acontecimentos. Mesmo quando a voz narrativa não se personifica no discurso - A Hora, Vasabarro, Torvelinho - ela se envolve afetivamente na visão coletiva da classe oprimida pelos poderes intoleráveis.

Essa atitude narrativa pode caracterizar o narrador crítico. Todos os acontecimentos são julgados e discriminados, quando não, condenados pela voz narrativa. Se não é explícita, essa atitude frente ao mundo é conduzida por uma empatia, de que o leitor se torna cúmplice. Em A hora há uma tendência de simpatia por Manuel Florêncio e Apolinário, e de antipatia por Amâncio, pois este se aproxima duvidosamente dos homens da tapera.

Nas primeiras obras essa empatia beira o sentimental. O menino de A usina é tão desprotegido que apanha, tem o pai assassinado e tem de fugir com a mãe, como mendigos. O que não fica muito diferente em vários contos de Cavali-nhos e da Máquina extraviada, bem como de A hora. O lado dos oprimidos é visto com dó e compaixão.

Quando o cômico é sério

A partir de Sombras a voz narrativa depura-se do sentimentalismo, apresentando os conflitos de um modo cômico-sério. Aí aparecem mais explícitas as peculiaridades dos gêneros do cômico-sério. A primeira delas, segundo Bakhtin, é o novo tratamento dado à realidade: "A atualidade viva, inclusive o dia-a-dia, é o objeto ou, o que é ainda mais importante, o ponto de partida da interpretação, apreciação e formalização da realidade".³

Em Sombras, o narrador conta a sua atualidade ainda inacabada, sem desfecho. Nos demais livros de Veiga, o leitor é lançado no cotidiano de uma coletividade e com ela vive o que acontece, partindo para a interpretação, apreciação e formalização daquela realidade que tem desfechos aparentes, pois, após fechar o livro, fica a sensação do inacabado, do que ainda permanece ressoando.

A segunda peculiaridade dos gêneros do cômico-sério não se separa da primeira: "Baseiam-se conscientemente na experiência (se bem que ainda insuficientemente madura) e na fantasia livre: na maioria dos casos seu tratamento da lenda é profundamente crítico, sendo, às vezes, cínico-desmascarador".⁴

Na obra de Veiga, esse princípio se realiza plenamente. Seu texto é baseado na experiência (e nela há o toque de narradores meninos e adolescentes, uma forma de dizê-la ainda insuficientemente madura) e na fantasia livre, que lhe permite a criação de imagens e situações buscadas nos sonhos, nos devaneios e nas criações de máquinas e bichos estranhos, bem como nas deformações do modo de vida habitual de seres como cachorros, bois e urubus.

Quando surge uma narrativa de base lendária, como em Vasabarro, o tratamento é crítico, beirando o cínico-desmascarador. A história de Vasabarro começa com uma cena de limpeza, o "Enxoto das Aranhas", que logo se torna uma baderna geral. O "cínico-desmascarador" pode ser a revolução falsa que tenta destronar a família real e que resulta na confirmação reforçada desse poder, piorado a partir do novo sucessor.

Uma outra lenda, inserida em Os pecados, é a do povo da várzea, nascido de estrume de cavalo, agressivo à coletividade até ser exterminado. O cinismo decorrente da lenda é a lei que obriga os cidadãos a queimarem todo o estrume dos cavalos logo depois da sua produção.

Ainda segundo Bakhtin, os gêneros de cômico-sério renunciam à unicidade estilística da epopéia, da tragédia, da retórica elevada e da lírica. A politonalidade da narração resulta da fusão do sublime e do vulgar (aqui é bom lembrar que o rei de Vasabarroos tinha o apelido popular de "Mijão"), do sério e do cômico.

O desenvolvimento dessa fusão de opostos exige um tratamento radicalmente novo do discurso enquanto matéria literária". Surge, então, concomitante à representação, "o discurso representado" no qual se "inserem dialetos e jargões vivos".⁴

Em Os pecados, para justificar o fechamento da Casa do Couro, único reduto em que o povo podia debater suas leis, as autoridades utilizam uma série de expressões que são bem a amostra de um "discurso representado", ironizado.

"as atuais circunstâncias da indústria química... as fábricas ainda não haviam acertado passo com a demanda. Um problema de logística que já tinha sido equacionado e logo seria resolvido. Enquanto isso as autoridades haviam instituído um sistema de prioridades para os casos mais urgentes". (PT: 14)

No contexto, o valor de sentido desse discurso é revestido de um artificialismo que o torna pedante, por isso, totalmente oposto ao tom do discurso narrativo. Daí

adquire uma significação mista de cômico e sério, tornando-se uma carnavalização do discurso autoritário, destronando-o de sua pretensa retórica e competência.

Não muito diferente é o rebaixamento do sublime em "A espingarda do rei da Síria": o caçador Juventino perde a espingarda numa caçada e, após passar por humilhações, ganha de presente uma espingarda do rei da Síria. Daí torna-se importante e, numa conversa com o Dr. Góis, distraem-se os dois a jogar cascas de banana ourinho para as ripas do teto da casa. A brincadeira torna-se um desmascaramento crítico da leviandade política, quando o Dr. Góis renuncia sua candidatura a intendente da cidade, em favor de Juventino, simplesmente com um fim: que ele continue a brincadeira de jogar cascas de banana para o teto. Infantilizado o mundo adulto, esvaecem as aparências de seriedade de suas ações, e se cai no cômico-sério.

Em A hora dos ruminantes, ocorrem várias expressões contextualizados de forma a dar ao discurso uma feição de simplicidade, com um toque de ironia e de humor, no enfrentamento de situações difíceis: na sufocante invasão dos bois, a observação de "que o veneno de uns é o banquete de outros, os carrapatos nunca passaram melhor". (HR: 88)

Na cena do diálogo de Geminiano com um dos estranhos:

"- Um momento, o rapaz disse. - Quando um burro fala, o outro pára para escutar.

- Não entendo conversa de burro - disse Geminiano. - Com burro eu falo é com isto aqui - e mostrou o chicote erguido".

(HR: 7)

Na valentia desses confrontos, um dos lances de humor e seriedade acontece quando Apolinário queima o bilhete mandado pelos inimigos e Amâncio vai aconselhá-lo. Apolinário ataca:

" - E você se queimou por quê? Até parece que você estava dentro do bilhete".

(HR: 61)

Mais tarde, dois homens vêm ter uma conversa de ajuste de contas com Apolinário, que, inutilmente, fora várias vezes intimado a ir à tapera. Os dois homens não conseguem enfrentar Apolinário, escorregam do assunto central e começam a discutir um com o outro. A situação que prometia ser o clímax de uma catástrofe, torna-se ridícula, uma "patacoada":

"Apolinário olhou para eles doido de vontade de rir mas se agüentou. Não queria dar muita confiança àqueles bobocas. Rir a gente ri só com amigos". (HR:68-70)

O riso contido, nesse contexto, tem o sentido de negar a amizade e, ao mesmo tempo, seria uma forma de achar graça da cena. Ao retirar-se sem rir, Apolinário sai como vencedor, mostra-se superior aos inimigos da tapera. A resolução do personagem tornou a cena cômico-séria.

Quando os ruminantes tomam Manarairema, notícias espantosamente suprarreais combinam com observações tristemente triviais e ridículas:

"- Sabe os jatobazeiros da Grota do Ouro? Estão carregados de bois nos galhos. De vez em quando um despenca nas pedras (...)

As famílias não podiam mais ir ao quintal, faziam as necessidades em vasilhas velhas, jornal, caixas diversas e iam guardando aquilo num canto à espera de dias melhores". (HR:86-7)

Na madrugada em que os bois vão embora, as pessoas saem à praça para comemorar com risos, cantos, banhos debaixo da bica, uma orquestra, carne assada. Comemoração sublime que termina numa cena vulgar: alguns urinam sobre as brasas da fogueira.

Destruição e reconstrução

Em certas passagens a fusão do cômico-sério surge da contextualização armada de malícia que, paradoxalmente, acentua o tom sério da fala, pela ambigüidade cômica de expressões comuns na fala do povo, como este aviso de Apolinário dirigido ao mediador dos invasores da cidade:

"- Amâncio, eu não quero lhe criticar porque não sei onde é que sua botina aperta. Mas eu cá não preciso sabucar ninguém e não tenho nada a explicar. Eles podem esperar até o chico vir de baixo que eu lá não vou. Se vierem aqui e falarem direito, posso atender; mas se vierem com rompantes, viram nos cascos na mesma hora". (HR: 62)

A frequência de ditados e expressões de raiz popular dão ao texto veiqueano um sabor de brasilidade, tanto pela linguagem em si como pelo que ela representa do jeito brasileiro de enfrentar as asperezas da vida, um jeito cômico-sério, uma forma de diminuir a tragicidade das situações.

Algunas expressões idiomáticas, transformadas para serem proibições, combinam a destruição da expressão original com o "destronamento" da natureza impositiva da lei:

"A Companhia baixou proibições, umas inteiramente bobocas, sô pelo prazer de proibir (ninguém podia mais cuspir pra cima, nem carregar água em jacá, nem tapar o sol com peneira, como se todo mundo estivesse abusando dessas esquisitices)". (SRB: 46)

Os castigos, para quem desobedecia à ordem de não pular muro pra cortar caminho, são uma fusão de tortura e situação ridícula: alguns recebem um aparelho de ferro nas pernas que as impede de se dobrarem; outros têm a mão presa numa sacola com um peso de muitos quilos dentro. O castigo pior é o de um menino que

"teve os dedos da mão direita costurados um no outro no hospital da Companhia e passava o tempo todo olhando para a mão como abobalhado. (Quem pensar que isso não incomoda experimente agüentar meia hora que seja com os dedos colados ou amarrados). (SRB: 47)

O narrador chama o leitor pra dentro da narrativa, não só para interpretar a sua "fantasia livre", mas para viver a "experiência", sentir o ridículo doloroso do fato.

Outra proibição antipática e contraditoriamente jocosa foi a de rir em público. O motivo era a graça que acontecia quando se via um fiscal tentando pegar um urubu na rua:

"O urubu ora andando apressadinho, ora

voando baixo, quebrando cangalha quando estava para ser alcançado, o fiscal dando o pulo com a mão estendida e se esbarrachando no chão, enquanto o urubu ficava olhando de longe com cara de quem não entendeu a brincadeira".
(SRB: 47)

A narração conduz a cena como num filme: perante a imagem da "autoridade" estatelada no chão, misturam-se o desejo e o medo de rir. A solução encontrada para impedir o delito contra a lei imbecil é, ao mesmo tempo, desagrável e hilariante: as pessoas andam com pelota de pano ou de algodão no bolso para tapar a boca e segurar o riso.

O riso abafado e reduzido é, segundo Bakhtin, uma expressão carnavalesca ambivalente: "exclui toda e qualquer unilateralidade, a seriedade dogmática, não permite a absolutização de nenhum ponto de vista, de nenhum pólo da vida e da idéia".⁵ Ao mesmo tempo possui um sentido purificador, catártico. Numa situação trágica, o riso seria uma forma de contraste à seriedade do momento.

A cidadezinha de Taitara vive uma situação trágica: fica cercada de tantos muros (uma metáfora das dificuldades da moderna burocracia) que, para chegar à própria casa, o cidadão precisa de um mapa. Nessa mesma linha, surge um símbolo cheio de contradições, o urubu. Agourento, sujo e repelente, o urubu torna-se um animal doméstico, acariciado, com chapinhas de registro,^{com} correntinhas para sair a passeio.

Há uma fusão no mesmo elemento de sentidos tão contrários. Numa situação limiar de opressão, o urubu é "entronizado" como animal de estimação. Depois chega o arrependimento de ter tratado bem demais a um animal tão sujo,

e a constatação de que o irracional tomou conta do lugar.

A solução é tentar elevar-se desse espaço. O garoto narrador sobe até a torre do convento velho, olha os outros lugares onde havia "gente de um mundo sem tantas proibições e tantos fiscais". Depois se distrai com inscrições nas paredes da torre:

"Muita imoralidade, muita asneira em versos, muito nome feio, desenhos de homens nus com o birro levantado ameaçando mulheres também nuas, de vez em quando um pensamento desses que a gente encontra em almanaques antigos".(SRB:117)

A inserção desses desenhos e inscrições na narrativa parece gratuita, contendo apenas um sentido burlesco e chulo. No entanto, a seqüência do texto dá-lhes uma ambivalência bastante significativa:

"Tudo isso devia ter sido feito há muito tempo porque nada constava contra a Companhia. Pensei em corrigir a falta mas desisti por não ter levado carvão nem nada pontudo". (SRB, ibidem).

No espaço do anonimato cabia bem uma frase de condenação ao sistema opressivo que ora se vivia. Ao burlesco se juntou um dado sério, o combate, o grito que se juntaria a esse discurso de inscrições mistas do proibido imoral com "pensamentos de almanaque".

É dessa mesma torre que o narrador percebe a saída dessa situação sombria: as pessoas estão voando. Não adianta mais proibir voar, os próprios fiscais não conseguem impedir o vôo e eles mesmos se arriscam na nova experiência.

Esse final de Sombras, uma forma de superação dos

sistemas organizados para oprimir (procedimento comum aos demais livros de Veiga; A Hora dos Ruminantes, Os pecados da tribo e Aquele Mundo de Vasabarro), apresenta um sentimento otimista de que contra a morte há a vida, contra a destruição há a possibilidade de reconstrução. Segundo Bakhtin, esses procedimentos são próprios da cosmovisão carnavalesca ambivalente. Para José J. Veiga, são uma forma particular de ler a coroação e o destronamento do rei. Em outras palavras, suas obras oferecem a alternativa de se ler a instauração de certos regimes de poder e a sua necessária queda, porém, em seguida, acrescenta a esperança de que surjam transformações: da morte se passe para a renovação da vida.⁶

O poder é um bicho

Observando-se a organização narrativa de José J. Veiga, seu livro Os pecados da tribo é, talvez, o mais carnavalesco. Num mundo de fantasia livre, a linguagem se constrói na base da fala comum, nela inserindo um léxico de origem indígena e um léxico de criação própria. Essa entremesagem de várias origens é expressa na denominação de utensílios, armas, bichos, objetos e costumes dos cidadãos da tribo, num sentido de atualização do antigo, do atual e do futuro, como forma presente de carnavalizar as relações humanas sob um regime de poder autoritário.

São várias as manifestações de crítica através da fusão da vixeza e da arrogância: numa estrada, os cidadãos são chamados a se identificar. Mostram discos dependurados no pescoço, de cores diferentes, conforme a escala social do cidadão.

Logo a seguir, um dos soldados, ao ver que o disco

indicava que Rudêncio era gente do poder, pede-lhe apadrinhamento para subir de posto. A cena mostra o destronamento da seriedade do posto de soldado, pela atitude interesseira e vil.

A carnavalização da literatura inclui uma experimentação de visão diferente do mundo. A Consulesa, um dia, ensina ao personagem-narrador como se faz um alucinógeno: pó de semente de jatobá jogado em canilha. Pode-se ver aí a presença brasileira do jatobá e da cachaça, com o toque criativo: "canilha". O pitoresco torna-se carnavalizado, como o resto da cena que desenvolve uma percepção incomum do tempo:

"Descobri também que minhas mãos, o pedaço de couro que apanhei do chão, o colar de osso que a Consulesa usava, a madeira do cepo, nada existia como coisa acabada; tudo estava sendo feito quando eu olhava, o mundo todo estava se fazendo diante dos meus olhos, tudo o que eu pensava que já existia esteve esperando o tempo todo para começar a se fazer quando eu olhasse daquele jeito que eu estava olhando. Me senti a pessoa mais feliz do mundo". (PT: 49-50)

O acontecimento é ambivalente, irracional, por tirar o controle da razão, e profundamente racional, por despertar uma percepção dos objetos próximos em outra medida do tempo. É também uma catarse, possui um sentido purificador de uma existência atribulada por proibições e medos.

As relações entre o poder do governo e o cidadão são agressivas e relatadas no livro com sutileza irônica: o personagem pega algumas caíras (família da rã) e é obriga-

do a enterrá-las, porque um turunxa (soldado) conclui que "pode ser proibido". Na relação autoritária qualquer forma de obrigar pela força do "cargo" é suficiente argumento para o mando.

O fato de fazer um buraco na rua, obrigados pelos representantes do poder, é uma imagem explícita, carnavalizada, de obras feitas pelo capricho dos mandantes. Assim é feito um buraco de um metro e oitenta na porta da casa: "divertimento de segundos escalões desocupados?" Depois de supor que seria possível alguma resistência, vem a constatação da submissão idiota: "e se tivéssemos resistido? Mas quem? ... Mandaram, cavamos". (PT: 62)

Por vezes um detalhe torna grotesca toda uma situação séria. Rudêncio conversa com o irmão assuntos sérios, convida-o para integrar a brigada do palácio, mas o irmão se nega. Recomenda-lhe, então, mais responsabilidade, que não se envolva em infrações. Ao sair, o cavalo em que Rudêncio estava montado "se assustou e saiu esquipado e soltando ar". (PT: 65)

O final do capítulo anarquiza a seriedade da conversa entre os dois personagens. O deboche se imbrica no sério e cria novos sentidos para o texto - um sinal de que, aqui, o gênero transporta sentido.

Signo maior de carnavalização em Os pecados é a metamorfose do poder. O Umahla (chefe maior) cuida de um bicho no palácio, como um xerimbabo. O uiua aprende a escrever e tem suas vontades próprias. Um dia, o uiua dá um golpe de estado e assume o poder, torna-se Umahla.

Ao destronamento do Umahla se sobrepõe a profanação do poder: um Umahla de rabo, um bicho é o rei! Este mo-

mento carnavalesco é contextualizado num espetáculo na praça. O povo se reunia para receber um peixe-monstro que seria distribuído para todos. Após grande demora, em vez do peixe chega a cavalaria: "gente gritava pisoteada e chicoteada, cavalos relinchavam excitados pela confusão". (PT: 97)

Gritos, correrias e incêndio por toda a parte. A cerimônia do golpe do uiva pode ser a figuração dessas ditaduras ou revoluções militares em que o povo espera um governo digno e generoso, todavia recebe pisoteios. A duplicidade se mostra também no sentido profanativo: deixar um monstro de rabo dando as ordens para os homens!? O destronamento se caracteriza aqui, pelo sacrilégio da "coroação" de um bicho como chefe supremo.

A excentricidade de certas leis gera um riso carnavalesco ambivalente, quando, num gesto de destruição, o governo baixa a Lei do Fomento da Pirotécnica: "A LFP obriga todo indivíduo residente no território a soltar certo número de foguetes por noite". (PT: 119)

As preocupações em cumprir a lei, os perigos de punição, os cuidados especiais com os foguetes, a fumaça e o cheiro acre de pólvora à noite, tudo isso inverte o sentido da ação. O que era festa perde a espontaneidade, torna-se castigo:

"Antigamente soltávamos foguetes por divertimento, quando queríamos festejar um acontecimento ou comemorar uma data significativa. (...) Hoje essa alegria acabou: soltamos foguetes por obrigação, mecanicamente, sem pôr alma nos gestos, e sem olhar para cima, cada foguete que sobe é um de menos para nos perturbar

aqui embaixo". (PT: 121)

O signo inverte o seu sentido, pois o contexto desfigura as significações positivas. O fato é ridículo e é uma imagem concreto-sensorial da perda da liberdade e das alegrias comuns.

A percepção excêntrica dos modos de governo levou o escritor, num sentido violento contra o poder, a representá-los pela uiua, "uma montagem de vários bichos feita numa fazenda experimental", mistura de quadrúpede com bípede, com rabo, pêlo, orelhas grandes, unhas pontudas, cara de gente. Não fala, mas escuta. Aprendeu a ler e a escrever.

Essa é uma forma de apresentar questões filosóficas fundamentais para o homem, quanto ao exercício do poder. Uma forma literariamente carnavalesca, já que

"a carnavalização permitiu, através da cosmovisão carnavalesca, transferir as últimas questões do plano filosófico abstrato para o plano concreto-sensorial das imagens e acontecimentos, carnavalescamente dinâmicos, diversos e vivos".⁸

Esse procedimento dá à construção literária a possibilidade de pluralizar o discurso em diversas feições e, em conseqüência, carrega de plurissignificação os seus signos.

Todo mundo rebaixado

O enredo de Aquele Mundo de Vasabarro tem seu momento incitante dentro de uma cosmovisão carnavalesca. A primeiro de abril, ocorre a cerimônia do Enxoto das Aranhas.

Todos os funcionários e empregados, em uniforme de cerimônia, aguardam a ordem do Simpatia (o rei do lugar), para iniciar a limpeza. Os fiscais fazem vista grossa e instigam os abusos. A operação de limpeza se mistura com brincadeiras e forma-se uma algazarra geral. No meio do Enxoto, um garoto escorrega e a vassoura bate na cara de um rapaz. Este ameaça pôr fogo no garoto. Correria. O rapaz é pego e logo recebe um castigo: o Vedor-mor colocou dentes-de-ferro e mordeu-lhe a orelha. O moço vai preso. Acaba-se a algazarra, todos "trabalhando mecanicamente como movidos por engrenagem de corda". Depois um banquete presidido pelo Simpatia, que, com uma luneta observava se todos cumpriam o regulamento. De repente, o Simpatia "soltou o longo zurro regulamentar" e se retirou. Em seguida um bando de cachorros invade o banquete e disputam os alimentos com os funcionários. Logo depois, para coroar a cerimônia, todos vão ao Salão de Premiação, onde os que se distinguiram no Enxoto receberiam diplomas. Mognólia, a filha do Simpatia, se abre em choro desmedido, porque seu cachorrinho sumira. A cerimônia é encerrada antes do fim previsto. A infração de Mõgui deverá ser punida, mas o Cerimônia do palácio acha uma solução: "deixar o assunto em suspenso" e colocar o processo entre "os casos em estudo".

A paráfrase ajuda a perceber que a história começa com um ritual de visão carnavalesca. Certamente a data de 19 de abril não é gratuita, nem a Cerimônia de Limpeza. Podemos ler uma figuração da Revolução de 1964: a data e a idéia de "limpeza" facilitam essa interpretação. Entretanto, o início da narrativa dá o tom do discurso: pelo procedimento

da carnavalização, a ambivalência será o sentido dominante. A narrativa é pluritonal, faz o jogo entre experiência e fantasia livre, multiplica os sentidos do discurso.

As personagens centrais desse livro são uma fusão do sublime com o vulgar. Um exemplo disso é a união da real Mõgui com o plebeu Genísio - situação paradoxalmente exemplar do destronamento e da coroação combinados.

O soberano de Vasabarro é o Simpatia, um velho que mal consegue governar pelos seus auxiliares, os senescas. Está decadente, e, além de não ter vez com a Simpateca, não controla a urina, é o "Mijão".

A Simpateca - o nome feminino com sufixo levemente pejorativo se aglutina ao masculino, que já é um substantivo para designar o cargo real com efeito de troça - é uma pessoa meio "passada", que fica cantando árias pelo palácio, como uma fuga da loucura. Somente no diálogo final do livro, a Simpateca faz considerações sérias e cheias de esperança na filha.

Zinibaldo, o senesca que auxilia diretamente o Simpatia, é uma figura séria, plana. Já o senesca Gregóvio é o oposto, um bufão. Nele se juntam aspectos habituais (como comer mandioca com melado, ou bolos de fubá com chá), com aspectos excêntricos e ridículos (como chá de cavaco com delgadas fatias de queijo, ter o "hobby" de cepilhar e lixar tabuinhas que era depois acariciadas por todos os cantos da casa). Sua ação é marcada pelo contraste de gordo e voz mansa, metido a demonstração de força, com rompantes de esquisitice de chefes. A um subordinado que, nervoso, vem lhe trazer importante informação, ele diz: "-E por que você não fala tudo de uma vez? Parece cabrito; cagando às

pelotinhas". (AMV: 90)

Gregório tem o apelido de Porco Pelado. Numa situação de confronto, ele diz para ele mesmo:

"-Eles vão levar o maior susto. É para aprenderem a não fazer pouco do Porco Pelado. Logo vamos ver quem é que vai ficar pelado".

Um dos subalternos

"achou que devia colaborar, e falou:
- Isso mesmo, chefe, ensina a eles quem é Porco Pelado". (AMV: 107)

Gregório, furioso, dá-lhe ordem de prisão. O outro pede clemência. Gregório troca a punição: "-Plante uma bananeira aí na sala". A cena se torna cômica e séria no gabinete do chefe.

A situação carnavalizada ocorre também numa atitude freqüente de Gregório, que,

"aparentemente pensando, tinha o hábito de bater nos dentes com os dedos do lado da unha, produzindo sons cujo tom variava de acordo com a abertura que ele ia dando à boca". (AMV: 48)

Plantar bananeira e tocar música com as unhas nos dentes são divertimentos populares infantis. Colocados num homem rude e grosso, tornam-se irônicos, pela fusão da ingenuidade com a loucura.

Para melhorar o quadro dessa figura, sua esposa Odelzília é magrela, ossuda, nariguda e estrábica. Vive mal vestida, despenteada e sabe de todas as novidades, por ficar escutando atrás das portas.

A visão carnavalesca, para realizar sua contestação política, destrona as figuras sociais do alto para rebaixá-las a atitudes vulgares. José J. Veiga o faz aclimatando sua inventiva no fundo cultural brasileiro, transformando o material de domínio geral em uma elaboração poética particular.

A língua reinventada pela gíria e pelos neologismos

A visão carnavalesca busca uma lógica que desarticula o código oficial. Ora isso se faz em episódios e personagens, como já vimos; ora a subversão vem em neologismos e gírias. Em Os Pecados da Tribo, a quebra do código comum vem por conta da invenção de um léxico pessoal, facilmente captado no contexto. Nomes de cargos ou funções: caincara, turunxa, cubicha, Umahla. Componentes militares: quadra, quadrante, oitão, trinxante, com respectivos soldados: uxala, quaxala, torquatro, trinxala. Algumas onomatopéias: frifros, esplacho, pacapap, fulpruf. Outros léxicos particulares desse livro: uiua, zuumbas, Arugas, caíras, aguascas, supaiá, fumigar, evaporar.

Os nomes parecem ter sofrido a fusão de dois aspectos: o lúdico e o crítico; aquele proporcionado pelo prazer de inventar, este, pelo tom irônico da prosódia, como se percebe na aproximação entre "turunxa" (equivalente a "soldado") e "trouxa" (o equivalente a "tolo") - a paronomásia, neste caso, junta à aproximação sonora a vizinhança semântica.

Essa particularidade, ou seja, a criação de neologismos com base na língua comum, assume em Aquele Mundo de Vasabarro a plena carnavalização verbal. O rei é o Simpa-

tia, a rainha a Simpateca. São denominações de grande significação na obra, pois são os nomes dos representantes máximos no poder: signos ambivalentes, porque expressam a zombaria aos soberanos de Vasabarro e aos chefes supremos fora de Vasabarro. Na mesma linha, todavia, com uma ironia semântica mais apimentada, são os nomes dados aos que tem a função social de fiscalizar, vigiar, prender: os merdecas (de farda) e os mijocas (ã paisana)!

Uma outra forma de quebra do código oficial é o uso da gíria. Contextualizada carnavalescamente, a gíria torna-se plurivalente: quando são faladas pela Simpateca, contrastam com sua figura real, opõem-se à seriedade oficial. Num diálogo com o Simpatia, de repente ela explode: "-Pombas!". Em conversa com o sério senesca Zinibaldo: "Eu sabia que mais cedo ou mais tarde iam cortar a minha onda". (AMV:67)

No momento em que se faz o velório do Simpatia, surge um aglomerado com reclamações da multidão. A Simpateca intervém berrando: "- Como é, pô! Vamos respeitar!" (AMV:117)

Ora as gírias produzem esse efeito de fusão entre realeza e vulgaridade, ora são apenas recursos de aproximação da fala diária que, em Aquele mundo de Vasabarro, sofre uma elaboração tal que se aproxima de uma carnavalização incrustada no discurso cotidiano. Alguns exemplos:

- "- Porra pro Conselho - disse o rapaz.
- Aqueles velhinhos ficam lá catando pulgas e não sabem o que se passa cá fora". (AMV: 86)
- "- Estamos ferrados". (90)
- "- Cedoido". (95)

"- Deu tudo errado, chefe. Temos que se mandar enquanto é tempo". (108)

"- Isso é hora de falar em chá? Quero chá nenhum. Sai daqui, fedida. Chá! Chá os colete". (113)

Essa aproximação do linguajar corriqueiro também é expressa em signos não verbais. Doca, após citar conversas de curas extraordinárias da benzedeira, conclui:

"- Mas quando você quer saber o nome dessa pessoa, e onde mora, ninguém diz com certeza. Isso é mais é, ô - e bateu na garganta para indicar o que ele pensava do assunto". (AMV: 103)

Outro personagem, Benjô, pabulando vitória contra a facção de Gregório:

"- Todos os Pelados vão ser, ô - e passou a borda da mão direita aberta sobre o polegar da esquerda fechada, indicando a operação de cortar. - Fica bom pra quem gosta de montar em pêlo. Não precisa se preocupar com os bagos e soltou uma gargalhada perversa, que contagiou os demais carcereiros". (AMV: 110)

Esse uso de linguagem e costumes aproxima o lugar inventado, Vasabarro, de costumes populares no Brasil, numa inserção carnalizada, dupla. É o cômico e o sério, a fantasia e o real.

Em Torvelinho dia e noite a gíria urbana, própria dos jovens, está inserida na fala espontânea de Aldair e Nilo, personagens que representam os jovens das cidades que conhecemos. Uma espontaneidade da qual se servem os adultos também, plenamente inserida na fala urbana comum.

Esse fato de linguagem é tão contextualizado que um pequeno trecho, retirado ao acaso, serve de amostra: Nilo chegara em casa à noite, a mãe, com zelo, lhe oferece leite, bolo, queijo. O garoto:

"- Quero nada não, mãe. Vou ver televisão. Mais tarde, se der vontade, descolo qualquer coisa. Se preocupe não. Tem banana, não tem?

A mãe achou uma imprudência comer banana de noite. Comesse queijo, ou bolo com um copo de leite, Nilo explicou que banana é saúde, vigor, vitaminas, o escambau. É a fruta mais nobre que existe, tanto que deu aquele rolo com Adão e Eva no Paraíso, e ficou conhecida como "Musa paradisiaca". A lenda da maçã é grupo de europeu para derrubar a banana, que eles não têm por causa do clima.

- Quer saber mais?

- Não. Por hoje já aprendi bastante. - disse a mãe, dando-lhe um beijo de boa-noite e se contendo para não recomendar que não se esquecesse de fechar portas e janelas e desligar a televisão".

(TDN: 27-8)

É nessa simplicidade cotidiana, atual, que Veiga insere a gíria, como uma ruptura do tradicional, uma carnavalização do discurso cotidiano. O resultado desse trabalho de depuração da linguagem é que o texto atinge a sua maior simplicidade e se assemelha à fala viva.

Em nome da rima

Um outro recurso de carnavalização da literatura,

em Veiga, é o uso de certas rimas, com sentidos vários. Uma delas é a sobreposição de uma expressão criada a uma expressão feita. É um lance de humor maroto, numa resposta do Cônsul não-sei-de-onde a uma pergunta séria sobre o futuro dos que planejavam mudar o sistema do poder:

"- É. E agora?

- Agora é como dizem vocês mesmos:

carga, mamão e bola fora". (PT: 108)

Uma sobreposição de paralelismo sonoro ao vulgar deboche retirado da rima da pergunta: "E agora?" : - caga na mão e joga fora.

Num clima em que cada um tem medo do outro, em que até o silêncio interessa aos espões, uma saída lúdica carnalizada:

"Disparamos a falar pelos cotovelos, mas são banalidades, ou rimas sem nenhum sentido, coisas assim: Perguntei ao Clodoveu quantas cabras ele tinha, Clodoveu me respondeu que só cuida de galinha; ou: Meu padrinho boiadeiro viajou para Altamata, me mandou um perdigueiro que não ata nem desata; ou: Comi pamonha, bebi canilha, que dor medonha aqui na virilha". (PT. 79)

Esta inserção das brincadeiras de travalíngua, com adaptação original, combina seu sentido próprio contextualizado de fuga da opressão, a um índice de brasilidade da fala veiqueana: carnavalizar a linguagem oficial a partir das formas correntes que o povo usa para a quebra da lógica vigente.

Em Vasabarro, as rimas surgem ora como gozação,

ora como magia: enquanto disputavam a herança de Benjô, alguém afirmou: "Bota como essas é pra gente elegante". Um corcunda então lhe retruca: "Então você também está de fora. Olhe aí, gente. Um de menos". E o outro retrucou: "Quem disse que eu estou de fora?" A resposta veio na bucha:

"- Olhe pra você. Olhe pra frente e olhe para trás. Na frente o pipote, atrás o malote.

- E em cima peladote - emendou um dentuço que fingia lustrar os loros de uma sela". (AMV: 13)

Em outra situação as rimas ocorrem como magia. Gregório será condenado à barrica com o suplício dos gritos metálicos da "araponga". Andreu, o novo Simpatia, não quer condená-lo, tem dó. Seu socorro vem da lei do perdão encontrada por Mognólia. Em vez da sentença condenatória, Andreu recita:

"- Em nome de Java e da clava, da tranca e da panca, do cacho e do penacho, perdão este homem. É no toco, é no choço, é no oco é no broco, é no pau da goiaba - e sentou-se depressa, como mandava a lei do perdão". (AMV: 128)

O jorro de rimas e ritmo produzem o impressionante: o perdão é concedido, estonteando os vigias da lei. Forma mista de feitiço e brincadeira de crianças, coisa do mundo de fadas e poesia das palavras que não dizem nada e produzem o imprevisível.

A visão carnavalesca e a literatura se aproximam em seus procedimentos de construção: ambas rompem com a lei oficial e instalam uma nova maneira de ver o mundo. Paradoxalmente, o lúdico torna-se uma forma de investir contra a

seriedade trágica, ou seja, a cosmovisão carnavalesca é uma alternativa para se conseguir um olhar crítico sobre o nosso tempo.

NOTAS

1. BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Trad. de Paulo Bezerra. RJ. Forense Universitária, 1981, p.95
2. idem, ibidem, p.95
3. idem, ibidem, p.93
4. ibidem, p.93
5. idem, ibidem, p.143
6. "Na base da ação ritual de coroação e destronamento do rei reside o próprio núcleo da cosmovisão carnavalesca: a ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação. O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo se renova". (idem, ibidem, p. 107)
7. Ocorre aqui uma curiosa coincidência. A percepção do personagem de Veiga é muito próxima daquilo que M. Bakhtin considerou o sentido de catarse para Dostoiévski: "no mundo ainda não ocorreu nada definitivo, a última palavra do mundo e acerca do mundo ainda não foi pronunciada, o mundo é aberto e livre, tudo ainda está por vir e sempre estará por vir". (idem, ibidem, p.114)
8. Essa forma de contestação assim foi expressa de J. Kristeva: "O discurso carnavalesco quebra as leis da linguagem censurada pela gramática e pela semântica e, por este motivo, não se trata de equivalência, mas de identidade entre a contestação do código linguístico oficial e a contestação da lei oficial". (KRISTEVA, Julia. "A palavra, o Diálogo e o Romance". Introdução à Semântica. Trad. Lúcia H.F.Ferraz. S.Paulo. Perspectiva, 1974. p.63)

CONCLUSÃO

Inicialmente as obras de José J. Veiga pareciam ser variações em torno do mesmo tema. A observação de pormenores, porém, dá ao funcionamento desse discurso literário uma leitura múltipla. Entretanto, o palimpsesto continua, porque o modelo é a leitura do mundo.

Sendo uma leitura estética, o signo criado enfraquece sua relação com a realidade imediata, porque o sujeito da enunciação literária dirige o seu interlocutor para um lugar elevado da linguagem, de onde eles possam ver outros domínios da realidade.

Este estudo quis mostrar alguns domínios da linguagem veigueana. Realçou a necessidade forte de resistência ao mundo das arbitrariedades tiranas; mostrou a habilidade do fazer narrativo que elimina fissuras entre planos diferentes, mas transitivos; sugeriu uma leitura carnavalizada do universo das organizações de governo.

Poderiam estender-se explicações sobre o lirismo veigueano, sobre a simbologia de tantos elementos constitutivos de seu universo literário e, quem sabe, sobre a poética do fantástico veigueano. Seus livros são uma fonte abundante para despertar pontos de focalização que seriam outras leituras.

José J. Veiga quer ler as camadas profundas da rea-

lidade humana. Ao debrear seus enunciados, parece querer dizer que suas histórias são simulacros de seu "eu" e de tantos outros; do seu tempo e lugar, e de tantos outros. Daí a razão por que sua obra torna-se aberta, permitindo a presença de muitas vozes expressando sua leitura do mundo.

Isso, porém, não vira uma Torre de Babel, porque a posição do narrador, mesmo quando sitiado, é a de resistência ao que fere a liberdade. Talvez seja esse o herói dos livros de Veiga: a necessidade da liberdade. A consciência disso é que levará o homem a fazer mudanças em sua história, como sonha também Octávio Paz:

"Tão logo o homem seja o senhor e não a vítima das relações históricas, a existência social será determinada pela consciência e não o inverso, como agora".¹

A busca dessa consciência é o fato épico dos romances de J. Veiga, livros que nasceram "de dentro para fora", da vivência de um tempo elaborado em arte. Mediado pelo livro, o leitor passa a reler o mundo, talvez com novos enfoques anteriormente inexistentes. A mediação dessa arte - embora haja um certo pessimismo reinante quanto a sua pragmática - é a leitura renovada do mundo, do mundo relacionado com o homem.

1. PAZ, Octavio. "A ambigüidade do romance". O Arco e a Lira. Trad. Olga Savary. Rio, Nova Fronteira, 1982. p. 267.

BIBLIOGRAFIA

I. Bibliografia Geral

- ADORNO, Theodor W. Teoria estética. Trad. Artur Morão. S. Paulo, Martins, 1982.
- _____. "Posição do narrador no romance contemporâneo". Trad. Modesto Carone. In: Textos escolhidos. S. Paulo, Abril, 1983. (Os pensadores)
- _____. "Progresso". In: Consignas. Trad. Ramón Bilbao. Buenos Aires, Amorrortu, 1973. pp. 27-47.
- ANDERS, Günther. Kafka: pró e contra. Trad. Modesto Carone. S. Paulo, Perspectiva, 1968.
- ARISTÓTELES. Poética. Trad. Eudoro de Sousa. S. Paulo, Abril, 1983. (Os pensadores).
- BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski. Trad. Paulo Bezerra. Rio, Forense, 1981.
- _____. Marxismo e filosofia da linguagem. Trad. Michel Laud e Yara Frateschi Vieira. 2 ed. S. Paulo, Hucitec, 1981.
- BARTHES, Roland. O prazer do texto. Trad. J. Guinsburg. S. Paulo, Perspectiva, 1977.
- _____. "Structure du fait-divers". In: Essais critiques. Paris, ed. du Seuil, 1964.
- BELLEMIN-NÔEL, Jean. Psicanálise e literatura. Trad. Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. S. Paulo, Cultrix, 1983.
- RENJAMIN, Walter. "O narrador". In: Textos escolhidos. S. Paulo, Abril, 1983. (Os pensadores).
- _____. Sobre o conceito de história. S. Paulo, Brasiliense, 1985.
- BESSIÈRE, Irène. Le récit fantastique. La poetique d'incertain. Paris, Larousse, 1974.
- BOOTH, Wayne C. A retórica da ficção. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa, Arcádia, 1980.
- BORGES, Jorge Luís. Livro dos sonhos. Trad. Cláudio Fornari. S. Paulo, Círculo do Livro, s/d.
- _____. e GUERRERO, Margarita. O livro dos seres imaginários. Trad. Carmen Vera Cirne Lima. 2 ed. Porto Alegre, Globo, 1981.

- _____. Ficções. Trad. Carlos Nejar. 3 ed. Porto Alegre, Globo, 1982
- _____. O fazedor. Trad. Rolando Roque da Silva. S. Paulo, Difel, 1984.
- BRAIT, Beth. A personagem. S. Paulo, Ática, 1985, (Princípios)
- CANDIDO, Antonio. Literatura e sociedade. S. Paulo, Ed. Nacional, 1973
- _____. e outros. A personagem de ficção. S. Paulo, Perspectiva, 1974 (Debates)
- _____. "Literatura e subdesenvolvimento". In: Argumento. Revista Mensal de cultura. Rio, Paz e Terra, nº1, 1973. pp. 7-24.
- _____. "Os brasileiros e a literatura latino-americana". Novos Estudos. Cebrap. nº1, dezembro de 1981.
- CHALHUB, Samira. A metalinguagem. S. Paulo, Ática, 1985 (Princípios)
- CORTÁZAR, Julio. Bestiário. Trad. Remy Corga Filho. S. Paulo, Ediouro, 1977.
- _____. "Notas sobre el gótico en el Rio de la Plata". Caraveele, nº25, 1975.
- DAL FARRA, Maria Lucia. O narrador ensimesmado. S. Paulo, Ática, 1978. (Ensaio).
- DIMAS, Antônio. Espaço e romance. S. Paulo, Ática, 1986. (Princípios)
- ECO, Umberto. Obra aberta. 2ed. S. Paulo, Perspectiva, 1971 (Debates)
- EIKHENBAUM e outros. Teoria da literatura - formalistas russos. Trad. Ana Maria Ribeiro Filipovski. Porto Alegre, Globo, 1973.
- FORSTER, E.M. Aspectos do romance. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre, Globo, 1974.
- FOUCAULT, Michel. Vigiar e Punir. Trad. Lígia M. Pondé Vassalo. Petrópolis, Vozes, 1977.
- FREUD, Sigmund. Sobre os sonhos. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. Rio, Imago, 1973.
- _____. Gradiva de Jensen / Escritores criativos e devaneios. Trad. Maria Aparecida Moraes Rego. Rio, Imago, 1976.

- FURTADO, Felipe. A construção do fantástico na narrativa. Lisboa, Horizonte, 1980.
- GOTLIB, Nádía Battella. Teoria do conto. S.Paulo, Ática, 1985.
- HAMBURGER, Kate. A lógica da criação literária. Trad. Margot P. Malnic. S.Paulo, Perspectiva, 1975.
- HELD, Jacqueline. O imaginário no poder. São Paulo, Summus, 1980
- JAKOBSON, Roman. "Linguística e poética". In: Linguística e Comunicação. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. S.Paulo, Cultrix, 1969.
- JAYME, José Sisenando. Pirenópolis. Humorismo e Folclore. Goiânia, ed. do autor, 1983.
- JOLLES, André. Formas simples. Trad. A. Cabral. S.Paulo, Cultrix, 1976.
- KAFKA, Franz. A metamorfose. Trad. Modesto Carone. S.Paulo, Brasiliense, 1985.
- _____. O processo. Trad. Manoel Paulo Ferreira. S.Paulo, Linoart, s/d.
- KOTHE, Flávio R. O herói. S.Paulo, Ática, 1986 (Princípios)
- _____. A alegoria. S.Paulo, Ática. 1986 (Princípios)
- _____. Para ler Benjamin. Rio, Francisco Alves, 1976
- KRISTEVA, Julia. Introdução à Semanálise. Trad. Lúcia H. Ferraz. S.Paulo, Perspectiva, 1974.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. O foco narrativo. S.Paulo, Ática, 1986. (Princípios)
- LUBBOCK, Percy. A técnica da ficção. Trad. Otávio Mendes Cajado. S.Paulo, Cultrix, 1976.
- LUCAS, Fábio. O caráter social da literatura brasileira. Rio, Paz e Terra, 1970.
- _____. Razão e emoção literária. S.Paulo, Duas Cidades, 1982.
- _____. "O conto no Brasil Moderno". In: VV.AA. O livro do Seminário. S.Paulo, LR Ed., 1983.
- MANNONI, O. Chaves para o imaginário. Trad. Lígia Maria Pondê Vassalo. Petrópolis, Vozes, 1973.

- MARCUSE, Herbert. Eros e Civilização. Trad. Álvaro Cabral. Rio, Zahar, 1978.
- MENDILOW, A.A. O tempo e o romance. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre, Globo, 1972
- MESQUITA, Samira Nahid. O enredo. S.Paulo, Ática, 1986. (Princípios)
- MOISÉS, Massaud. A criação literária. S.Paulo, Melhoramentos, 1967.
- MUKAROVSKY, Jan. A denominação poética e a função estética da língua" e "A arte como fato semiológico". In: TOLEDO, Dionísio (org.) Círculo Lingüístico de Praga. Porto Alegre, Globo, 1978. pp. 130-39, 159-63.
- PAZ, Octávio. "Ambigüidade do romance", in: O arco e a lira. Trad. Olga Savary. Rio, Nova Fronteira, 1982. pp. 267-82.
- POUILLON, Jean. O tempo no romance. Trad. Héloysa de Lima Dantas. S.Paulo, Cultrix/USP, 1974.
- PROPP, Vladimir. Las raíces históricas del cuento. Trad. J.M.Arancibia. Madrid, Fundamentos, s.d.
- _____. Morphologie du Conte. Paris, Seuil, 1970.
- RAMA, Angel. "Informe logístico(anti-boom) sobre las armas, estrategias y el campo de batalla de la nueva narrativa hispanoamericana". In: Almanaque. Cadernos de Literatura e Ensaio, nº 13. S.Paulo, Brasiliense, 1981.
- ROSSUM-GUYON, Françoise Van. "Point de vue ou Perspective Narrative". In: Poétique, nº4. Paris, Seuil, 1970
- SANGUINETTI, Edoardo. Ideologia e Linguagem. Trad. Antonio Ramos Rosa. Porto, Portucalense, 1972.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. Paródia, Paráfrase & Cia. S.Paulo, Ática, 1986. (Princípios).
- SARTRE, Jean-Paul. A imaginação. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. S.Paulo, Difusão Européia do Livro, 1973.

- _____. "Aminabad, ou do fantástico considerado como uma linguagem". In: Situações I. Lisboa, Publicações Europa-América, 1968
- SEBE, José Carlos. Carnaval, carnavais. S.Paulo, Ática, 1968 (Princípios)
- TODOROV, Tzvetan. As estruturas narrativas. Trad. Moisés Baumstein. S.Paulo, Perspectiva, 1970. (Debates)
- _____. "Como ler?" In: Poética da prosa. Trad. Maria de Santa Cruz, Lisboa, Ed. 70. pp. 249-61.
- _____. Introdução à literatura fantástica. Trad. Maria Clara C. Castello. S.Paulo, Perspectiva, 1975.

II. Obras de José J. Veiga

- . Os Cavalinhos de Platiplanto (Contos, 1959). 3 ed. Rio, Civilização Brasileira, 1972
- . A Hora dos Ruminantes. (1966). 6 ed. Rio, Civilização Brasileira, 1975.
- . A Máquina Extraviada. (Contos, 1968). Rio, Prelo, 1968. (A partir da quarta edição o nome do livro passou a ser A Estranha Máquina Extraviada).
- . Sombras de Reis Barbudos. (1972). 7 ed. Civilização Brasileira, 1980.
- . Os Pecados da Tribo. (1976). 2 ed. Rio, Civilização Brasileira, 1978.
- . De Jogos e Festas. (Novelas, 1980). Rio, Civilização Brasileira, 1980.
- . Aquele Mundo de Vasabarro. S.Paulo, Difel, 1982.
- . Torvelinho Dia e Noite. S.Paulo, Difel, 1985.
- . O Professor Burrim e as Quatro Calamidades. Belo Horizonte, Comunicação, 1978. (Coleção do Pinto - Infanto-Juvenil).
- . Tajã e sua gente. Rio, Salamandra, 1986. (Infanto-juvenil).
- . "Memórias de um espião" (Conto). In: VV.AA. Contos. Rio, Francisco Alves, 1974.
- . "Uma jóia de canhão" (Conto). In: VV.AA. Vinte Contos latino-americanos. S.Paulo, Rev. Status, s/d.

- . "Notícia da região invisível". (Conferência pronunciada no I Seminário de Literatura Goiana, Universidade Federal de Goiás, em 3 de setembro de 1985).

III. Bibliografia crítica

- AMÂNCIO, Moacir. "Eu sou um homem do interior de Goiás" (Entrevista). Folha de S. Paulo, 19.8.78
- _____. "José J. Veiga" (Entrevista). City News, 28.3.82
- ANÔNIMO. "Um arredio cultor do absurdo". (Artigo). Jornal do Brasil, 21.11.70
- _____. "A nova pesquisa do sentido da vida de José J. Veiga". (Artigo) O Estado de S. Paulo, 19.12.80
- _____. "José J. Veiga: contador de sonhos". (Artigo). Folha de S. Paulo, 2.1.81
- _____. "A realidade como um compromisso". (Artigo) O Estado de S. Paulo, 25.8.82.
- _____. "Aquele Mundo de Vasabarro (Artigo) fim de ciclo para José J. Veiga". O Globo, 2.9.82.
- _____. "Abre-se um novo tempo para a ficção de José J. Veiga". (Artigo) O Estado de S. Paulo, 26.8.84
- ASSIS BRASIL. A nova literatura - O conto. Rio, Americana/MEC, 1975. pp. 89-93.
- BOJUNGA, Cláudio. "J.J.Veiga, escritor, nosso personagem principal". (Entrevista). O Estado de S. Paulo, 3.11.73.
- BOSI, Alfredo. "Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo". In: O Conto Brasileiro Contemporâneo. S. Paulo, Cultrix/EDUSP, 1975.
- BRITO, Mário da Silva. "Um verdadeiro mundo cão". (Artigo da orelha de Sombras de Reis Barbudos). 1972.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. "Sertão, sertões" e "Uma estranha realidade". In: José J. Veiga: Literatura Comentada. S. Paulo, Abril, 1982.
- CAPARELLI, Sérgio. "Nem mágico, nem planfetário". Cãojornal, novembro de 1977.
- CARNEIRO, Brasigóis Felício. Literatura Contemporânea em Goiás. Goiânia, Oriente, 1975.
- COUTO, José Geraldo. "A velha nostalgia do paraíso perdido". Folha de S. Paulo, 16.9.85.

- COUTINHO, Sônia. "O enigma dos Reis Barbudos" (Artigo). Correio da Manhã, Rio, 2.7.72.
- _____. "Com Jogos e Festas José J. Veiga ganha prêmio de ficção". O Globo, 2.9.82.
- FERRAZ, Geraldo Galvão. "Arrepiante alegoria do real". Revista ISTOÉ, 15.9.82.
- FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna. "A instauração do fantástico em Os Cavalinhos de Platiplanto de José J. Veiga". In: Revista O Eixo e a Roda, UFMG, nº2, junho de 1984. pp. 52-63.
- GOMES, Álvaro Cardoso. "José J. Veiga continua bom, apesar das falhas". Folha de S.Paulo, 22.3.81.
- GOMES, Modesto. "Anúncios, prenúncios, bulícios". Revista da Província de Goyaz, nº 2, 1967.
- _____. "Nosso romance quer renovar-se". O Popular. 20.8.72
- HOHLFELDT, Antônio. Conto brasileiro contemporâneo. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1981.
- LASK, Thomas. "The Three Trials of Manirema/The Misplaced Machine". Herald Tribune, 2.9.70
- LOUSADA, Wilson. "O Regionalismo na ficção - O Ciclo Central". In: COUTINHO, Afrânio (org.) A literatura no Brasil. 2 ed. Rio, Sul Americana, 1970. vol. III, pp. 273-5.
- LINHARES, Temístocles. "José J. Veiga e o conto fantástico". In: 22 diálogos sobre o conto brasileiro atual. Rio, J. Olympio, 1973.
- M.A.H. "Veiga: um escritor gótico" (orelha de A Máquina Extraviada). 1968.
- MARTINS, Wilson. "Romances e Contos - I". O Estado de S.Paulo. Suplemento Literário. 16.1.60
- _____. "Um realista mágico". O Estado de S.Paulo. Suplemento Literário. 7.9.68
- MONEGAL, Emir Rodríguez. "Who is the victim, who is the executionner?" New York Times - Book Review. 30.8.70
- OLINTO, Antônio. "Três contistas". O Globo, 29.8.59.
- PAPI, Luiz. "Os Cavalinhos de Platiplanto". Jornal do Escritor, nº 6, novembro de 1969.
- PÓLVORA, Hélio. "Contos e contistas(2)" (Artigo). Boletim Bibliográfico Brasileiro, julho de 1959. pp.300-2.

- _____. "A arte de levitação no mágico José J. Veiga".
(Artigo). Jornal do Brasil, 27.5.72.
- PINHEIRO, Neyinha. "J.J.Veiga: eu só falo de coisas
que existem" (Entrevista). Zartes, 15-30 março 76.
- RANGEL, Carlos. "José J. Veiga, escritor brasileiro"
(Entrevista), Rev. Escrita, nº 1, Vertente Editora,
1975.
- REBELO, Gilson. "Para ver a outra ponta do iceberg".
O Estado de S.Paulo, 11.1.81.
- REIS, Léa Maria Aarão. "Veiga: absurdo, o verdadeiro
real". S/F. 15.2.73
- REZENDE, Vânia. O menino na literatura brasileira. Uni-
versidade de Uberaba, 1984.
- RIBEIRO, Leo Gilson. "Uma viagem ao absurdo" (Artigo),
Jornal da Tarde, 5.6.72
- _____. "E nós seremos uma tribo. De selvagens". (Artigo)
Jornal da Tarde, 18.9.72.
- SANTOS, Wendel. "Categorias de diálogo". In: Os três
reais da ficção. Petrópolis, Vozes, 1978.
- SCALZO, Nilo. "José J. Veiga: a realidade vestida de
fábula e sonho". O Estado de S.Paulo, 21.12.80
- SILVERMAN, Malcolm. "O papel da realidade na ficção de
José J. Veiga". In: Moderna Ficção Brasileira. Trad.
João Guilherme Linke. Rio, Civilização Brasileira/
MEC, 1978.
- SOUZA, Agostinho Potenciano de. "O galo impertinente:
presença de um narrador crítico". O popular, 19.2.83.
- _____. "Vasabarro: um mundo de todos nós". O popular,
22.1.83.
- STEEN, Edla van. "J.J. Veiga" (Entrevista). In: Viver &
Escrever. Porto Alegre, L & PM/INL, 1982, vol. 2,
pp. 73-84.
- TELLES, Gilberto Mendonça. O conto brasileiro em Goiás.
Goiânia, DEC, 1969.
- VARGAS, Francisco. "Um construtor de fábulas". (Entre-
vista). Revista Veja, 29.9.82.
- WYLER, Vivian. "Jogos ou Festas?" (Artigo) Jornal do
Brasil, 10.1.81.
- YATES, Donald A. "The Three Trials of Manirema - The
Misplaced Machine". Saturday Review, 12.9.70.

APÊNDICE

"ESSES LIVROS FORAM ESCRITOS PARA DESASSOSSEGAR"

José J. Veiga conversa (por escrito) com Agostinho Potenciano.
Fevereiro de 1987

1 . José J. Veiga, você diz não ser muito versado em teoria literária. Suas obras nascem de uma intuição. Creio que não é de uma intuição pura, pois você é um homem que lê muito. Certamente as leituras lhe deram algumas técnicas de criação.

J.J.Veiga - A intuição de uma pessoa hoje não é a mesma de ontem. É a de ontem, mais a experiência e a informação que ela absorveu de um dia para o outro. O que eu quero dizer é que fico atento para não deixar que a teoria tome a direção quando estou escrevendo. Se deixasse, eu estaria fazendo ensaios, não ficção. Lembro também que a teoria que vigora hoje amanhã pode estar superada.

2 . Do que tenho lido de suas entrevistas, o autor que confessadamente exerceu alguma influência na sua concepção de histórias foi Kafka, tanto nos temas quanto na forma de enredar os personagens. Os outros autores, de língua inglesa (mesmo Salinger) e os hispano-americanos, não o influenciaram - as aproximações entre suas obras e as deles são meras coincidências.

J.J.Veiga - Confirmando certa influência de Kafka, cuja descoberta acarretou um abalo em minhas concepções. Tive de rearmar tudo para abrir espaço para ele, e um espaço muito

amplo. Os outros podem ter influenciado. Afinal, tudo influencia, até o Código Civil, segundo dizem: até uma conversa de armazém sertanejo. Quanto aos hispano-americanos, não acho que seriam má influência. Apenas não os conheci a tempo de ser por eles influenciado - pelo menos não nos meus primeiros livros.

3 . Os elogios da crítica a Os cavalinhos de Platiplanto o deixaram inibido para fazer o segundo livro. Como você reagiu e reage às críticas que vieram dos EE.UU. em 1970, à crítica circunstancial de jornais, de seminários em colégios e faculdades? Você tem conhecimento de alguma crítica sobre sua obra nos países em que foi traduzido?

J.J.Veiga - A princípio eu achava empolgante ler críticas de meus livros traduzidos, não acreditava que aqueles elogios todos - inclusive de importantes publicações estrangeiras - se referissem a trabalhos meus, suspeitava que estivesse havendo algum engano. Depois me acostumei. Entendi que publicar livro é correr riscos, inclusive o de receber elogios.

4 . Um dos aspectos que mais me prendem a seus contos é o lirismo da infância de quintal, de beira de rios. Há muito do menino Veiga na Ilha, nos Cavalinhos, em Tubi, nos Didangos? Há alguma marca da morte de sua mãe em "Viagem de dez léguas" e em "Roupa no Coradouro"? Depois dos 40 lhe veio uma nostalgia da infância?

J.J.Veiga - Embora eu não estivesse fazendo autobiografia quando escrevia Os Cavalinhos - não faço nunca, pelo menos me vigio para não fazer - muito de minha experiência de infância entrou naqueles contos. Acho que foi o início de um

processo de me despedir da infância, processo que ainda não terminou. Porque não há um momento exato, marcado na folhinha ou no relógio, em que a pessoa deixa de ser criança. A verdade é que ninguém é totalmente adulto. "Viagem" e "Roupa" são episódios ³³ ("Roupa") e testemunhado ("Viagem") por mim. Tive companheiros de brincadeiras que foram "dados" pelo pai ou pela mãe viúvos a outras pessoas. Isso aconteceu também com um de meus irmãos.

5 . O amor aparece em suas obras sempre como um "Caderno Proibido". Entendo bem o contexto dos amores de Pedrinho e Nazaré, Lu e a tia, Mário e Vicência, Mõgui e Genísio. O erotismo de frestras nessas passagens parecem indicar que você teria talento para escrever uma história de amor.

J.J.Veiga - Devagar. Não é sempre. Naqueles contextos tinha que ser uma coisa furtiva, porque no tempo histórico o capítulo sexo era muito reprimido. Uma das grandes surras que apanhei nos meus oito anos, nove anos, decorreu de curiosidade sexual. Se aquelas histórias fossem escritas hoje, não haveria furtividade. Se a furtividade entrasse hoje, soaria falsa. Não entrando então, idem.

6 . Você tem reagido à classificação de escritor fantástico, dizendo que você fala da realidade. Creio que no leitor lúcido a sua obra produz um efeito de realidade, e muitos conseguem ver camadas mais latentes da vida cotidiana. Ora, aceitando o fantástico moderno - o iniciado por Kafka - como um modo de narrar histórias que são uma leitura do homem, sua obra é fortemente fantástica. Os bois, os cachorros, os urubus; o vôo das pessoas; as hipérboles dos muros: o uiua; são formas de expressão em sua obra que desequilibram o que

culturalmente nós achamos normal. Esse é o fantástico do século XX, enriquecido pelo seu modo de criá-lo, diferente das histórias góticas e de terror antigas, distinto das criações tecnológicas da science-fiction atual.

J.J.Veiga - Você diz "desequilibra o que nós achamos normal". Por que achamos normal? Porque fizemos concessões ao longo da vida, nos contentamos com menos em nosso trabalho de decifrar o mundo. A atividade que o ser humano menos gosta de exercer é pensar. Logo que ele se assenhoreia de uma pontinha mínima de qualquer conhecimento, já se dá por satisfeito. Há um personagem num livro de Monteiro Lobato (ou é ele mesmo quem fala, não me lembro) que diz numa passagem: "Tranque um bando de brasileiros (eu não diria brasileiros, mas gente de qualquer nacionalidade) num quarto, com o mesmo número de machados, e diz a eles: ou vocês pensem durante dez minutos, ou vão todos derrubar aquela mata. Em menos de dez minutos você tem todos aqueles machados pipocando no mato". O escritor tem obrigação de optar por pensar, tem que pesquisar mais, cavar mais fundo. Pesquisando mais, ele descobre o que a maioria das pessoas (as que optarem pela atividade física) classifica de "fantástico".

7 . Você viveu na Capital Federal entre 1935 e 45, Nesse período Getúlio implanta a ditadura do Estado Novo. Ao escrever Sombras, Os pecados da tribo e Vasabarro, vivíamos a ditadura dos generais. Sua obra é de ficção, mas a tendência de muitos leitores é a de fazer uma relação direta, não só quanto à atmosfera dos livros do "Ciclo Sombrio", mas até de episódios e personagens de sua ficção a pessoas e fatos da história. No entanto, A hora dos ruminantes estava

pronto antes de 1964. Não seria uma restrição empobrecedora da leitura essa tradução da sua ficção em História?

J.J.Veiga - É claro que Sombras, Os Pecados, Vasabarros foram contaminados pelo clima político contemporâneo deles, e a coincidência entre o clima interno desses livros e o clima externo, facilitou a leitura política. Mas o meu projeto ao 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 do que eu calculava). O meu projeto era mostrar situações mais profundas do que aquelas impostas por um governinho de uns generaisinhos cujos nomes a nação depressa esquecerá. (Pergunte a um jovem nascido de 64 para cá se ele sabe quem foi Castelo Branco, Costa e Silva, etc.).

8 . A população de Manaraima, de Taitara, da tribo, é muito embrutecida, parada, aceita a opressão. O narrador é a figura crítica disso tudo, mas não assume uma atitude ativa, é mais um observador resistente que um revolucionário. O que o cidadão José Veiga tem a ver com esse narrador? Você acredita que a massa humana está condenada a ser sempre submissa?

J.J.Veiga - As populações de Pernambuco, Rio de Janeiro, São Paulo, Minas etcetera têm sido submissas e aceitando todas as opressões desde que o Brasil existe (as revoltas que a história registra foram tentadas por pouquíssimas pessoas esclarecidas, por isso fracassaram). Qual será a atitude verdadeiramente revolucionária de um escritor: mostrar ficcionalmente uma população oprimida reagindo e acabando com a opressão (uma mentira), ou mostrá-la sofrendo resignada-

mente? Esses livros foram escritos para desassossegar, e achei que se mostrasse os oprimidos derrubando as bastilhas, o leitor fecharia o livro aliviado, e não desassossegado. Um livro pouco pode fazer para corrigir injustiças: se conseguir causar desassossego, já conseguiu alguma coisa. Não acredito que a massa humana esteja condenada à submissão eterna. Ela será submissa só enquanto não decidir mudar a situação. As forças que submetem as massas não vão nunca "pôr a mão na consciência" um dia e soltá-las. Elas só "largarão o osso" se não puderem mais segurá-lo. E quem vai forçá-las a "largar o osso"? Os próprios escravos. É uma lição da História. Toda melhoria no plano político-social tem que ser tomada. Isso vale no plano interno e no plano externo. As nações que hoje estão pisando no pescoço de outras só vão tirar o pé quando os espezinhados se mexerem.

9 . A atmosfera de opressão, de angústia do existir humano encurralado é dominante em quase todos os seus livros. Em algum deles o narrador é a voz da vida que a coletividade padece. No entanto, suas histórias não caem no desespero e conseguem um certo equilíbrio, ora por um lirismo afável e sutil nos detalhes, ora por episódios sério-cômicos. O lirismo é mais forte nos contos e nos dois primeiros romances, A hora e Sombras; o humor irônico cresce em Os pecados e domina em Vasabarro.

Vejo nessa evolução três aspectos: um modo de narrar que distende a tensão narrativa, ondulando momentos fortes e suaves; uma maneira brasileira de encarar os momentos difíceis com emoção ou brincando; uma forma de escapular da loucura e da morte.

(Eu queria que você falasse da intencionalidade sua ao se recorrer a esses procedimentos narrativos).

J.J.Veiga - Aí acredito que seja consequência da minha maneira de encarar o mundo e a vida, e de reagir diante dos problemas. A maneira de cada um encarar o mundo e reagir diante dele não é resultado de nenhum ato volitivo. É uma questão de programação interna. Guardo há anos uma frase de um humanista respeitável, R. W. Emerson, que ficaria mais ou menos assim em português: "Seja qual for a linguagem que uma pessoa empregue, ela só poderá dizer aquilo que ela é". Exasperante mas verdadeira. Ou por isso mesmo.

De maneira que a intencionalidade conta muito. Cada um escreve o que pode, não o que quer.

10. Em Torvelinho o conflito entre o bem e o mal permanece, porém é menor que nos livros anteriores. Em Tajá esse conflito quase desaparece. O que levou você a essa mudança?

J.J.Meiga - Como eu disse ao comentar o item 7, os livros escritos depois de 1964 sofreram contaminação do clima político da época. Já Torvelinho foi escrito numa época em que a opressão visível não existia mais. E Tajá como que volta ao clima do tempo dos Cavalinhos. Se esses livros tivessem sido escritos nos anos 70, por exemplo, eles teriam outro tom. A menos que eu quisesse fraudar. Eu estava precisando escrever livros menos sombrios, e o tempo que fazia no momento permitiu que entrasse sol neles. É o que espero fazer daqui para diante, se puder.

11. Na sua "região invisível" o que surge primeiro ao esboçar a história: os acontecimentos, os personagens, o lugar e o tempo ou o modo de narrar?

J.J.Veiga - Não sei bem, mas acho que é mais ou menos nesta ordem: 1) algum acontecimento (que deflagra outros); 2) os personagens para vivê-los; 3) o lugar para situá-los; 4) o tom, que geralmente só é encontrado depois de muita experimentação.

12. O episódio do povo nascido do estrume de cavalo, em Os pecados da tribo, me pareceu uma história popular anônima - mas não a conhecia antes. Eu gostaria que você dissesse se suas histórias são produzidas pela sua imaginação ou se algum fato que alguém lhe contou já serviu de ponto de partida para sua recriação.

J.J.Veiga - No caso do povo da Várzea, eu sou o único responsável por eles. Não conheço nenhuma história popular parecida, e se houver estou ignorante. É outro risco de quem publica livro.

13. Muitas de suas histórias parecem privilegiar o leitor jovem, Torvelinho, os dois livros infanto-juvenis, vários contos de Os cavalinhos e de A máquina. Enquanto escreve você sente de alguma forma a presença do leitor da história?

J.J.Veiga - Comecei escrevendo do ponto de vista da criança, me dei bem, e hoje acho difícil mudar. Às vezes tento, mas quando me distraio estou novamente falando no nível do leitor jovem. Habituei-me a pensar num leitor jovem quando escrevo. Acho que é isso. Os filhos e netos gostam do que escrevo, os pais e avôs não.

14. De quais livros o leitor José Veiga gosta mais? (Nas entrevistas você já citou o processo, Pedro Páramo, Cem anos de solidão, O apanhador no campo de centeio).

J.J.Veiga - A lista seria imensa. Comecei a ler sistematicamente aos doze anos, e não ^{parei} mais. Li até Mme. Delhi, uma autora de livros para moças, escreveu mais de cem. (Aliás, tem um escritor tcheco que está vendendo muito livro no Brasil, um tal Kundera: é Mme. Delhi atualizada. O que é que tem o leitor brasileiro de hoje a ver com um tcheco que vive em Paris e não é conhecido em sua terra e é pouco conhecido na França? Mistérios da indústria editorial.) Alguns autores daquele tempo consegui reler mais tarde, outros não agüentei. No momento o escritor que está me satisfazendo como leitor é o português José Saramago. É o maior, digo, o mais importante escritor do momento no mundo. Não sei grego, nem búlgaro, nem japonês; mas se houvesse um grego, um búlgaro, um japonês fora de série hoje, o mundo saberia. Saramago é fora de série. (Obras de Saramago: Levantado do Chão, Memorial do Convento, O Ano da Morte de Ricardo Reis, A Jangada de Pedra (este ainda não li).

15. Pelos finais de seus livros, você não tem uma perspectiva pessimista para o homem. Você é um humanista cauteloso. Que profecia (ou utopia) você tem a respeito do nosso país?

J.J.Veiga - Está ficando difícil de ser otimista quanto ao futuro do Brasil. Somos uma nação que se especializou em perder oportunidades. Não fizemos a reforma agrária quando da abolição, que era o momento ideal - e hoje a reforma urbana já está batendo à porta. Quando acabou a Segunda Guerra, tínhamos grandes reservas em moeda forte, e éramos credores de várias nações. Que fizemos? Esbanjamos as reservas comprando investimentos estrangeiros obsoletos (estradas

de ferro, por exemplo), que os donos já iam nos entregar por contrato, e perdoamos as dívidas! Depois sucateamos as estradas de ferro em benefício das rodovias, como se fôssemos arábios, donos de todo o petróleo do mundo. Quando nos E.U.A. e na Europa já havia estudos sérios recomendando a suspensão dos projetos de construção de usinas nucleares, entre outros motivos porque ainda não se sabia o que fazer com os resíduos radioativos, a mania de grandeza de nossos governantes (muito patriotas) fez-nos gastar bilhões de dólares com usinas atômicas de modelo obsoleto, das quais só uma foi terminada mas até agora só funciona produzir água quente - e água radioativa! Com o dinheiro empregado nesses elefantes teríamos resolvidos os problemas da educação, da saúde, da habitação, e sobrado alguma coisa, segundo cálculo de um economista independente. Com os "governos" que temos tido, e que parece continuaremos tendo por muito tempo ainda, não há otimismo que resista.

Nem é uma questão de corrupção, que há muita. Corrupção a nação agüenta, e existe no mundo inteiro, em maior ou menor grau. É incompetência mesmo, e muito desrespeito pelos direitos do povo.

16. E a liberdade? Para mim é esse o impulso básico que dá vida e sentido para a sua obra. É a razão metafísica existencial implícita nas trajetórias de seus heróis, é o traço fundamental da consciência humana.

J.J.Veiga - É isso mesmo. Que a liberdade é essencial ao ser humano é uma premissa tão óbvia que chega a estar implícita no comportamento dos meus personagens. Mesmo aqueles deles que a denegam a outros sabem que estão denegando um

bem fundamental. Considerar a liberdade um bem implícito na composição do ser humano é o primeiro passo para chocar os que a denegam.

17. Você tem apreço especial por algum de seus livros?

(Ou, em outros termos, você escolhe qual das suas obras como sua obra prima?) Como leitor, eu me liço afetivamente a Os cavalinhos e intelectualmente a Os pecados da tribo.

J.J.Veiga - Ainda gosto de todos. Se desgostasse de algum, providenciaria para que ele não fosse mais editado. É claro que se eu os escrevesse hoje, escreveria livros diferentes, pelo menos em parte. Cada livro revela aspectos da personalidade de quem o escreve. Eu estou em meus livros como era quando os escrevi. Mas, para ser sincero, digo que os títulos de dois ou três dos meus livros não me agradam nada, e eu os mudaria se não fosse uma espécie de fraude.

18. Nas próximas obras que linha irá dominar: a sombria, a harmonia de Torvelinho e Tajã ou o lirismo da infância dos contos iniciais?

J.J.Veiga - Não sei. Por meu gosto, só escreveria livros alegres, líricos, otimistas. Mas não escrevemos os livros que queremos, e sim os que pedem para ser escritos.

19. Valeu a pena deixar o chope e o papo em troca de escrever?

J.J.Veiga - Só valeu. O bom do chope só vai até o segundo ou terceiro. Os outros a gente bebe porque está ali entre amigos. Já os livros ficam fazendo parte da gente pela vida inteira. E também o chope pode ser tomado quando não se está escrevendo. O que não estava certo era ficar só no chope que afinal sai na urina.

9.2.87