GREGÓRIO FOGANHOLI DANTAS

O INSÓLITO NA FICÇÃO DE JOSÉ J. VEIGA

Dissertação apresentada ao curso de Letras do Instituto dos Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária na Área de Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Vilma Sant'Anna Arêas.

Junho / 2002

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIDADE B0
Nº CHAMADA T/UNICAMP
D 2354
V _____ EX _____
TOMBO BCI 50755
PROC 16.837102
C _____ DY _____
PREÇO R\$ 14,00
DATA 11/09/02
Nº CPD _____

CMO0172917-7

BIB ID 255914

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

D235i Dantas, Gregório Foganholi
O insólito na ficção de José J. Veiga / Gregório Foganholi Dantas. -
- Campinas, SP: [s.n.], 2002.

Orientador: Vilma Sant'Anna Arêas
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Veiga, José J. (José Jacinto), 1915-1999. 2. Ficção brasileira -
Sec. XX. 3. Literatura fantástica. I. Arêas, Vilma Sant'Anna. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da
Linguagem. III. Título.

Este exemplar e a redação final da tese³
defendida por Gregório Fogantoli

Mantas

e aprovada em 16/08/2002. Dirigida em

16/08/2002
J. K. Paul

Banca examinadora:

Prof. Dr. Fábio Rigatto de Souza Andrade

Profª Drª Miriam Viviana Gárate

Profª. Drª. Orna Messer Levin (Suplente)

J. K. Paul

Profª. Drª. Xilma Sant'Anna Arêas (Orientadora)

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

619242008

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, FAPESP, pela bolsa de estudos;

A Vilma Arêas, pela paciente e dedicada orientação;

Aos membros da banca examinadora, Fábio de Souza Andrade, Miriam Gárate e Orna Messer Levin, leitores atentos e exigentes;

A todos os meus amigos, em especial àqueles que estiveram mais próximos deste trabalho: Alexandre Caroli Rocha, Caio Gagliardi, Fábio Dobashi Forusato, Flávia Trócoli, Geraldo Noel Arantes, Leonardo Couto Oliveira, Luis Fernando Telles e Renato Marques;

A minha irmã, pela torcida;

Aos meus pais, por tudo;

E a Anaia, especialmente.

RESUMO

O presente trabalho nasceu da reflexão sobre a ficção de José J. Veiga (1915-1999) e sua suposta “filiação” à chamada literatura fantástica e ao realismo maravilhoso latino-americano. Esta relação não se mostrou óbvia, como a bibliografia crítica — em que há poucos estudos longos e aprofundados — fazia crer. Analisando as constantes temáticas e estilísticas da ficção de J. J. Veiga, chegamos à descrição do que optamos chamar de *insólito*, mais adequado ao autor goiano, em detrimento ao já desgastado *fantástico*. Pretendemos, afinal, demonstrar que a ficção de J. J. Veiga dialoga com o fantástico e com o realismo maravilhoso sem contudo de sujeitar estritamente a nenhum deles. Para tanto, tornou-se necessário desenvolver questões pertinentes e comuns à fortuna crítica de Veiga, como sua predileção por personagens infantis, a possível interpretação de suas obras como alegoria política e a função do foco narrativo enquanto principal recurso para a construção do insólito.

ABSTRACT

The present study started from the reflections about the work of José J. Veiga (1915-1999) and on its presumed "affiliation" to the fantastic literature and to the latin american magic realism. Contradicting his critical bibliography, this relationship is not obvious — and there are only a few detailed studies about it. In examining Veiga's fiction we describe what we labelled as *insólito* (unusual), a more appropriate and appliable term to the brazilian author, rather than "fantastic". Our purpose is to demonstrate that his work establishes dialogues with the fantastic and with the magic realism, without, though, being strictly subordinated to any of them. Thus, it had become necessary to proceed to the analysis of some of the relevant aspects found in Veiga's critical fortune, such as his predilection for childish characters, the interpretation of his work as political allegory and the use of the "standpoint" to the construction of the *insólito* (unusual).

ÍNDICE

Introdução 15

Capítulo 1. Do fantástico e seus arredores

- 1.1. O fantástico tradicional 23
- 1.2. O estranho freudiano 34
- 1.3. O nascimento do fantástico 37
- 1.4. Fantástico e verossímil 41
- 1.5. O narrador confiável e a personagem de exceção 46
- 1.6. O fantástico moderno 49
- 1.7. O realismo maravilhoso 54
- 1.8. O fantástico e o realismo maravilhoso no Brasil 61
- 1.9. Primeiras conclusões 67

Capítulo 2. O insólito na ficção de José J. Veiga

- 2.1. Uma realidade bipartida 71
- 2.2. As narrativas de infância 76
 - 2.2.1. O insólito como fuga do cotidiano 76
 - 2.2.2. O estranhamento infantil 85
 - 2.2.3. A morte como elemento insólito 89
 - 2.2.4. Os fantasmas familiares 93
- 2.3. Narrativas do Totalitarismo 95
 - 2.3.1. O insólito invasor do cotidiano 95
 - 2.3.2. As cidades inventadas 101
 - 2.3.3. Constantes temáticas e estilísticas 107
- 2.4. O “nosso mundo” é absurdo 116
- 2.5. Um esquema incompleto 121

Capítulo 3. De sombras e de reis

3.1.	Algumas considerações críticas	127
3.1.1.	J. J. Veiga e a ficção brasileira pós-64	128
3.1.2.	Narrativas da modernidade	135
3.1.3.	Um romance político?	141
3.1.4.	Rebaixamento e ironia	147
3.2.	Sombras de reis barbudos e a tradição fantástica	151
3.2.1.	Muros muros muros	152
3.2.2.	Pausa para um mágico	156
3.2.3.	A escritura problematizada	161
3.2.4.	O menino narrador	164
3.2.5.	Das profundezas do céu	171
3.2.6.	Uma narrativa exemplar	178
	Bibliografia	183

Pois somos como troncos de árvores na neve. Aparentemente eles jazem soltos na superfície e com um pequeno empurrão deveria ser possível afastá-los do caminho. Não, não é possível, pois estão firmemente ligados ao solo. Mas veja, até isso é só aparente.

Franz Kafka

INTRODUÇÃO

Em panoramas da ficção brasileira da última metade do século XX, José J. Veiga (1915 -1999) figura geralmente na corrente absurda ou fantástica, da qual fariam parte nomes como Murilo Rubião, Ignácio de Loyola Brandão, Samuel Rawett, Elias José, Moacyr Scliar, entre vários outros. Tal definição diz pouco, visto tratarem-se de obras tão diversas quanto pode ser diverso o conceito de fantástico na literatura. O fato é que J. J. Veiga criou, em seus 40 anos de carreira, um universo ficcional singular e autônomo, que dialoga com diferentes manifestações do fantástico na literatura, sem contudo se limitar a elas. Em sua ficção, a realidade narrativa é construída sob um padrão coerente de livro a livro: são recorrentes alguns temas, situações, recursos estilísticos, símbolos, personagens, reconhecíveis ao leitor que acompanha sua obra, o que não significa que se trate de um universo unívoco porque repetitivo; pelo contrário, variações sobre o mesmo tema, correlações possíveis entre os textos e suas diferenças criam mais problemas interpretativos do que soluções. Assim, classificações como "ficção de denúncia", "realista mágica", "fantástica", ou mesmo "regionalista", recorrentes a sua obra, embora possuam todas seu grau de aplicabilidade, podem causar imprecisões quando compreendidas isoladamente, por esconderem a polivalência interpretativa deste autor.

Um panorama histórico da transformação do termo "fantástico" mostra-nos que a crítica literária já definiu como *fantásticas* obras tão diversas quanto os contos românticos de E. T. A. Hoffmann, a célebre novela de Franz Kafka, *A metamorfose*, até as narrativas contemporâneas de Gabriel Garcia Márquez. Tal amplitude, antes de facilitar a análise crítica de um autor, no caso J. J. Veiga, transforma-se em obstáculo, por esconder a referida obra sob um rótulo pouco esclarecedor.

Esta dificuldade é constatável na fortuna crítica de Veiga. Para Wilson Martins, o escritor goiano se diferenciava dos modismos que povoavam os contos da época — era 1960, uma das primeiras resenhas sobre o autor — pois criava, “pela magia do estilo, novos planos e sensibilidade literária”. Acrescenta ainda que “sua arte poder-se-ia definir como a do *realismo mágico*, quero dizer, a do que conto fantástico em que todos os elementos são os da vida cotidiana, em que há o mistério sem haver (a não ser em raras exceções) o arbitrário”.¹ Do mesmo modo, para Seymour Menton, o livro de estréia de Veiga, *Cavalinhos de Platiplanto*, é representante do realismo mágico latino americano, que assim define:

o realismo mágico consiste na introdução sem ênfase, por um artista ou autor objetivo, com um estilo aparentemente simples e preciso, de um elemento inesperado e/ou improvável numa obra predominantemente realista, que cria um efeito estranho e maravilhoso, deixando o espectador desconcertado ou agradavelmente maravilhado.²

Ao lado deste “elemento inesperado”, Alfredo Bosi identifica a ambientação interiorana como aspecto importante de suas narrativas: segundo ele, J. J. Veiga “encrava situações de estranheza em contexto familiar, que evoca discretamente costumes e cenas regionais”; e assim como em Murilo Rubião, “o fantástico irrompe como intruso do ritmo do cotidiano”.³

De fato, Veiga situa a maior parte de sua ficção em ambientes rurais, interioranos, o que causou entusiasmo da crítica localista, principalmente naqueles que procuram a expressão regional de uma literatura especificamente goiana. Para Brasigóis Felício, claramente preocupado com a repercussão da literatura goiana no cenário nacional, rotular José J. Veiga como um escritor gótico (!) — como o fizera um orelhista de *A estranha máquina extraviada*⁴ — seria necessariamente fazer o mesmo com grande parte da produção literária do estado, pois “criações do

¹ MARTINS, Wilson. “Romances e contos” in *Estado de São Paulo*, 16/01/60.

² Estas declarações podem ser encontradas em *Realismo mágico, pintura y literatura*. 1918-1981. Bogotá, Banco de la República, 1994. Utilizamos a citação de Wilson Martins, “Fuga da realidade” in *Pontos de vista – vol. 13*. São Paulo, T. A. Queiroz, 1997.

³ BOSI, Alfredo. “Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo” in *O conto brasileiro contemporâneo (org)*. São Paulo, Cultrix, 1975.

⁴ Neste caso, compreendemos “gótico” como um sinônimo de “fantástico”.

tipo (...) há à mancheia na nossa literatura regionalista, e nenhum autor se pronunciou um escritor gótico”. Afirma ainda que Veiga “traduz com fidelidade a goianidade de que se reveste em sua iluminações recordativas sobre histórias e gente da roça”.⁵ Já Antônio Hohfeldt entende Veiga como um escritor rural, da mesma linha de Bernardo Élis, em que a denúncia da invasão do universo camponês e da destruição do equilíbrio ecológico levou-o a se tornar “um dos primeiros escritores brasileiros contemporâneos a denunciar a sistemática destruição da nossa fauna e flora, de nossos ecossistemas”.⁶

Mas a obra de Veiga não se resume a uma expressão do regional. Ao contrário da maioria, o que as críticas regionalistas não consideraram foi que Veiga superava o regionalismo simplório, de pura pretensão documental ou mesmo pitoresca, para tornar-se uma expressão literária original, que representa, neste ambiente interiorano, situações de repressão, de lirismo infantil, de questionamento existencial, temas quase sempre trabalhados com elementos considerados “fantásticos”. Como afirma Agostinho Potenciano de Souza, “Veiga parte do regionalismo, já num conceito menos restrito, e envereda para o fantástico moderno”.⁷ Hélio Pólvora também enfatiza a dimensão cotidiana das histórias de Veiga sendo invadidas pelo “supra-real” que, transformado em “absurdo lógico”, é criador das mesmas “situações dolorosas” que Borges encontrou em Kafka.⁸

Ao lado do realismo mágico, a referência a Kafka se tornou a mais comum na fortuna crítica de J. J. Veiga, o que provocou tanto comparações com o fantástico moderno do qual Kafka seria representante, quanto justificou seu afastamento do fantástico. José Paulo Paes inclui um conto de Veiga em sua antologia de contos fantásticos destacando sua “afinidade com o fantástico kafkiano”.⁹ Já José Fernandes interpreta Veiga como escritor existencialista,

⁵ FELÍCIO, Brasigóis. *Literatura contemporânea em Goiás*. Goiânia, Editora Oriente, 1975.

⁶ HOHLFELDT, Antônio et alii. “O conto brasileiro hoje”, in *Seminários de literatura brasileira - ensaios*. Rio de Janeiro, Fundação Nestlé de Cultura/ Editora UFRJ, 1990.

⁷ SOUZA, Agostinho Potenciano. *Um olhar crítico sobre o nosso tempo. (Uma leitura da obra de José J. Veiga)*. Campinas, Ed. da Unicamp, 1990.

⁸ PÓLVORA, Hélio. “A arte da levitação no mágico José J. Veiga”. in *Jornal do Brasil*, 27/05/72. O crítico refere-se ao prólogo de Jorge Luis Borges à *Metamorfose* de Kafka.

⁹ PAES, José Paulo. *Os buracos da máscara: antologia de contos fantásticos*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

destacando a diferença entre a literatura fantástica, que teria suas raízes na cultura popular, da literatura do absurdo, com raízes em Kafka, e cuja meta seria "tornar alegórica a realidade ficcional (...) e denunciar, sem a lógica da razão, as misérias da condição humana".¹⁰ Assim como em Murilo Rubião, Elias José, Miguel Jorge e Roberto Drummond, o que está em jogo é a desumanização do homem, através da supressão dos valores imprescindíveis ao existir.

A resistência ao fantástico pode ser justificada, também, no caráter alegórico de sua ficção, identificado, entre outros, por Samira Campedelli. Para ela, as narrativas de Veiga não são fantásticas, pois nelas o fantástico seria um recurso ("o exagero da verdade") para o realismo emergir. Portanto, suas obras são "alegorias e desta forma são sinais de alerta para as possibilidades realistas que encerram".¹¹ Neste sentido, a leitura está redirecionando seu foco de atenção para a função ou para os resultados que a transfiguração da realidade alcança.

Os conceitos de alegoria, fábula e parábola foram aplicados principalmente aos seus romances, correntemente interpretados como uma crítica explícita ao regime militar instaurado no Brasil em 1964. Para Benedito Nunes, Veiga se enquadra "na linha do alegórico para o fantástico que abastece as utopias e antiutopias, ao nível da fábula social ou política".¹² Esta leitura se tornaria uma recorrente chave de interpretação que, mesmo que procedente, muitas vezes limitou o valor de Veiga à realidade imediata do país, o que sem dúvida é uma redução interpretativa. Outras leituras na linha alegórica descobriram em J. J. Veiga um questionamento menos datado, mais universal. Emir Rodriguez Monegal assim se pronunciou no *New York Times Book Review*, sobre a tradução norte-americana de *A hora dos ruminantes* (*The three trials of Manirema*):¹³

A obra pertence a um gênero que alcançou a sua perfeição na Idade Média: a alegoria (...)
A novela não pretende contar uma história, mas antes descrever uma situação, um estado

¹⁰ HOHLFELDT, Antônio et alii. "O conto brasileiro hoje", *op. cit.*

¹¹ CAMPEDELLI, Samira & AMÂNCIO, Moacir. *J. J. Veiga*. São Paulo, Abril Educação, 1982.

¹² NUNES, Benedito, "Reflexões sobre o moderno romance brasileiro" in PROENÇA FILHO, Domício (org) *O livro do seminário (Ensaíos)*. São Paulo, L. R. Editores, 1983.

¹³ Lançado em 1970 pela editora Alfred A. Knopf, de Nova York, assim como *A estranha máquina extraviada* (*The misplaced machine*) ambos traduzidos por Pamela G. Bird.

existencial: o de uma cidade invadida, ocupada, dominada por um poder estrangeiro, cujos métodos e intenções são totalmente incompreensíveis para os nativos.¹⁴

Ainda numa leitura parabólica, mas com um sentido profundo um pouco diverso, contrapondo duas culturas em choque, Fábio Lucas defende que

a narrativa de J. J. Veiga se desenvolve predominantemente num matiz parabólico, já que se pode extrair dela um preceito ético e o texto se presta a reforçar uma convicção moral: é impossível harmonizar as culturas urbana e rural; a expansão daquela vem a ser o verdugo desta, sua tragédia.¹⁵

Dentro da fortuna crítica de José J. Veiga há, portanto, tantas definições quanto o próprio termo *fantástico* pode agüentar. Duas conclusões podem ser extraídas destes breves comentários: em primeiro lugar, a inegável condição de um dos pioneiros do gênero no país, o que provoca divergentes leituras por parte de uma crítica ainda “desacostumada” ao conto insólito no Brasil; em segundo lugar, a filiação inevitável não apenas de Veiga, mas de todo o *boom* das décadas de 60 e 70 com a ficção hispano-americana, embora seja válida e tenha se mostrado bastante rica, favoreceu a acomodação de sua obra sob este rótulo. A falta de estudos de fôlego, em que esta relação pudesse ser mais detalhadamente analisada, relegou à ficção de José J. Veiga a fácil definição de “realista mágico”, quando não apenas de “fantástico” (ou uma de suas variantes).

É preciso especificar que se tratam de diferentes conceitos. Contemporaneamente, o fantástico é compreendido em sentido muito amplo. São consideradas fantásticas quaisquer narrativas que rompam com a mímese realista, como ocorre em J. J. Veiga, que se utiliza muitas vezes (embora não só) de representações irrealis, enredos que abordam o sobrenatural e o absurdo. O modo como a quebra da mímese se configura na ficção veiguiana possibilita aproximações com o fantástico tradicional, com Kafka, com o realismo mágico ou

¹⁴ Apud MARTINS, Wilson. “Encontros e desencontros” in *Pontos de vista – vol. 8*. São Paulo, T. A. Queiroz, 1994.

¹⁵ LUCAS, Fábio. “Panorama do conto Brasileiro em 1978” in *Razão e emoção literária*. São Paulo, Duas Cidades, 1982.

maravilhoso. Nossa hipótese de trabalho é que sua obra dialoga com as diferentes acepções do gênero desde seu surgimento, assimilando procedimentos narrativos tanto do fantástico tradicional do XIX quanto do realismo maravilhoso hispano-americano de meados do XX.

Para desenvolver esta reflexão, são necessários alguns passos preliminares. Partiremos do pressuposto de que há uma contigüidade de temas e recursos estilísticos entre o fantástico tradicional, o chamado fantástico moderno e o realismo mágico/maravilhoso latino-americano, o que justifica a leitura destes gêneros sob um ponto de vista histórico. Boa parte dos teóricos do fantástico aqui analisados endossam essa perspectiva: Jean Paul Sartre, Irene Bessièrre, Jaime Alazraki (que se utiliza do termo “neofantástico”), Remo Ceserani, Mery Erdal Jordan, Pampa O. Aran, José Paulo Paes. Portanto, no primeiro capítulo deste trabalho, traçamos um panorama sobre a tradição fantástica que, mesmo limitado, deve iluminar algumas questões levantadas pela diversidade interpretativa da fortuna crítica de Veiga, e assim justificar nossos próprios procedimentos de análise. Em meio a tantas diferenças terminológicas, é preciso elucidar os termos que usaremos em nossa leitura.

No segundo capítulo, descrevemos como se realiza o insólito na obra de J. J. Veiga. Não podendo dar conta de uma análise aprofundada de todas as suas narrativas, optamos por dividi-las de acordo com a configuração do insólito, a fim de confrontá-las. Procuraremos estabelecer constantes temáticas e estilísticas em sua obra, de modo a compreendê-la como um universo coeso cuja unidade será analisada sob três aspectos: repetições/variações de temas e enredos, da representação da dualidade do real e de símbolos alegóricos. A opção pelo termo *insólito* — e não “fantástico” ou similar — deverá se justificar durante a leitura de Veiga, além de evitar ainda maiores equívocos e transtornos terminológicos.

O terceiro capítulo traz um estudo detalhado do romance *Sombras de reis barbudos*, de 1972. Nesta narrativa encontram-se todas as variações do insólito presentes no conjunto de sua obra, o que faz dela um texto exemplar. A impossibilidade de se realizar, no presente trabalho, uma análise minuciosa dos

doze livros de Veiga — 48 narrativas, entre contos, novelas e romances¹⁶ — justifica o estudo mais detalhado de um texto representativo. Se toda seleção tem algo de arbitrário, esperamos que esta se justifique, além de tudo, pela qualidade do texto analisado e sua relevância dentro da obra de Veiga e da ficção brasileira contemporânea. Para tanto, é preciso atentar para a função da construção do insólito em sua obra. De interpretações existencialistas a políticas, a leitura parabólica ou alegórica de J. J. Veiga — termos no mais das vezes usados como sinônimos — apontou para diversos caminhos, que tanto tentaram valorizá-lo quanto rebaixar seu valor literário.

O estudo da ficção de José J. Veiga, nos moldes da proposta aqui exposta, justifica-se não apenas na tentativa de compreensão minuciosa desta que pode ser considerada uma das mais importantes manifestações de nossa literatura recente, como na sugestão de como parte da ficção brasileira das últimas décadas utiliza-se do insólito ou fantástico na construção da realidade narrativa.

¹⁶ Foram deixados de fora do *corpus* deste trabalho as narrativas infanto juvenis *Prof. Burrim e as quatro calamidades* (1978) e *Tajá e sua gente* (1986), o humorístico *Almanaque de Piumhy* (1988), bem como contos publicados apenas em antologias ou periódicos.

CAPÍTULO 1

DO FANTÁSTICO E SEUS ARREDORES

— *Eu sou um fantasma.*

— *Isso quer dizer que não existes?* — inquiriu Kōrin.

— *Pensa o que quiseres* — replicou o monge, com um leve sorriso — *Eu existo na tua imaginação, e como a tua imaginação faz parte da Natureza, devo também existir na natureza.*

Anton Tchekhov, O monge negro

1.1. O fantástico tradicional

A vasta bibliografia crítica sobre o fantástico prova tratar-se de um gênero literário que instigou abordagens críticas não apenas em grande número, mas que apontam para direções diversas. Apesar das dificuldades, algumas características básicas e comuns à maioria das tentativas de definição podem ser levantadas, mesmo que de maneira sucinta.

Se há um consenso entre os críticos “canônicos” do fantástico literário é de que ele é construído pela representação de eventos de uma esfera sobrenatural em um ambiente, um mundo, regido pelas leis naturais. Tzvetan Todorov, em sua clássica *Introdução à literatura fantástica*, de 1968, assim explica o âmago do gênero:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides e nem vampiros, 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 ao acontecimento realmente

ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós.¹

Outros críticos, como o próprio Todorov aponta, compartilham opiniões similares. Pierre-Georges Castex fala de uma de “uma intrusão repentina do mistério no quadro da vida real”; Roger Caillois prefere chamar de “ruptura do conhecido, irrupção do inadmissível” na ordem cotidiana; já Louis Vax indica que “toda literatura fantástica (...) gosta de nos apresentar, habitando o mundo real em que nos achamos, homens como nós, colocados subitamente na presença do inexplicável”.²

É importante notar que Todorov, assim como os demais, parte do pressuposto de que o “nosso mundo” é baseado em um senso comum de realidade. Assim, espera-se que o julgamento da natureza dos eventos narrados seja realizado por alguém que compartilhe desta visão de mundo, racionalista e cética. Isso porque a “irrupção” ou a “intrusão” do sobrenatural na vida cotidiana deve ser conflitiva. Trata-se sempre de um elemento que seja *outro* e que seja negativo, ameaçador à ordem natural das coisas.

Louis Vax bem define o “nosso mundo”:

O homem adulto forja para si um mundo grosseiro mas relativamente coerente: os rios não retornam às nascentes, os votos não se realizam logo que os formulamos, os mortos não regressam para atormentar os vivos, as paredes não se deixam atravessar, não se pode estar em dois sítios ao mesmo tempo.³

Esta noção não é imutável. Como nos diz Jorge Schwartz, “os critérios de avaliação de um fato fantástico têm sempre como ponto de referência (ou ponto de partida) o repertório normativo do leitor”.⁴ Deste modo, muitas narrativas que durante a Idade Média poderiam ser (e de fato eram) tomadas como realistas, verdadeiras, hoje não passam de fantasiosos relatos, às vezes míticos. Eram

¹ TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Castello. São Paulo, Perspectiva, 1992.

² Apud TODOROV, *idem*, *ibidem*.

³ VAX, Louis, *A arte e a literatura fantásticas*. Tradução de João Costa. Lisboa, Arcádia, 1972.

⁴ SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: A poética do Uroboros*. São Paulo, Ática, 1981.

outros a noção de verdade e o conceito de realidade. Por outro lado, projeções completamente fantásticas há um século atrás são totalmente plausíveis hoje, principalmente no que se refere a avanços tecnológicos.

Assim, o surgimento do fantástico como gênero literário específico só foi possível em meados do século XVIII, com a consolidação do conceito de sobrenatural que permanece até hoje. Antes disso, o sobrenatural não possuía o mesmo significado que hoje possui, carregado de negatividade, como um plano diferente do natural e oposto a ele. Narrativas maravilhosas sempre existiram, como provam os textos canônicos da literatura ocidental; porém, tratava-se de outro tipo de construção ficcional, que não enfatizava a oposição real/irreal, pois encarnava crenças de ordem mágica compartilhadas por sua comunidade de origem.

Este é um dos primeiros aspectos que provocam divergências críticas. Embora Todorov e outros teóricos como Roger Caillois, Jacques Finné e Irène Bessière defendam que o fantástico nasceu no século XVIII, existe uma corrente da tradição crítica do fantástico que assume quase toda a tradição literária como constituinte do gênero.⁵ Os mais ilustres são com certeza os organizadores da *Antologia de la literatura fantástica*, de 1941: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo. “Velhas como o medo, as ficções fantásticas são anteriores às letras”⁶, proclama Bioy Casares, no prólogo desta antologia, em que estão representados autores tão diversos quanto Kafka, Kipling, Petronio e Chuang Tzu. E prossegue afirmando que mesmo considerando que o fantástico tenha surgido como um gênero definido na Inglaterra do XIX, aponta seus precursores: Quevedo, Homero, *A Bíblia*, entre tantos. Fantástica, para Casares, Borges e Ocampo, é toda e qualquer narrativa em que estejam representados eventos sobrenaturais, de que a produção européia do XVIII e XIX é apenas uma das manifestações.

⁵ Uma lista detalhada de críticos destas duas vertentes pode ser encontrada em *O fantástico*, de Selma Calasans Rodrigues. São Paulo, Ática, 1988.

⁶ CASARES, Adolfo Bioy. “Prólogo” à *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1998.

Porém, para sistematizar a história do gênero e de suas diversas acepções, necessárias às futuras comparações, é necessário desenvolver o conceito de fantástico tradicional, uma manifestação literária datada, surgida apenas após o Iluminismo, momento histórico a partir do qual é possível delimitar claramente o que o senso comum define como sobrenatural.

O crítico italiano Remo Ceserani desenvolve este raciocínio usando um exemplo o fantasma de Hamlet:

Quando Shakespeare faz Hamlet dialogar com o fantasma de seu pai, está aplicando simplesmente um modelo cultural geralmente admitido, segundo o qual a crença na existência de fantasmas é um componente importante, tanto quanto o são a prática da alquimia e o conhecimento da magia.⁷

Depois do século XIX, continua Ceserani, as encenações de *Hamlet* sofreram modificações sensíveis na representação do espectro. Racionalmente, ele não era mais aceitável senão como uma fantasia. Houve, a partir do XVIII, uma mudança fundamental no modo de pensamento aceito como padrão, e que propiciou o nascimento do fantástico tradicional na literatura. O pensamento ocidental tornou-se essencialmente leigo, cético, racionalista. O maravilhoso e o sobrenatural não são mais aceitos na realidade narrativa pacificamente. É esta transformação radical de modelos culturais que possibilita a “irrupção” do sobrenatural no cotidiano de maneira conflitiva, responsável pela ambigüidade entre real e irreal que caracteriza o fantástico europeu dos séculos XVIII e XIX.

Segundo Tzvetan Todorov, quando um evento na narrativa contraria o senso comum da realidade — sendo portanto supostamente sobrenatural, como a aparição de um fantasma — a personagem (e o leitor com ele) hesita se, de fato, aquilo que viu é um espectro ou uma ilusão dos sentidos, por exemplo. Segundo Todorov, é chamado *fantástico puro* o texto que mantém a hesitação até o final de sua leitura (e além dela), não resolvendo a dúvida. Segundo esta definição, existiriam poucos textos exemplares do gênero, entre eles *A outra volta do*

⁷ CESERANI, Remo. *Lo fantástico*. Madrid, Visor, 1999.

parafuso (1898), de Henry James, a “Vênus de Ille” (1837), de Prosper Mérimé, “A pata do macaco” (1896), de W.W. Jacobs. Tomemos o último como exemplo:

O chefe de uma pequena família britânica adquire, de um amigo viajante, uma pata de macaco que possuiria o poder de satisfazer três desejos de seu proprietário. Em tom de brincadeira, o novo dono do talismã faz seu primeiro pedido: duzentas libras, que salvariam a casa da hipoteca. Ao formular o desejo, o velho acredita que a mão tenha-se movido, ao que a esposa, sempre cética, argumenta: “deve ter sido impressão tua, meu velho!”.⁸ Nota-se a hesitação proposta ao leitor encarnada no diálogo entre marido e esposa: o movimento fantástico da pata é explicado como uma ilusão de sentidos. Na manhã seguinte, prossegue o ancião, lembrando-se das palavras do misterioso amigo: “Morris contou que as coisas aconteciam tão naturalmente — disse o pai — que se poderia, querendo, atribuí-las a mera coincidência”.⁹ E assim acontece: um representante da empresa em que trabalha o filho único do casal vem comunicar-lhes a morte do rapaz, que fora tolhido por uma máquina, e compensá-los com uma quantia em dinheiro, exatas duzentas libras. Embora seja uma coincidência extraordinária, nada nos prova definitivamente que a pata do macaco tenha de fato poderes mágicos.

Após o enterro do filho, a mãe (numa troca desesperada de papéis) exige do marido que peça, ao talismã, a volta do rapaz. O velho a atende, mas teme pelo retorno do filho, mutilado, ao mundo dos vivos. Após um período de angustiada espera, sente-se aliviado pela não concretização do desejo. Mas eis que batem novamente à porta. A esposa, eufórica, tenta abri-la para receber o filho. Enquanto isso, o velho formula seu último pedido à pata do macaco. Quando a mulher abre a porta de casa, encontra apenas a estrada, calma e deserta. Era de fato o filho que havia batido à porta? E, neste caso, teria desaparecido porque seu pai assim pedira à mão do macaco, em seu terceiro e último desejo? Ou, fruto de uma grande coincidência, seria apenas um andarilho noturno procurando

⁸ In PENTEADO, Jacob (org). *Obras primas do conto fantástico*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1961.

⁹ *Idem, ibidem*.

abrigo temporário? A hesitação, neste caso, não se resolve, não sendo comprovado que, de fato, a pata do macaco possuiria poderes sobrenaturais.

Quando não apresenta hesitação, a narrativa pertence aos gêneros vizinhos do fantástico, o estranho ou o maravilhoso. *Estranho puro* é tão simplesmente aquele texto em que não há sobrenatural, mas comportamentos estranhos ou ocorrências que fogem do padrão normal, mas que são passíveis de explicação natural. São eventos incríveis, chocantes, como o assassinato, o canibalismo, a necrofilia. Já no âmbito do *maravilhoso puro* estão as narrativas em que o sobrenatural é plenamente aceito, como nos contos de fada. Neste caso, não estamos mais no “nosso mundo”, mas em um universo em que os animais podem falar, pessoas voar ou entidades mágicas ou divinas interferir na vida dos mortais, de modo que não existe a contravenção das leis naturais e, portanto, não há hesitação ou ambigüidade.

Existem, ainda, os textos em que, após a hesitação inicial, uma opção é tomada. Tomemos dois romances fundadores do fantástico. Em *O diabo enamorado*, novela de Jacques Cazotte publicada em 1772, seu protagonista, Alvare, após evocar forças ocultas, se relaciona com Biondetta, personagem ambígua que o próprio Alvare, e o leitor com ele, não sabem se é uma simples mulher ou a encarnação de Belzebu. Situação semelhante viverá Alphonse, personagem de *Manuscrito encontrado em Saragoça* (1805) de Jean Potocki: atraído por duas belas mulheres, as irmãs Emina e Zibeddé, ele descobre que são, possivelmente, espíritos malignos. Em ambos os casos, a dúvida se mantém até o final, quando uma explicação aos acontecimentos aparentemente sobrenaturais será dada, confirmando sua sobrenaturalidade ou não. Todorov as classifica, respectivamente, como representantes do *fantástico maravilhoso*, em que o sobrenatural se mostra verdadeiro (Biondetta é de fato um diabo), e do *fantástico estranho*, em que explicações lógicas são apresentadas para os acontecimentos insólitos (serão explicados como uma série de coincidências os fatos que levaram Alphonse a acreditar que amava dois entes sobrenaturais).

Para Todorov, portanto, o fantástico é um gênero esvanecente, pois vive da hesitação do leitor implícito (que não deve ser confundido como o leitor empírico)

sobre a natureza dos eventos narrados. Esta é a primeira condição para sua existência, obrigatória. A segunda condição pede a representação dessa hesitação no interior da obra, ou seja, que uma ou mais personagens hesite com o leitor, gerando assim uma relação de cumplicidade. Embora seja facultativa, havendo textos em que não há esta representação — como em “Vera” (1883), de Villiers de L’isle-Adam — esta condição ocorre na grande maioria das histórias fantásticas. Podemos daí desenvolver um perfil do protagonista fantástico que nos será útil para futuras comparações: trata-se normalmente de um “homem médio”, racionalista, que encarna todas as virtudes do “nosso mundo” necessárias ao questionamento do que testemunha ou vivencia diretamente.

Como terceira e última condição, esta sim, também obrigatória, é a leitura literal, não poética ou não alegórica da narrativa. Todorov entende como literal aquela leitura em que o texto é tomado como verdade ficcional, e não como metáfora poética ou como chave alegórica para outro significado, leituras que eliminariam sua ficcionalidade mais elementar, a literalidade da história que se conta. Sem isto não haveria hesitação. Todorov elabora, assim, uma estrita definição, talvez por demais estrutural para um conjunto homogêneo superficialmente mas bastante diverso em suas diferentes manifestações. Esta seria, talvez, a mais recorrente restrição a sua teoria.

Embora estabeleça uma postura de leitura, Todorov não acredita que o fantástico dependa da recepção do leitor, procurando manter a discussão apenas em uma descrição do fenômeno literário. Deste modo, pretende não cometer o mesmo erro de críticos como H. P. Lovecraft, que se baseia no efeito do texto sobre o leitor para elaborar sua teoria. Para o escritor norte-americano, a literatura fantástica é aquela que produz o “medo cósmico” e desperta no leitor “um profundo sentimento de pavor, e ter entrado em contato com esferas e poderes desconhecidos”.¹⁰ Já para Todorov, tal teoria é insustentável porque se baseia no “sangue-frio do leitor” e, portanto, nas oscilações de ânimo ou medo de um leitor empírico sujeito a diversos determinantes extraliterários. Na verdade, Lovecraft não está só. Louis Vax, Roger Callois, Felipe Furtado, Jean Bellemin-Noel

¹⁰ LOVECRAFT, H. P. *El horror en la literatura*. Madrid, Alianza Editorial, 1998.

compartilham, com significativas diferenças, da idéia de que o leitor deve ser implicado na definição do gênero. Vax é bastante claro: “O amador do fantástico não brinca com a inteligência, mas com o medo”.¹¹

Compreendendo que a recepção do texto é uma disciplina por demais ampla para que possa ser utilizada ou questionada devidamente no presente trabalho, nos limitaremos ao conceito de “leitor-implícito” de Todorov. Umberto Eco ilumina o problema, estabelecendo um conceito semelhante, o de “leitor-modelo”: trata-se de uma abstração cuja composição deve ser buscada dentro do texto; ele “é desenhado pelo texto e dentro do texto”.¹² Faz-se necessário, portanto, abordar a narrativa fantástica como um discurso ficcional que constrói uma ambigüidade, ou cria sua tensão narrativa através da contraposição de dois registros diversos, o mimético e o não mimético. Para Irene Bessièrre:

A narração fantástica não parece ser, pois, a “linha de separação entre o estranho e o maravilhoso”, como afirma Todorov, e sim (...) o lugar de convergência da narração tética (novela dos *realia*) e na não-tética (maravilhoso, conto popular mágico). Não é historicamente indiferente que haja sido o século XVIII o século do florescimento dos contos populares e da narração realista; a narrativa fantástica não nasce da primeira, mas da contaminação dos métodos de composição dos dois tipos de narração.(...) o fantástico não se origina da hesitação entre estas duas ordens, mas sim de sua contradição e de sua mútua e implícita rejeição.¹³

A autora acredita, portanto, que não se trata de hesitação, mas de uma contradição nascida na justaposição de dois níveis distintos de verossimilhança. O sobrenatural introduz na narrativa uma outra ordem possível, diversa do “nosso mundo”, o que gera sua “contradição e sua mútua e implícita rejeição”.¹⁴

Este antagonismo entre dois planos, ou mesmo a hesitação de Todorov, quando representada na narrativa, não são totais senão excepcionalmente; a

¹¹ VAX, Louis, *op. cit.*

¹² ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo, Cia das Letras, 1994.

¹³ BESSIÈRE, Irene. *Le récit fantastique; la poétique de l'incertain*. Paris, Larousse, 1974. Utilizando os termos usados por Sartre em *O imaginário*, Bessièrre afirma que o tético “supõe a realidade daquilo que representa”. Assim, o fantástico é tético e o maravilhoso, não-tético.

¹⁴ *Idem, ibidem.*

ambigüidade não se mantém, na maioria dos textos, até o final da narrativa. Há que se considerar que, expostas as explicações racionais para os acontecimentos misteriosos, elas dificilmente são verossímeis. Como observa E. Faguet em relação a “A Vênus de Ille”, de Mérimé, considerado um perfeito exemplo do fantástico-puro para Todorov:

Tudo pode ser explicado, na história, por uma coincidência de fatos vulgares, e, se o leitor for um espírito positivo, poderá ficar satisfeito; mas precisamente a vulgaridade dos fatos cuja convergência bastaria para a explicação inclina-nos a desejar e sugere-nos uma interpretação maravilhosa, da qual assim ele é o instaurador sem ser o responsável.¹⁵

Tomemos outro exemplo usado por Todorov. Quando define o “estranho puro”, ele mostra-nos como um conto exemplar “A queda da casa de Usher” (1839), de Edgar Allan Poe. Para Todorov, são explícitos na narrativa os fatos que levaram ao desmoronamento do solar e a aparição de Lady Madeleine (ela sofria de catalepsia), que sequer dariam espaço à hesitação do leitor implícito sobre a (sobre)natureza dos eventos. Isto é, o evento misterioso vem sempre acompanhado de sua explicação. Ora, a atmosfera que envolve o conto é por demais sombria, gótica, para que não haja, senão a hesitação, ao menos uma expectativa de que estamos prestes a presenciar fatos sobrenaturais, ou seja, uma expectativa fantástica. Clichês dos contos de terror abundam em suas páginas, como os “olhos” da casa, os ruídos noturnos, a tempestade e a própria extravagância cadavérica de Roderick Usher.

Todorov indica que o solar estava prestes a desmoronar a qualquer momento, segundo provam as rachaduras vistas pelo narrador o início do conto. Porém, como explicar que isso tenha acontecido quase ao mesmo momento da aparição fantasmagórica de Lady Madeleine, enterrada viva? As coincidências que explicam fatos como esse são por demais incríveis para serem verossímeis. Como diz M. R. James, escritor especialista em histórias de fantasmas, e citado pelo próprio Todorov: “Às vezes é necessário ter uma porta de saída para uma

¹⁵ RÓNAI, Paulo. “Mérimée contista”, prefácio a MÉRIMÉE, Prosper, *Histórias imparciais*. Tradução de Ondina Ferreira. São Paulo, Cultrix, 1959.

explicação natural, mas deveria acrescentar: que essa porta seja bastante estreita para que não se possa usá-la”.¹⁶

Se o narrador não hesita, é porque ele encontra-se exatamente na classe de “homens médios” esclarecidos e confiáveis ao leitor. Assim, mesmo se não pudermos falar em hesitação no sentido estrito proposto por Todorov, é indiscutível uma ambientação fantástica que, como na narrativa gótica, cria uma sensação de sobrenaturalidade que se sobrepõe à explicação racionalista.

Comparemos dois fragmentos, um do conto de Poe outro de *O diabo enamorado*, de Cazotte. Ao chegar à casa de Usher o narrador, impressionado pelo aspecto aterrorizante da propriedade, assume:

Fui obrigado a recorrer à *conclusão insatisfatória* de que existem, sem a menor dúvida, combinações de objetos naturais muito simples que têm o poder de afetar-nos desse modo, embora a análise desse poder se baseie em considerações que ficam além de nossa compreensão.¹⁷

Para efeito de comparação, não são muito distintas as reflexões de Alvare, de *O diabo enamorado*: “Tudo isso me parecera um sonho, pensava comigo; mas será a vida humana outra coisa? Eu sonho de modo mais extraordinário que esta ou aquela pessoa, e pronto”.¹⁸ Embora Todorov não as queira iguais, o narrador de Poe, mesmo sem assumir a hesitação, já o faz ao não julgar satisfatória a análise racional do ambiente que o cerca. Ele utiliza-se da ciência assim como Alvare utiliza-se do sonho, para se convencer. Estamos na linha oposta ao conto “Vera”, de L’isle-Adam. Neste, o narrador acredita no sobrenatural desde o início, e em “Usher”, não. Em ambos a segunda condição do fantástico não é cumprida, mas o texto pede o julgamento do leitor, criando assim a ambigüidade e a contradição entre a ordem natural e a sobrenatural.

¹⁶ Apud TODOROV, *op. cit.*

¹⁷ In POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Tradução de Breno Silveira e outros. São Paulo, Abril Cultural, 1978. (Grifo nosso).

¹⁸ In CAZOTTE, Jacques. *O diabo enamorado*. Tradução de Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro, Imago, 1992.

Ainda que o sobrenatural tenha apenas “ficado no ar”, não tenha sido aceito pela personagem, criou-se uma verossimilhança interna, na qual a justificativa racional, embora explique, não convence. Talvez por causa desta difícil tarefa de criar a dupla opção perfeita, a forma mais comum que os contos fantásticos tomaram foi a do que Todorov classificou fantástico-maravilhoso.

Quando Jorge Luís Borges cita Coleridge em *Outras inquisições*, está resumindo um recurso muito comum na literatura fantástica, a do epílogo que instaura o sobrenatural definitivamente: “Se um homem atravessasse o Paraíso em um sonho e lhe dessem uma flor como prova de que estivera ali e ao despertar encontrasse essa flor em sua mão...o que pensar?”.¹⁹ Em “O pé da múmia” (1840) de Theophile Gautier, ocorre algo semelhante. Após um viagem por mundos sobrenaturais em que é guiado por uma múmia, o protagonista acorda, constatando que tudo não passara de um sonho. Mas ele logo se depara com um amuleto, usado pela múmia, em sua mesa de papéis: a viagem foi real, a história é fantástica maravilhosa. Essa estrutura tornou-se quase um clichê, encontrado em muitas narrativas, como a chave do jazigo em “Véra” de L’Isle-Adam, a fita suja de sangue em “O monte das almas” (1861-63), de Gustavo Adolfo Bécquer e o crucifixo em “O impenitente” (1893) de Aluizio de Azevedo.

É-nos importante o fato de que essa verossimilhança interna, ao mesmo tempo em que aceita o sobrenatural, exige que duvidemos dele o máximo que pudermos. Assim, até quando o sobrenatural mostra-se real, houve, senão a hesitação, ao menos uma ambigüidade no discurso ficcional. O maravilhoso continua sendo um outro plano, diverso da realidade cotidiana, embora nela se manifeste. Sua ocorrência é coerentemente questionada, e só aceita como real na presença de uma prova inquestionável. Estamos sempre tratando de dois planos, e do choque entre eles causado ao olhar racionalista.

¹⁹ BORGES, Jorge Luis. “A flor de Coleridge” in *Outras inquisições. Obras completas II (1952-1972)*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo, Globo, 1999.

1.2. O estranho freudiano

Freud vai além deste raciocínio em “O estranho” (*Das Unheimliche*, 1919), em que aborda a narrativa fantástica a favor de um estudo psicanalítico sobre o sentimento de estranheza, de medo, que determinadas situações provocam no homem. Ele define o sentimento do “estranho” como “aquela categoria de assustador que remete ao que é conhecido, velho, e há muito familiar”.²⁰ Para tanto, percorre a origem etimológica do termo (estritamente intraduzível) e utiliza-se de casos reais de seus pacientes e de um exemplo literário, “O homem de areia” (1815), conto de E. T. A. Hoffmann, numa análise que se tornou célebre para a fortuna crítica do fantástico.

O enredo da história não é simples, mas pode ser resumido em linhas gerais. Trata-se da história de Natanael, jovem estudante que, quando criança, tivera uma experiência assustadora. Seu pai recebia, sempre à noite, o misterioso advogado Coppelius, que o menino identifica como o “homem de areia”, personagem do folclore que arrancaria os olhos de crianças desobedientes. Certa noite, quando Natanael se escondera no escritório do pai para investigar o que ele e Coppelius faziam juntos, o menino é descoberto e ameaçado de ter os olhos arrancados pelo advogado, ao que desfalece apavorado. Dias depois seu pai morre em uma situação misteriosa, e Coppelius desaparece.

Anos depois, já estudante, Natanael acredita que um vendedor chamado Giuseppe Coppola é de fato Coppelius, com uma nova identidade. Convencido por seu melhor amigo e por sua noiva de que se trata apenas de uma má impressão, o rapaz adquire do vendedor um pequeno telescópio, com o qual passa a admirar sua vizinha, Olímpia, por quem se apaixona rapidamente. Faz amizade com seu pai, o cientista Spalanzani. Após uma série de incidentes, descobre que sua amada é, na verdade, um autômato, quando presencia Spalanzani, responsável pela sua construção, e Coppola, que criara os olhos da boneca, brigando pelo artefato. Natanael enlouquece ao ver os olhos do autômato arrancados,

²⁰ FREUD, Sigmund. “O estranho” in *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Edição standard brasileira das obras completas de S. Freud. Vol XVII (1917-1919). Tradução de Eudoro Augusto Maciera de Souza. Rio de Janeiro, Imago Editora Ltda, 1976.

lembrando-se do trauma de sua infância. Aparentemente recuperado, o estudante passeia com a noiva quando sofre novo ataque de loucura e se joga de cima de uma torre.

Partindo da interpretação de Jentsch, para quem a estranheza do conto nasce da incerteza causada ao leitor de que Olímpia é ou não um autômato (antecipando assim, já em 1906, a hesitação de Todorov), Freud logo descarta essa hipótese para afirmar que o foco mais importante de estranheza é o tema do homem de areia. Segundo ele, há um momento do texto em que fica comprovada a identidade de Coppola como sendo o Homem de areia, o que invalida a importância capital da “incerteza intelectual” de Jentsch, e dirige sua interpretação para a questão do medo de castração representado pela ameaça de Natanael de perder os olhos. A incerteza intelectual seria incapaz de explicar o sentimento do estranho (o assombro, o temor) porque “nós, com a superioridade das mentes racionais, estamos aptos a detectar a sensata verdade”²¹ — que Natanael não é louco — superando a dúvida, portanto, muito cedo.

Segundo Freud há dois tipos de estranho distintos, o que experimentamos na realidade, e o literário. O primeiro subdivide-se em

- a) O “teste de realidade”: quando um modo de pensamento, uma crença, supostamente superada e rejeitada (como a crença em fantasmas) dá indícios de que exista de fato, questionamos sua realidade material. Esta dúvida só é possível porque a crença permaneceu recalcada, ou escondida, na mentalidade racionalista. Não existiria se sua superação fosse de fato definitiva.
- b) O estranho originário de complexos infantis, em que “a questão da realidade material não surge. O seu lugar é tomado pela realidade psíquica”; ou seja, o ressurgimento de algo reprimido na infância: é o estranho causado pelo o que é familiar “e há muito estabelecido na

²¹ *Idem, ibidem.*

mente, e que somente se alienou desta através do processo de repressão”.²²

Notemos que, em ambos os sentidos, trata-se de algo supostamente superado pelo modo de pensar racionalista, ou reprimido na infância, e que retorna reivindicando seu lugar à luz das mentes racionais adultas. É assustador e familiar.

O estranho é distinto na literatura, já que seu conteúdo não se submete à prova de realidade. Observa Freud que, “em primeiro lugar, muito daquilo que não é estranho em ficção sê-lo-ia se acontecesse na vida real; e, em segundo lugar, que existem muito mais meios de criar efeitos estranhos na ficção, do que na vida real”.²³ Ou seja, a literatura pede suas regras próprias de apreensão e julgamento, possui uma lógica de verossimilhança diferente da realidade cotidiana. Partindo deste princípio, o escritor deve escolher seu mundo de representação, dos quais são três os possíveis:

- a) O mundo dos contos de fadas, com suas regras aceitas. Trata-se de um mundo que Todorov chamaria mais tarde de maravilhoso.
- b) Um mundo menos imaginário mas que ainda assim admite o sobrenatural. Como em *Hamlet*, por exemplo: embora localizado em um período histórico preciso, o enredo aceita a manifestação de um espectro como um evento possível, mesmo que incomum.
- c) A realidade comum, e aí nasce o estranho. Neste caso, homens comuns, que vivem em “nosso mundo”, são postos subitamente na presença do inexplicável, para usar os termos de Louis Vax.

Freud nos explica que apenas no terceiro caso ocorre o sentimento estranho literário. Isto porque, considerando que o mundo representado nesta ficção seja um mundo mimético, “reagimos às suas invenções como teríamos

²² *Idem, ibidem.*

²³ *Idem, ibidem.*

reagido diante de experiências reais”.²⁴ É o “teste de realidade”, representado literariamente. Traçando um paralelo com Todorov: a hesitação, fundamental (segundo ele) para o fantástico puro, só é possível porque motivada pelo “teste de realidade”.

Deste modo, Freud está estabelecendo um modelo não apenas para a caracterização de um gênero literário, mas relacionando sua forma com seu próprio processo de nascimento.

1.3. O nascimento do fantástico

Talvez, mais exemplar do “estranho” (*Unheimliche*) literário do que “O homem de areia” seja outra narrativa de E. T. A. Hoffmann, *O pequeno Zacarias*, de 1816. Neste romance podemos observar não apenas a representação literária do “teste de realidade” a que Freud se refere como também a ilustração de sua importância histórica para a consolidação do gênero fantástico.

Mostrando-se preocupado com a curiosidade do leitor, o narrador inicia um hábil *flash-back* para nos contar o passado do reino onde se passa a ação, antigamente um lugar idílico onde as fadas conviviam harmoniosamente com os súditos do rei Demétrio. O tom lembra-nos os contos de fada, situando-nos diretamente no maravilhoso, pois a existência de seres sobrenaturais é verdade plenamente aceita, inquestionável: “foi por certo devido à presença destas criaturas que todos, encantados com estas maravilhas, acreditavam piamente no sobrenatural”.²⁵

Porém, o próximo rei, Pafnúncio, impelido pela vontade de progresso, resolve implantar em seu reino o Século das Luzes, sendo necessário, para tanto, a expulsão imediata das fadas e o confisco de seus bens. Nas palavras do conselheiro do rei:

²⁴ *Idem, ibidem.*

²⁵ HOFFMANN, E. T. A. *O pequeno Zacarias, chamado Cinabre*. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

Antes de darmos início à Idade da Razão e do Progresso, isso é, antes de derrubarmos florestas, tornarmos os rios navegáveis, (...) antes de mandarmos construir ruas e implantarmos a vacinação contra a varíola, é necessário banir do Estado todas as pessoas de mentalidade e idéias perigosas, que são surdas à voz da razão e seduzem o povo com uma porção de tolices.²⁶

Assim, a maioria das fadas retorna a seu reino natal, chamado *Dschinnistan*, como nos indica *As mil e uma noites*. Não bastasse a conduta ditatorial, o rei Pafnúncio ainda se sente ameaçado pela existência deste reino e envia pesquisadores, um geólogo e um historiador, para analisá-lo:

Ambos concluíram que *Dschinnistan* era um país miserável, desprovido de cultura, sem Iluminismo, sem sabedoria, sem acácias e sem vacinação contra varíola, um país que, na verdade, nem existia. E sentenciaram: nada pode ser pior para um ser humano ou para um país do que simplesmente não existir.²⁷

Está portanto decretado o início de uma nova era, racionalista, da qual o maravilhoso foi arbitrariamente banido. No decorrer da novela, passado este período de transformações, os eventos maravilhosos de que são testemunhas serão questionados pelos moradores do lugar, pois a crença na magia e na existência de fadas não faz mais parte da mentalidade coletiva. Assim reflete uma das personagens frente ao misterioso Cinabre, o Zacarias do título: “deve haver um mistério em torno dessa criatura, e, se eu acreditasse em contos da carochinha, diria que aquele rapaz foi encantado e tem o poder de enfeitiçar as pessoas”.²⁸ A magia das fadas e demais seres da natureza, esquecida pela civilização ilustrada, retorna, provocando o teste de realidade.

Hoffmann elabora assim uma paródia à razão iluminista e uma alegoria da formação deste então recente gênero (*O diabo enamorado*, de Cazotte, romance considerado o fundador do fantástico é de 1772, portanto 44 anos anterior ao *Pequeno Zacarias*). As críticas de Walter Scott, cujo artigo serve de prefácio à

²⁶ *Idem, ibidem.*

²⁷ *Idem, ibidem.*

²⁸ *Idem, ibidem.*

edição brasileira aqui utilizada, indica que o fantasista alemão não era uma unanimidade, o que reforça a idéia de que se trata de uma consciente e às vezes polêmica proposta de ficção.

Este romance ilustra o fato de que não é possível falar de fantástico antes do advento do Iluminismo, pois o gênero é nascido exatamente dentro de um movimento de reação, no campo das artes, ao policiamento racionalista que envolvia a produção cultural do final do século XVIII. Se a ciência e a filosofia usurparam da religião a condição de chave para o homem compreender o mundo que o cercava, este não é mais regido por forças incompreensíveis, mas por fenômenos passíveis de interpretação racional ao alcance do homem esclarecido. Remo Ceserani aponta que

As discussões filosóficas do século XVIII, de Locke em diante, se centraram, sobretudo, nos problemas de percepção empírica e do conhecimento mental, na visão, na imaginação e na fantasia, na subjetividade de nosso sentido de espaço e tempo.²⁹

O pré-romantismo já traz manifestações culturais em oposição ao racionalismo do século das luzes, de que a narrativa fantástica é apenas um dos aspectos. Nas palavras da crítica Maria Teresa Ramos Gomes, “é o regime noturno do imaginário que inspira esta multiplicidade de manifestações que se opõem à linha racional, diurna, do século XVIII”.³⁰ Frente à revelação e à iniciação a que é submetida, a personagem fantástica precisa buscar a iluminação interior para vencê-las. Compreender o mundo é compreender a si mesmo.

Após a revolução social francesa, entram em cena outras referências culturais ligadas à nova classe no poder. A arte burguesa provoca a substituição do repertório clássico pelo medieval — que atendia também à necessidade do traçado dos novos Estados nacionais — e impõe uma temática que privilegia o resgate de elementos folclóricos do medievo, como os castelos góticos, lendas populares como o vampiro, as fadas, a animação de uma estátua, espíritos que

²⁹ CESERANI, Remo. *op. cit.*

³⁰ GOMEZ, Maria Teresa Ramos. *Ficcion e fascinacion – Literatura fantástica prerromántica francesa*. Valladolid, Secretariado de Publicaciones; Universidad, D. L., 1988.

retornam ao mundo dos vivos. Ou seja, o resgate de formas de pensamento supostamente superados pela sociedade racionalista, como nos mostra Freud.

O realismo traria ao gênero conflitos de ordem diversa. O oculto passa a ser relacionado a caso clínicos como a loucura, a alucinação e o uso de drogas, não mais um vislumbre de sensibilidade pessoal; é valorizado ou combatido enquanto conhecimento empiricamente comprovável, não como uma conquista ou fatalidade do espírito. Os fantasmas perdem terreno para enredos baseados em descobertas científicas — ou assumidas como tais — como o magnetismo e a animação de cadáveres.³¹

Exemplares desta produção são os contos "Os fatos no caso do sr. Valdemar" (1845), de Edgar Allan Poe, e "O segredo do patíbulo" (1883), de Villiers de L'isle-Adam, narrativas em que, segundo José Paulo Paes, "o científico adquire, no desfecho sinistro, uma aura de quase fantasmagoria".³²

Como explica Arvède Barine, estudioso do século XIX,

Nosso século foi favorável à literatura fantástica. (...) Quando essa [a ciência] nos ensina que uma ligeira alteração de nossa retina faria o mundo para sempre descolorido, ela sugere a todos o pensamento de que o mundo real poderia bem não ser senão uma aparência, como já os filósofos o sabiam (...) ela faz pressentir que deve haver tantas aparências de mundos quantas formas de olhos e de variedades de entendimento.³³

Um breve parênteses: é nesse momento que se populariza a ficção científica, de que o fantástico é predecessor.³⁴ Para Todorov, a FC é o prolongamento do "maravilhoso científico" um sub-gênero do fantástico em que "o

³¹ O recurso à pseudociência ou a extrapolação de verdades científicas muitas vezes pode tornar uma narrativa desatualizada em pouco tempo. Exemplo célebre, na segunda edição de seu volume de contos *As forças estranhas* (a 1ª edição é de 1906, a segunda de 1926), Leopoldo Lugones acrescenta uma advertência: muitas das ocorrências descritas nos contos, relativas a avanços científicos, tornaram-se correntes em vinte anos, o que seria desvantajoso para o interesse das histórias.

³² PAES, José Paulo. *Os buracos da máscara*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

³³ apud RODRIGUES, Selma Calasans, *op. cit.*

³⁴ A primeira obra apontada como "oficialmente" de FC é *Frankenstein*, de Mary Shelley, de 1818.

sobrenatural é explicado de uma maneira racional, mas a partir de leis que a ciência contemporânea não conhece”.³⁵

Paradoxalmente, portanto, o próprio desenvolvimento científico e filosófico incentivou e preservou a temática do fantástico para além do romantismo. Do esforço da Razão iluminadora — do Iluminismo e do Positivismo — nasceram sombras talvez mais espessas que as do Medievo.

Mas existe alguma controvérsia em relação aos textos pioneiros do gênero. O romance gótico inglês (também conhecido à francesa por *romance negro*) representado por Horace Walpole, M. G. Lewis, Ann Radcliffe, entre outros, já possui claramente elementos que se tornariam lugares comuns do fantástico. H. P. Lovecraft aponta *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, como o romance que deu forma definitiva a um gosto cada vez mais generalizado pelo que chama “terror cósmico”.³⁶ Para Todorov, porém, embora neste período encontrem-se os precursores do fantástico, ele só “apareceu de uma maneira sistemática por volta do fim do século XVIII, com Cazotte”, tendo se mostrado um gênero efêmero, já que, “um século mais tarde, encontram-se nas novelas de Maupassant os últimos exemplos esteticamente satisfatórios do gênero”.³⁷

De qualquer modo, é fato que o romance gótico já apresenta aqueles que se consagrariam como os principais temas do fantástico. Mais do que isso, são localizáveis nestes textos procedimentos narrativos e problemas comuns a toda a tradição, principalmente no que se refere às técnicas de verossimilhança.

1.4. O fantástico e o verossímil

O senso comum define a verossimilhança como sendo a relação entre o texto e a realidade que ele representa, ou seja, o grau de conformação da ficção à mímese realista: uma história seria verossímil quando fosse possível que ela chegasse a acontecer na vida real. Para Todorov, esta é uma visão ingênua, pois

³⁵ TODOROV, *op. cit.*

³⁶ LOVECRAFT, H. P., *op. cit.*

³⁷ TODOROV, *op. cit.*

“estudar o verossímil significa mostrar que os discursos não são regidos por uma correspondência com seu referente, mas pela suas próprias leis”.³⁸ E enumera outras concepções de verossímil desenvolvidas em momentos históricos diversos: a relação do texto com um outro “texto”, geral e difuso, que se chama opinião pública; relação de adequação do texto ficcional às normas do gênero do qual faz parte; e recentemente, prevalece o conceito de verossimilhança como a medida que uma obra “tenta fazer-nos crer que se submete ao real e não à suas próprias leis”.³⁹

Ou seja, nos dias de hoje, a acepção de verossímil aproxima-se da “suspensão da descrença” de que fala Coleridge. O poeta diz que procura alcançar, em seus poemas de temática sobrenatural, uma verossimilhança que mantenha uma suspensão temporária da descrença, que constitui o que ele chama de “fé poética”.⁴⁰ Apesar de estar se referir à produção poética, o termo de Coleridge tornou-se célebre em diversas teorias sobre a narrativa. Segundo Umberto Eco, considerando a própria natureza da ficção, a “suspensão da descrença” é uma marca de toda e qualquer narrativa, já que todo leitor deve tacitamente aceitar o fato bastante óbvio de que o escritor apenas *finje* dizer a verdade, e participar deste modo do *acordo ficcional* que é a suspensão da descrença.⁴¹ Ou como diz Todorov, o verossímil faz crer que a narrativa é “real”. Constituinte um fato indiscutível de que a poesia, em seu sentido amplo, seja uma função lúdica em estreita relação com o sagrado nas sociedades primitivas, isto não significa que a existência posterior dos gêneros com suas convenções não fosse vigilante à ruptura de seus códigos.

No fantástico, em que a mímese realista é diretamente problematizada, e que a “suspensão da descrença” torna-se maior, ela é trabalhada através de recursos específicos de verossimilhança, que visam reforçar este acordo ficcional,

³⁸ TODOROV, “Introdução ao verossímil” in *Poética da Prosa*. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa, Edições 70, 1979.

³⁹ *Idem, ibidem*.

⁴⁰ COLERIDGE, S. T. *Poemas e excertos da Biografia Literária*. São Paulo, Nova Alexandria, 1995. Nesta tradução, de Paulo Vizioli, o termo original “suspention of disbelief” foi traduzido como “suspensão da incredulidade”. Mantivemos “descrença” por considerar que esta versão é de uso mais corrente.

⁴¹ ECO, Umberto, *op.cit.*

particularmente difícil no gênero. Em diversos momentos da tradição fantástica tradicional é possível reconhecer procedimentos narrativos que atenuassem a quebra da mimese realista, tornando os eventos narrados mais verossímeis, não apenas porque miméticos, mas plausíveis em relação ao universo criado e a própria tradição do gênero.

A hesitação que, racionalmente, guia o protagonista quando este se depara com um mistério, é, claro, fruto de uma lei de verossimilhança. Frente à ambigüidade instaurada pelo discurso fantástico, um homem esclarecido não poderia reagir de outra forma, senão buscando explicações plausíveis para o evento misterioso, como um sonho, uma alucinação, ilusão dos sentidos, coincidências incríveis etc. O protagonista de “O Horla” (1ª versão, 1886), de Maupassant, assim se defende: “A um homem sensato e sério não é permitido ter semelhantes alucinações”.⁴² Este e outros comportamentos não apenas tornaram-se um padrão no gênero, como nasceram com ele.

Portanto, o fantástico tradicional consiste em conferir verossimilhança ao sobrenatural, através de recursos que já podem ser notados em seus precursores.

O prefácio à primeira edição de *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole, de 1764, considerado o primeiro romance gótico, pretende situar a ação e a autoria do relato em um passado “bárbaro”, mítico. Walpole se diz tradutor e apresentador do relato que está levando ao público, descoberto na posse de uma antiga família católica. Ele teria sido impresso em 1529, e sido escrito, segundo suposições, numa época próxima a da história que está narrando, entre 1095 e 1243. Deste modo, Walpole demonstra a preocupação de justificar, para seu público, a “atmosfera repleta de maravilhoso” que contamina o livro, inverossímil aos leitores ilustrados do XVIII:

Milagres, visões, adivinhações, sonhos e outros eventos sobrenaturais foram banidos atualmente até mesmo dos romances. O mesmo não se dava quando nosso autor estava escrevendo; muito menos quando a história estaria supostamente se passando. A crença

⁴² Apud TODOROV, *op. cit.*

em todas as espécies de prodígios era tão enraizada naquela idade de trevas, que um autor não seria fiel aos costumes da época se omitisse toda menção a eles.⁴³

Este recurso se tornaria comum como uma técnica de verossimilhança, pois distancia o leitor da ação, situando-a seja em um passado mítico, seja em regiões exóticas e distantes da racionalidade ocidental.⁴⁴ Além disso, tendo sido baseado neste suposto documento, Walpole se isenta de qualquer responsabilidade com a verdade. Podemos chamar este procedimento de “recurso do falso documento”. Segundo Felipe Furtado, trata-se do uso de “todos os meios que lhe permitam mascarar a efetiva inadequação da história ao mundo empírico”.⁴⁵ No caso, através de um suposto manuscrito.

São, portanto, dois recursos para alcançar e manter a “suspensão da descrença”, a que se referia Coleridge: o distanciamento espacial e/ou temporal da ação e o tratamento do relato como um documento.

No segundo caso, cujos exemplos se proliferaram na tradição fantástica, destacam-se as constantes referências que E. T. A. Hoffmann e Adelbert von Chamisso faziam entre si. Em *A história maravilhosa de Peter Schelemihl* (1835), de Chamisso, cujo protagonista vende sua sombra ao diabo, é criado um jogo de autenticidade com a publicação, em forma de prefácio, de cartas entre o autor e dois amigos reais, nas quais se referem ao amigo comum, Schelemihl, o protagonista e narrador da novela. Deste modo, tornando sua personagem uma pessoa “de carne e osso”, o autor se isenta da responsabilidade por qualquer verossimilhança — trata-se de um relato pessoal que Chamisso está apenas divulgando — ao mesmo tempo em que confere ao relato a ambigüidade exigida

⁴³ WALPOLE, Horace. *O castelo de Otranto*. Tradução de Alberto Alexandre Martins. São Paulo, Nova Alexandria, 1996.

⁴⁴ Alguns exemplos: os contos sobrenaturais de Rudyard Kipling (traduzidos por J. J. Veiga) e *Vatheck*, de William Beckford, cuja ação se passa toda no oriente; em “A pata do macaco”, de W. W. Jacobs, o amuleto mágico é trazido da Índia, garantindo assim sua natureza misteriosa, assim como a do conde *Drácula* de Bram Stoker, originário da longínqua Transilvânia. Em “O Horla”, de Maupassant, o local exótico é o Brasil. Otto Maria Carpeaux reconhece, já nos romances góticos do pré-romantismo, a preferência por ambientes exóticos, “às mais das vezes na Itália, não importa, pois para o gosto oficial da época, que continua o Classicismo, tudo aquilo que não é Antiguidade greco-romana ou França, é exótico” (“Prosa e ficção no romantismo” in GUINSBURG, J., *O romantismo*. São Paulo, Perspectiva, 1978).

⁴⁵ Apud BONOW, Ingart Grützmann. “A autoridade do falso documento” in MULLER, Nelsi et alii. *Letras de Hoje*, v.28, n.3. Porto Alegre, Ed. PUC-RS, set/1993.

pelo gênero. Do mesmo modo, Hoffmann, em introdução ao conto “Haimatocare”, uma breve narrativa epistolar, garante a autenticidade das cartas, obtidas através de seu amigo, Chamisso. Já em outro relato que teria sido entregue a Hoffmann, que só teria feito divulgá-lo, “O reflexo perdido” (1815), são feitas referências diretas a Schlemihl. O último conto, aliás, é considerado por Remo Ceserani o primeiro exemplo do uso do “objeto mediador”, ou seja, um objeto “cuja presença no texto é o testemunho da veracidade dos feitos fantásticos narrados”.⁴⁶ O que pode ser tanto um falso documento quanto um objeto como “A flor de Coleridge” de que nos fala Borges.

Mas apenas Henry James conseguiria alcançar o máximo efeito deste recurso em *A volta do parafuso*. O fato dos eventos supostamente sobrenaturais serem narrados por uma mulher cujo comportamento demonstra claros indícios de esquizofrenia, garantem a total ambigüidade à narrativa, construindo o que Todorov chama de “fantástico puro”. Embora sejam inegáveis, na narrativa, as aparições dos fantasmas às crianças por quem a governanta zela, a hesitação é deslocada para a confiabilidade ou não na palavra da narradora.

Voltando aos prefácios de Horace Walpole. Na 2ª edição de seu romance, ele declara que o prefácio da edição anterior fora uma fraude, assumindo assim a autoria do texto. Desculpa-se dizendo que agira deste modo temendo que a obra não fosse bem aceita, no que estava errado, já que ela tornou-se um sucesso imediato. A proposta de Walpole fora unir as, segundo ele, as duas formas possíveis de composição de um romance: a “antiga”, mais calcada na imaginação, e a “moderna”, que propõe copiar fielmente a natureza.

Walpole, deste modo, já está refletindo sobre as condições do nascimento do fantástico. Em oposição a uma época “bárbara”, o século das luzes traz um esclarecimento filosófico que proporciona um rebaixamento de crenças até então tidas como verdadeiras, transmitidas então (e, de fato, até hoje), através de fábulas, visões místicas e proféticas, relatos mitológicos e religiosos. E, com o esclarecimento, nascem novas propostas literárias, que se queriam mais miméticas. Tratar do sobrenatural seria, portanto, um retorno a um modo de

⁴⁶ CESERANI, Remo, *op. cit.*

pensar já “superado” pela sociedade, para lembrarmos novamente de Freud. São necessárias as aspas porque se trata de uma afirmação calcada no senso comum racionalista, e que de modo algum significa afirmar que toda a sociedade abandonou totalmente, tendo-o superado, um modo de pensar mítico religioso, o que seria, no mínimo, absurdo. Além disso, tal “superação” não pode ser definitiva, completa; antes, houve um “rebaixamento” das crenças no nível da cultura “oficial”, não sua anulação, o que impossibilitaria o estranhamento. Recorrendo novamente a Remo Ceserani, quando explica a alteração dos sistemas culturais da época (século XVII e XVIII):

A crença em fantasmas se converte em algo culturalmente inferior, em uma pseudociência, sobretudo para a cultura oficial. Ou, dito de outro modo, aquele peculiar sistema de crenças foi relegado do nível da cultura oficial ao dos níveis aparentemente inferiores.⁴⁷

1.5. O narrador confiável e a personagem de exceção

O ponto de vista adequado é fundamental para o efeito do fantástico. Como apontado anteriormente, a identificação do leitor com a personagem, no que a representação da hesitação dentro da história em muito colabora, é muitas vezes buscada pelo fantástico. Cria-se assim a imagem do “homem médio”, confiável, típico narrador do gênero. Mas a tradição fantástica mostra nuances nesta representação. A negação deste tipo confiável é, também, plenamente legítima para que os mesmos efeitos sejam alcançados.

A obra de E. T. A. Hoffmann é exemplar neste sentido. Retomando “O homem de areia”, notamos uma obsessão pelo o que Todorov chamou de “temas do olhar”. A visão é o sentido mais exigido das personagens, sua perda é a perda da capacidade de julgamento. O homem de Areia faz as crianças dormirem derramando-lhes areia nos olhos; Coppélius quer queimar os olhos do menino Natanael; Coppola/Coppélius criou os olhos do autômato, e é responsável pelo contato visual do voyeur Natanael com Olímpia (vendendo-lhe um binóculo); a

⁴⁷ *Idem, ibidem.*

falta de vida dos olhos da moça é um dos principais motivos de estranhamento de todos por ela; Coppola, ao roubar Olímpia, deixa seus olhos no chão; o fatal acesso de loucura irrompe em Natanael quando ele vê, *através do binóculo*, o rosto de sua noiva; sejam ou não a mesma pessoa, Coppola/Coppelius possuem ambos a raiz “coppa”, que significa “a órbita do olho”, segundo Louis Vax.

Em *O pequeno Zacarias* é também insistente a questão do olhar. Ao Zacarias, nascido um pequeno mostrengo, um ser deformado que causa repugnância na própria mãe, é concedido poderes mágicos por uma fada. Tal mágica consiste em fazer com que quaisquer ações bem realizadas próximas a ele sejam, pelos que a assistiram, creditadas a Zacarias. Assim, torna-se Cinabre, um nobre com qualidades além do normal, vistos por quase todos como um homem extremamente elegante e polido. O poder concentra-se em alguns fios rubros de seu cabelo, constantemente penteados pela fada de modo a escondê-los e torná-lo belo. O herói, Baltazar, só derrota Cinabre quando consegue, com uma luneta mágica, vislumbrar seus fios de cabelos vermelhos para arrancá-los e destruí-los. É necessário ver *através* do feitiço para derrotá-lo.

A presença constante de símbolos ligados ao olhar na obra de Hoffmann, como espelhos, olhos de vidro e lunetas, revelam a importância da *percepção*, principalmente visual, na construção do fantástico. Esta reflexão pode ser estendida a toda a tradição fantástica, se atentarmos para a importância não apenas do ponto de vista do “homem médio” racionalista, fundamental para que o efeito do estranho seja respeitado, como para as chamadas personagens de exceção, que fogem do estereótipo deste narrador típico, e a rede temática que as envolvem.

As justificativas para a percepção de eventos sobrenaturais podem estar muitas vezes nas personagens que o presenciam, que podem estar motivados pelo uso de drogas — “Clube dos Haxinxins” (1846) de Theophile Gautier ou “Sonhos” (1882) de Maupassant, quase a ficcionalização do ideário dos paraísos artificiais de Baudelaire — ou sofrendo ataques de loucura — como “O homem de areia”, de Hoffmann, *Aurélia* (1855) de Gerard de Nerval, ou vários outros contos de Maupassant, como por exemplo “Madame Hermet” (1887): aqui, a loucura é

valorizada como uma nova realidade, sedutora porque transgressora dos limites impostos pela lógica:

Para eles [os loucos], o impossível não existe mais, a inverossimilhança desaparece, o fascínio torna-se constante e o sobrenatural familiar. Esta velha barreira, a lógica, esta velha muralha, a razão, esta velha vertente de idéias, o bom senso, despedaçam-se, abatem-se, desmoronam diante de sua imaginação posta em liberdade, diluída no plano ilimitado da fantasia.⁴⁸

Ainda, de acordo como a ideologia e visão de mundo do escritor, o sobrenatural pode surgir ao homem singular, um eleito, como um vislumbre de um plano superior da existência.⁴⁹ Mesmo no último caso, em que o sobrenatural passa não apenas a ser aceito, como também valorizado, justifica-se socialmente a conduta da personagem com indícios de loucura. Como em *Aurélia*, de Gerard de Nerval, em que é irrefutável que a personagem presencia os eventos insólitos, a sobreposição de diversos planos da realidade. A hesitação recai, no entanto, sob a possibilidade dela estar de fato louca, como pensam todos. Do mesmo modo, a possibilidade da governanta, narradora de *A volta do parafuso*, estar sofrendo distúrbios mentais é reconfortante à mimesis realista como uma explicação racional para os eventos descritos.

Podemos então falar de mais um recurso de verossimilhança, a representação do comportamento de seres de exceção e que, portanto, não estão sob a ação do senso comum de realidade. Este não deixa de ser mais uma forma de distanciamento, de isenção de responsabilidade do autor com a verdade, que pode criar novos mundos sem ser inverossímil. A exploração da consciência ou do estado da mente destes seres de exceção possibilita a criação de mundos onde aquilo que um "homem médio" julgaria sobrenatural e reagiria com estranhamento do teste da realidade, da hesitação, são condutas plenamente naturais. Este é um

⁴⁸ MAUPASSANT, Guy. *Madame Hermet e outros contos fantásticos*. Tradução de Carmem Lima Gerlach e Maria José Salles. Florianópolis, Editora da UFSC, 1999. Não são poucos os exemplos de contos que, ao mostrarem loucos narrando histórias sobrenaturais, garantem a elas total verossimilhança: "A segunda vida", de Machado de Assis, "O túmulo", de Lovecraft, "O chá verde", de Sheridan Le Fanu, entre outros.

⁴⁹ Como no caso de "O vaso de ouro", de Hoffmann, ou *O monge negro*, de Tcheckov.

dos fatores que fazem da obra de José J. Veiga um continuador de procedimentos típicos do fantástico tradicional, ao mesmo tempo em que se distancia dele.

1.6. O fantástico moderno

Talvez nasça exatamente desta preocupação, o verossímil, a principal diferença formal entre o fantástico tradicional e o chamado fantástico moderno. A representação do narrador, o ponto de vista, a identificação provocada entre leitor e personagem e o distanciamento do autor, seja geográfico ou baseado sobre os seres de exceção, são todos recursos que revelam uma preocupação fundamental com a verossimilhança. Mesmo quando está sendo não apenas questionada, mas totalmente negada, como em *O pequeno Zacarias* (que, aliás, é uma obra ímpar em sua época), o questionamento da mímese se mantém como baliza principal para a ordenação do mundo fantástico, como pré-requisito do jogo entre real e irreal, natureza e sobrenatureza.

No século XX, principalmente depois de Kafka, o questionamento da mímese deixa de ser o princípio ordenador do universo fantástico. A quebra da mímese é total, não havendo mais lugar para a ambigüidade entre os registros tético e não-tético. Opera-se, assim, a plena separação entre a ficção e o real, fruto da modernidade literária que o fantástico tradicional já antecipava.

O fantástico se transformou completamente no século XX. Os avanços científicos podem novamente explicar a mudança, nesta vez por motivos diversos, conforme ilustra José Paulo Paes:

A ciência, no século XX, abriu mão das pretensões de infalibilidade que ostentava no século anterior, dispondo-se outrossim a investigar fenômenos como os do inconsciente e da paranormalidade, antes desdenhosamente relegados à vala comum da loucura e da superstição (...) Diante de tamanha fluidificação das fronteiras outrora tão nítidas da racionalidade, é de se perguntar se a literatura fantástica não teria perdido sua tradicional

função de questionar a tirania do racional fazendo o irracional irromper no próprio seio dele.⁵⁰

Se, como já foi dito, para que o plano do sobrenatural se oponha ao do real é necessária à clara delimitação do que seja ou não real, os referenciais sobre os quais o leitor antes se apoiava, considerados o senso comum de uma percepção da realidade, se dissolveram. O mundo do século XX não é mais explicável por uma única via de entendimento. Nem a religião nem a ciência possuem o poder de interpretá-lo univocamente ao homem como já o fizera. Agora, o avanço da própria ciência proporcionou uma ampliação da visão de mundo e, com isso, de concepções do real, já não sendo mais possíveis atitudes rígidas frente à realidade. Trata-se de uma hiperbolização do sentimento a que Barine se refere acima. A “fluidificação das fronteiras da racionalidade” é provocada pela inclusão, no próprio domínio do racional, de eventos antes relegados a outros domínios, considerados “irreais”. Deste modo, o sonho, por exemplo, passa a ser considerado parte da realidade — mesmo que de uma dimensão “subterrânea” ou “noturna” — estabelecendo uma razão dialética com os domínios “claros” do real.

Precursor desta modalidade de fantástico é *O nariz*, de Gogol (que começou a ser escrita em 1832, tendo sido publicada quatro anos depois), pequena novela que em muito se diferencia do fantástico de seu tempo. Sem maiores explicações, um homem perde seu nariz e descobre mais tarde que o mesmo leva uma confortável vida como conselheiro de Estado (!). Não há ambigüidade entre natureza e sobrenatureza, não há tentativa de explicação, seja ela supostamente possível (como uma cirurgia secreta ou algo semelhante) ou sobrenatural (fruto de feitiçaria, por exemplo) como se espera no fantástico tradicional, não ocorre hesitação, embora o evento seja assombroso. Como assume o narrador ao final do relato: “Acontecem neste mundo coisas das quais a verossimilhança foi banida”.⁵¹

⁵⁰ PAES, José Paulo. “As dimensões do fantástico” in *Gregos e Baianos*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

⁵¹ GOGOL, Nicolai. *O nariz / Diário de um louco*. Tradução de Roberto Gomes. Porto Alegre, L&PM, 2000.

O insólito, neste caso, é também um evento sobrenatural, o que no fantástico moderno não é mais necessário. Sartre decretou que há apenas um objeto do fantástico do século XX: o homem. Houve uma antropomorfização do ideário fantástico, tendo se tornado um modo do homem contemporâneo ver-se a si mesmo. O fantástico “se domestica”, renunciando à exploração de realidades transcendentais e resignando-se a transcrever a condição humana. E se o objeto agora é o homem, não a irrealidade negativa que entra em conflito com a Razão, “não é necessário nem suficiente pintar o extraordinário para se chegar ao fantástico”, basta buscá-lo na própria realidade.⁵² O estranhamento agora nasce no reconhecimento de que os eventos narrados, por mais improváveis que sejam (sobrenaturais ou não) são pertencentes ao “nosso mundo” e que ao fantástico cabe apenas uma de duas alternativas: “não existe ou se estende a todo o universo”.⁵³

A *metamorfose* (1912), de Kafka, é a famosa referência da nova manifestação do fantástico na literatura. Logo no primeiro parágrafo da novela, Gregor Samsa, após uma noite de sonhos intranquilos, “encontrou-se em sua cama metamorfoseado em um inseto monstruoso”. A expectativa de um fantástico tradicional é logo quebrada com a categórica afirmativa: “Não era um sonho”.⁵⁴ Não há hesitação, a transformação não será explicada, os limites maniqueístas do que é ou não natural se romperam. Mais chocante que a transformação é a reação da personagem que, mal controlando o movimento de suas numerosas pernas, se preocupa em como chegar ao trabalho no horário usual. Gunter Anders afirma que “o espantoso, em Kafka, é que o espantoso não espanta ninguém”.⁵⁵ Ao contrário da narrativa fantástica tradicional, que gradativamente apresentava o sobrenatural rumo ao clímax, agora a narrativa parte do sobrenatural, todo contido na primeira frase, para “banalizá-lo” ao final, no sentido de torná-lo “normal” ao curso cotidiano da vida organizada.

⁵² SARTRE, Jean-Paul. “Aminadab o de lo fantástico considerado como un lenguaje” in *Escritos sobre literatura 1*. Madrid, Alianza; Buenos Aires, Losada, s/d.

⁵³ *Idem, ibidem*.

⁵⁴ KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo, Brasiliense, 1991.

⁵⁵ ANDERS, Günter. *Kafka: pró e contra*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo, Perspectiva, 1993. Anders, de fato, utiliza esta reflexão para provar que Kafka é, de fato, um “fabulador realista”, como veremos no terceiro capítulo.

Não se trata, como poderíamos ser levados a crer, de *maravilhoso*: neste não há questionamento porque o mundo narrado possui leis próprias, como nos contos de fada. Kafka opera com o que Todorov chamou de “fantástico generalizado”, ou seja, o elemento sobrenatural não é uma exceção em mundo normal, nem tampouco regra em um mundo maravilhoso: é regra no “nosso mundo”, daí o estranhamento.

Já foi dito que o que o chocante em Kafka é o realismo com que ele trata o acontecimento insólito, a minúcia na sua descrição, associada ao aproveitamento de um tipo de linguagem cartorial que faz parte de uma estrutura social contra a qual ele se posiciona. O tradutor e escritor Modesto Carone analisa que o impacto da arte de Kafka “deriva em grande parte do choque entre a notação quase realista do detalhe e o conjunto da fantasmagoria narrada, momento em que esta adquire aos olhos do leitor a credibilidade do real”.⁵⁶ Dado o fato de que Gregor Samsa é agora um inseto, todo o desenrolar da trama é plenamente “realista”. Os problemas que terá com a alimentação, a reação de seus familiares, as dificuldades de locomoção e anseios animais, tudo é descrito de modo verossímil. A própria realidade é fantástica.

Deste modo, podemos dizer que o fantástico moderno gera estranhamento não através do conflito real/irreal, e sim na representação de uma situação absurda, o que não mais pressupõe, necessariamente, fazer uso do sobrenatural. O fantástico moderno pode nascer de uma situação que é parcialmente irreal, pois, não sendo plenamente sobrenatural (como fantasmas e vampiros, por exemplo), é possível de acontecer segundo as leis naturais do “nosso mundo”, embora completamente improvável. Tornou-se célebre o exemplo usado por Sartre, em que um garçom, que deveria trazer uma bebida a seu cliente, traz à mesa um tinteiro e se retira tranqüilamente. O mundo do fantástico moderno é aquele em que “estas manifestações absurdas figuram a título de condutas normais”.⁵⁷ No mais das vezes, o fantástico nasce do “exagero da verdade” (como

⁵⁶ CARONE, Modesto. “Duas novelas de primeira” in KAFKA, Franz, *O veredicto/Na colônia penal*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

⁵⁷ SARTRE, Jean-Paul. *op. cit.*

Samira Campedelli se refere a J. J. Veiga), hiperbolizando situações reais, como a burocracia institucional. O *absurdo* passa a ser sinônimo de *fantástico*.

Tornaram-se lugares comuns narrativos: a falta de motivação e/ou explicação para os eventos narrados ou atos praticados pelas personagens; a omissão de dados importantes, nos mais das vezes devido à seleção do narrador em 1ª pessoa; um final incompleto, de anticlímax, que não explica mas intensifica o absurdo; a relativização total dos eventos narrados, de modo que as relações de causa e efeito não mais obedecem às leis naturais, mas uma hierarquia a qual não temos acesso.

A literatura, conforme observa Lenira Marques Covizzi, não mais se propõe apenas a representar a realidade exterior a ela e a seus conflitos, mas "se quer, também ela, realidade, reivindicando sua própria".⁵⁸ Bella Josef aponta que o romance moderno cria um novo realismo, assimilando técnicas como o monólogo interior e o fluxo de consciência, por exemplo, de modo a "questionar a estética secular da *representação*"⁵⁹ e criar, assim, uma releitura crítica da realidade. A linguagem ficcional deixa de ser supostamente referencial, para impor ela mesma uma nova realidade, rompendo totalmente a mimese realista.

Na América Latina, texto exemplar para essa discussão é o conto-título do livro de estréia de Júlio Cortázar, *Bestiário* (1951). Um grupo de pessoas, entre crianças e adultos, convive em uma propriedade com um tigre. De início, como um detalhe sem importância, o animal é citado sem qualquer ênfase, como se fosse parte natural daquele ambiente, enquanto a narrativa prossegue focalizando as personagens infantis. Não sabemos onde o tigre está.

Em dado momento, uma das personagens vê-se proibida de descer à sala de jantar. Não reconhecemos qualquer relação deste fato com o animal, até que, páginas adiante, comenta-se que certo cômodo estava livre pois o tigre não se encontrava ali naquele momento. O fato da vigia constante dos cômodos encontra sua causa e, espantosamente, não há qualquer reação das personagens ou do

⁵⁸ COVIZZI, Lenira M. "Uma ficção insólita num mundo insólito", in *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo, Ática, 1978.

⁵⁹ JOSEF, Bella. "A nova realidade do romance hispano-americano" in *O espaço reconquistado – Uma releitura*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1993.

narrador, que continua absorto na rotina do grupo, da qual o tigre é mais uma parte integrante. Ao final do conto, quando um dos adultos é devorado pelo animal, este sequer é mencionado diretamente.

A narrativa fantástica não mais contrapõe dois planos opostos, mas cria um único plano onde eles coexistem, como no chamado realismo maravilhoso hispano-americano. Nele, segundo Irlemar Chiampi,

O insólito, em ótica racional, deixa de ser o 'outro lado', o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (n)a realidade (...) O efeito de encantamento do leitor é provocado pela percepção da contigüidade entre as esferas do real e do irreal.⁶⁰

1.7. O realismo maravilhoso

Franz Roh cunhou o termo “realismo mágico” em 1925 aplicando-o ao pós-expressionismo alemão, que tematizava o ato da percepção de objetos palpáveis, a fim de revelar-lhes um significado oculto.⁶¹ O italiano Massimo Bontempelli também usou a expressão para referir-se à superação de outro movimento de vanguarda, o futurismo. Emir Rodriguez Monegal indica que, em comum, ambos buscavam uma “exaltação da vida cotidiana unida à apelação à outra dimensão: magia ou mistério, ou ainda o maravilhoso, mas com a insistência de não evadir a realidade visível”.⁶²

A aplicação sistemática do conceito “realismo mágico” à produção hispano-americana deu-se principalmente através de Arturo Uslar Pietri, Angel Flores e Luis Leal. Referindo-se a uma nova prosa que surgia nos anos 40 — de que são expoentes *Ficções* (1944), de Jorge Luís Borges, *O senhor presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias e *O reino deste mundo* (1949), de Alejo Carpentier — Pietri assim define o novo gênero:

⁶⁰ CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo, Perspectiva, 1980.

⁶¹ Em estudo cuja tradução para o espanhol e publicações de capítulos na *Revista de Occidente*, de Madri, alcançaram êxito no mundo hispânico, conforme atesta Emir R. Monegal.

⁶² MONEGAL, Emir Rodrigues. “Para uma nova ‘poética’ da narrativa” in *Borges: uma poética de leitura*. Tradução de Irlemar Chiampi. São Paulo, Perspectiva, 1980.

O que veio predominar no conto e marcar seus passos de um modo perdurável foi a consideração do homem como mistério em meio aos dados realistas. Uma adivinhação poética ou negação poética da realidade. O que, na falta de outra palavra, poderia denominar-se um realismo mágico.⁶³

Tratava-se de buscar definir a ruptura com a estética realista/naturalista dos anos 20 e 30 que essa nova ficção propunha. Era um “novo realismo”, que constatava a existência de um plano do real não abarcável pelo regionalismo documental, limitado ao pitoresco. Era preciso uma nova atitude do narrador frente ao real, a fim de revelar sua face oculta e garantir a ela seu verdadeiro estatuto de parte integrante da realidade.

O conceito desta “nova realidade americana” é motivado pela confrontação, nos movimentos modernistas latino-americanos, dos parâmetros artísticos locais e as novas influências européias. Antonio Candido, ao dissertar sobre a entrada, no ideário modernista brasileiro, da arte vanguardista européia, esclarece a predisposição da cultura latina para aceitar as manifestações tidas como ousadas na Europa:

Ora, no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente (...) O hábito em que estávamos do fetichismo negro, dos calungas, dos ex-votos, da poesia folclórica, nos predispunha a aceitar e assimilar processos artísticos que na Europa representavam ruptura profunda com o meio social e as tradições espirituais.⁶⁴

Trata-se afinal, de uma distinção cultural que será o ponto de partida para as teorias do maravilhoso americano: o conceito de maravilhoso nasce da confrontação do olhar europeu sobre a cultura e a realidade latino-americana.

É o escritor cubano Alejo Carpentier quem traz à crítica hispânica o termo “maravilhoso”. Seu célebre prefácio a *O reino deste mundo*, em que exhibe a teoria

⁶³ PIETRI, Arturo Uslar. *Letras y hombres de Venezuela*, apud MONEGAL, Emir R. *Idem, ibidem*.

⁶⁴ CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura entre 1900 a 1945” in *Literatura e sociedade*. São Paulo, T. A. Queiroz; Publifolha, 2000.

que aplica a seus romances, tornar-se-ia, segundo Emir R. Monegal, o “prólogo ao novo romance hispano-americano”.⁶⁵ Através de um ataque severo aos *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont, Carpentier condena o surrealismo, cujo maravilhoso seria construído sobre “truques de prestidigitação”, fórmulas pré-estabelecidas carentes de originalidade artística, assim como o romance gótico, do qual assimilou um conjunto de imagens terrificantes. A relação que Carpentier mantivera com os surrealistas (ele freqüentara o grupo de André Breton na França) é assim renegada em favor de uma nova representação do maravilhoso, que lhe ocorreu em visita ao Haiti em 1943, onde esteve em “contato diário com aquilo que poderíamos chamar de Realidade Maravilhosa”.⁶⁶ Carpentier refere-se às ruínas do reino de Henry Christophe, o primeiro rei negro americano, cuja vida é retratada em seu romance. O escritor cubano pretende, descrevendo este reino e a vida de seus súditos, submersos em crenças e mitos, redefinir o conceito de realidade americana.

Se Breton pregava em seu primeiro *Manifesto Surrealista* a criação de um plano literário paralelo ao da realidade, numa “espécie de realidade absoluta, de surrealidade”⁶⁷ criado através de uma singular percepção do sujeito e captado no sonho e na escrita automática, Carpentier parte por uma busca incessante do maravilhoso americano, existente na realidade e empiricamente comprovável. Ele retira, assim, a ênfase de sua teoria da percepção do sujeito para enfatizar o real em si mesmo, ele próprio maravilhoso. Afirma: “O que é a História da América senão toda uma crônica da Realidade Maravilhosa?”.⁶⁸

Porém, Carpentier não deixa de indicar que o real maravilhoso não é apreensível instantaneamente, por qualquer um, destacando a postura do escritor frente à realidade que presencia:

O maravilhoso começa a sê-lo, de maneira inequívoca, quando surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de um

⁶⁵ MONEGAL, Emir R., *Idem, ibidem*.

⁶⁶ CARPENTIER, Alejo. Prefácio a *O reino deste mundo*. Tradução de João Olavo Saldanha. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1985.

⁶⁷ Apud MONEGAL, Emir R., *op. cit.*

⁶⁸ CARPENTIER, Alejo, *op. cit.*

destaque incomum ou singularmente favorecedor das inadvertidas riquezas da realidade, ou de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade, em virtude de uma exaltação do espírito, que o conduz até um tipo de 'estado limite'. Antes de tudo, para sentir o maravilhoso é preciso ter fé.⁶⁹

Deste modo, o narrador de seu romance *Os passos perdidos*, de 1956, parece-nos exemplificar as qualidades necessárias ao escritor, quase como em alter-ego de Carpentier. Trata-se de um músico latino-americano que, vivendo na Europa, é o escolhido para localizar, nos confins da selva amazônica, instrumentos musicais primordiais. Em contato com antigas comunidades nativas, ele será seduzido por este meio de vida e tentado a nunca mais retornar à civilização européia. Mas é preciso voltar uma única vez para desvincular-se definitivamente dos laços que o prendiam. Infelizmente, em seu segundo retorno à selva, terra de suas origens, não achará o caminho. A passagem foi bloqueada pela natureza; o milagre, o "estado limite", já fora concedido uma vez ao artista de fé e não o seria novamente, porque seus laços com a civilização não foram rompidos definitivamente.

O escritor americano deve voltar seus olhos à realidade americana e descobrir-lhe sua maravilha, sem a contaminação de um modo de pensar alheio às suas raízes. A obra literária deve, pois, partir

da verdade profunda que é a do próprio escritor, nascido, amamentado, criado, educado no âmbito próprio, mas lúcido unicamente sob a condição de desentranhar os móveis da *práxis* circundante. *Práxis* que, neste caso, se identifica com os 'contextos' de Sartre.⁷⁰

Vale dizer que o próprio Sartre, aqui citado com ênfase, foi criticado indiretamente no famoso prefácio, quando Carpentier condena o engajamento literário e a prosa panfletária, tão sujeita às formulas prontas quanto o surrealismo. Daí a valorização de aspectos especificamente latinos em sua obra sem que (ao menos supostamente) haja discussão política: o interesse pela história e pela

⁶⁹ *Idem, ibidem.*

⁷⁰ CARPENTIER, Alejo. "Problemática do atual romance latino-americano" in *A literatura do maravilhoso*. Tradução de Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo, Editora Revista dos Tribunais, edições Vértice, 1987.

geografia, a mestiçagem, a incorporação de lendas como o vodu e os mandingas, e a adoção de uma escrita barroca, segundo ele a melhor forma de representação do modo de pensar latino-americano.⁷¹

Irlemar Chiampi, em seu capital estudo, *O realismo maravilhoso*, propõe que este termo seja usado em detrimento de “realismo mágico”, devido a motivos de diversas ordens, dos quais o mais importante é a inadequação de um termo — “magia” — do âmbito da antropologia para estudos literários. Pelo contrário, o “maravilhoso”, por ser um termo já consagrado no campo da literatura, em que ela pretende manter a discussão, “se presta à relação estrutural com outros tipos de discurso (o fantástico, o realista)”.⁷² A autora expõe também suas origens etimológicas para justificar a escolha, que nos parece bastante adequada: “maravilhoso”, do latim *mirabilia*, oposto a *naturalia*, carrega tanto um significado de “excepcional”, “insólito” (não apenas sobrenatural), como também mantém relação com a percepção humana, presente no verbo derivado *mirare*, que origina “miragem”, ou ainda o ato de “mirar”. Além disso, o termo “realismo maravilhoso” serve melhor aos nossos propósitos pois dialoga diretamente com Todorov e Carpentier, autores centrais em nosso estudo.

Mas a definição de Chiampi para o realismo maravilhoso apresenta muito em comum com o que Jorge Luis Borges chama de “causalidade mágica” da narrativa. A autora estabelece a distinção entre realismo, fantástico, maravilhoso e realismo maravilhoso baseada nas relações de causa e efeito apresentadas, sendo a ficção realista aquela em que a causalidade obedece às leis naturais, e o maravilhoso, seu oposto, em que essa causalidade não existe:

Assim, enquanto na narrativa realista, a causalidade é explícita (isto é: há continuidade entre causa e efeito) e na fantástica ela é questionada (comparece pela falsificação das hipóteses explicativas), na narrativa maravilhosa, ela é simplesmente *ausente*: tudo pode acontecer, sem que se justifique ou se remeta aos *realia*.

⁷¹ Emir Rodrigues Monegal acredita que Carpentier comete um erro ao aplicar um conceito cultural, o maravilhoso, a uma realidade específica. Ele já fora usado pelos descobridores ao se referirem à exótica paisagem americana, além de outros usos, como no mundo das novelas de cavalaria, na Grécia clássica dos deuses pagãos, na China de Marco Polo. “Apresentação” in CHIAMPI, Irlemar, *op.cit.*

⁷² *Idem, ibidem.*

Já no realismo maravilhoso,

À diferença do maravilhoso, ela [a causalidade] é *restabelecida*, à diferença do fantástico, ela é *não conflitiva*, mas à diferença do realismo não é explícita, mas *difusa*.⁷³

Em seu prólogo à *Invenção de Morel* (1940), de Bioy Casares, Borges decreta que a novela “psicológica” que se pretende “realista” procura inutilmente esconder sua natureza artificial para mostrar-se “verossímil”, o que seria contraditório com sua própria natureza ficcional.⁷⁴ Em outro texto curto, “A arte narrativa e a magia”, de *Discussão* (1932), Borges utiliza-se do critério de causalidade para diferenciar o pretense realismo do que ele chamaria mais tarde de literatura fantástica, esta presente desde sempre na história do homem, e que guarda a “única honradez possível” no romance.⁷⁵ Se o romance realista é construído sobre uma causalidade supostamente correspondente à do mundo real, o romance de aventuras e o fantástico são construídos sobre uma causalidade mágica, em que a verossimilhança interna é artificialmente estabelecida, instaurando-se a “suspensão da descrença” e assumindo, assim, seu caráter de artifício. Ora, esta causalidade mágica seria, de fato, não apenas mais honesta, como mais coerente com uma realidade que só pode ser apreendida artificialmente. Emir R. Monegal bem indica que, para Borges, a magia está ligada à lucidez e a uma “primitiva clareza”, o que revela não se trata de ausência de lógica, mas de uma lógica particular, o estabelecimento de uma verossimilhança interna ao discurso ficcional.

Embora Chiampi não adote o “mágico”, sua “causalidade difusa” possui muito da “causalidade mágica” de Borges, no sentido de revelar os processos de organização textual na construção de uma verossimilhança interna à obra, ficcional, não mimética.

⁷³ *Idem, ibidem*.

⁷⁴ BORGES, Jorge Luis. “Prólogo” in CASARES, Adolfo Bioy. *La invención de Morel / El gran Serafín*. Madrid, Ediciones Catedra, 1999.

⁷⁵ BORGES, Jorge Luis. “A arte narrativa e a magia” in *Discussão. Obras Completas vol. I*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo, Globo, 1998.

Quando se refere, portanto, à causalidade difusa, Irleamar Chiampi estabelece a maior diferença do realismo maravilhoso com o fantástico tradicional:

Ao contrário da 'poética da incerteza' calculada para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito (...) Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de duas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem. Isto é, possuem probabilidade interna, tem causalidade no próprio âmbito da diégese e não apelam, portanto, à atividade de deciframento do leitor ⁷⁶

Se no fantástico tradicional a oposição entre o real e o irreal, natural e sobrenatural, era seu conflito maior, no realismo maravilhoso a existência entre a *realia* e a *mirabilia* é não conflitiva. As esferas do real e do irreal são contíguas, o que revela a causalidade difusa e onipresente. Se a maravilha já está na realidade, sendo dela parte integrante, a ficção constrói uma realidade própria, com suas leis particulares, em que a hesitação do homem racionalista e esclarecido não encontra lugar.

Cem anos de solidão (1967), de Gabriel García Márquez, tornou-se exemplar neste sentido. Na pequena cidade de Macondo, o que seria chamado pelo olhar racionalista de "lendas" é tomado como natural. O sobrenatural é naturalizado: um tapete voador, a levitação, o fantasma, são parte integrante daquela realidade. Do mesmo modo ocorre em Comala, cidadezinha de *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, cujos habitantes estão todos mortos. Em García Márquez, aliás, ocorre a total inversão do paradigma realista. Se o que seria irreal não choca as personagens, elas ficam espantadas frentes a um bloco de gelo, uma radiola, uma dentadura, insólitos àquele mundo. Esta relatividade de valores será de extrema importância na interpretação da ficção de J. J. Veiga.

Talvez possamos falar de duas tendências do realismo maravilhoso, como sugere Selma Calasans Rodrigues: uma cujos maiores representantes seria Borges e Cortázar, que possuiriam como intertexto a literatura fantástica européia,

⁷⁶ CHIAMPI, Irleamar, *op. cit.*

(o que seria dizer, mais “kafkiana”); outra, representada por García Márquez, Carpentier e Rulfo, que dialogam mais diretamente com mitos e lendas locais, em uma busca sistemática pelo motivo especificamente hispano-americano, num processo de reescritura da história da América.⁷⁷

Segundo Flávio Loureiro Chaves, os escritores da região do rio da Prata (Borges, Cortázar, Arlt, Onetti, Sabato) mantiveram uma atitude cultural mais européia, decorrente em grande parte do fato desta região não ser tido uma experiência de miscigenação racial intensa como no restante da América Latina. Para enfatizar a diferença, o crítico cita García Márquez, que demonstra com ironia ter plena consciência das diferentes propostas ficcionais dentro do continente: “Buenos Aires é a última cidade européia do mundo”.⁷⁸

1.8. O fantástico e o realismo maravilhoso no Brasil

Antes ainda de descrevermos e analisarmos a manifestação e a função do fantástico na ficção veiguiana, faz-se necessária uma breve explanação sobre a tradição — se podemos chamá-la assim — do fantástico no Brasil, em suas diversas acepções e manifestações.

No Brasil, Álvares de Azevedo foi provavelmente o primeiro escritor a desenvolver narrativas fantásticas, com *Noite na taverna* (1878). Embora este conjunto de contos interligados não desenvolvam diretamente temas sobrenaturais, criam uma ambientação fantasmagórica que constrói em determinados momentos a ambigüidade fantástica, a exemplo de *A queda da casa de Usher*, de Poe. Para tanto, o autor recorre a temas macabros, ao sinistro e a hipérboles constantes — recurso comum a todo o fantástico tradicional. Azevedo não nega suas fontes de influência: “Agora ouvi-me, senhores! Entre uma saúde e

⁷⁷ RODRIGUES, Selma Calasans, *op. cit.*

⁷⁸ CHAVES, Flávio Loureiro. “Kafka e a ficção latino-americana” in *Ficção Latino-americana*. Porto Alegre, Editora da URGs, 1973.

uma baforada de fumaça. (...) um daqueles contos phantasticos — como Hoffmann os delirava ao clarão doirado do Johannisberg”!⁷⁹

No final do século XIX ao início do XX, houve um número significativo de contos e novelas fantásticas ao modelo europeu. A lista engloba escritores bastante diversos, como Aluísio Azevedo, Afonso Arinos, Viriato Corrêa, Gastão Cruis, Monteiro Lobato. Mas um dos escritores mais representativos desta fase escreveu ainda no XIX (e cuja vertente “fantástica” não encontra a ampla recepção do restante de sua obra), Machado de Assis.

Hoffmann mais uma vez é influência certa. Em “O Capitão Mendonça”, a proximidade com o autor alemão se confirma já no tema do conto. O narrador, após conhecer um amigo de seu falecido pai, acompanha-o até sua casa onde conhece Augusta, sua filha, por quem se apaixona e com quem pretende casar-se. Horroriza-se quando lhe é revelado que a moça é um ser artificial construído pelo “pai”. O narrador então comenta, numa referência evidente ao “Homem de areia”:

Ocorreu-me um conto fantástico de Hoffmann em que um alquimista pretende ter alcançado o segredo de produzir criaturas humanas. A criação romântica de ontem não podia ser a realidade de hoje?⁸⁰

Machado, muito provavelmente, contava com a popularidade de Hoffmann, de modo que as referências a ele funcionam não apenas como um eficiente recurso de ambientação das histórias — através da associação imediata do leitor com as histórias do alemão — como são a admissão de que o escritor sabe em que território está se aventurando e aceita a filiação de suas histórias ao gênero já consagrado:

Apenas vimos sobre a mesa um cachimbo alemão , que necessariamente devia ter pertencido ao cavaleiro Teodoro Hoffmann, pois a sua forma era de todo fantástica (in “Os óculos de Pedro Antão”).

⁷⁹ AZEVEDO, Álvares. *Noite na taverna*. Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.

⁸⁰ ASSIS, Machado de. *Contos fantásticos*. Rio de Janeiro, Bloch Ed., 1998.

Batia justamente meia noite, a noite, como disse, era escura; o mar batia funebremente na praia. Estava em pleno Hoffmann (in "Um esqueleto").⁸¹

Álvares de Azevedo e Machado de Assis são apenas dois casos em que a influência confessa do criador europeu ilustra a situação da prosa fantástica no Brasil, que apesar de seus representantes ilustres, não alcançou aqui a mesma relevância literária que na Europa. A produção europeia estava intimamente relacionada com o ambiente de transformações científicas e sociais que a motivaram, o que não aconteceu no Brasil. Aqui, o fantástico chegou atrasado à tradição culta, já consolidado como uma forma literária fixa, não recebendo da produção nacional elementos que a enriquecessem e motivassem a continuação renovada da tradição.

Foi Murilo Rubião quem se popularizou como o primeiro escritor brasileiro que não apenas criou um fantástico diferenciado da tradição europeia do século XIX, como dedicou-se integralmente ao gênero. O seu livro de estréia, *Ex-mágico* (1947), é considerado o pioneiro do novo fantástico nas letras nacionais, embora o romance *O Agressor* (1943), de Rosário Fusco, escritor hoje relativamente esquecido, já apresentasse as características que marcariam o gênero e sua tradição nacional.

Segundo o poeta Lêdo Ivo, não há dúvidas de que foi Fusco o responsável pela introdução de Franz Kafka na criação literária brasileira. E especifica:

Numa viagem à Argentina, no início da década de 40, ele descobriu, em uma livraria de Buenos Aires, as traduções espanholas de *A metamorfose* e *O processo*, que naquela época se infiltravam subterraneamente no cenário cultural do Ocidente. (...) Depois de Rosário Fusco, e ao longo dos anos, até agora, a nossa ficção foi se tornando kafkiana, numa proliferação incontrolável. O país do carnaval que é o Brasil se transformou no país do absurdo processo burocrático ou existencial, e do absurdo político de um sistema ditatorial.⁸²

⁸¹ *Idem, ibidem.*

⁸² IVO, Lêdo, "O agressor Rosário Fusco" in *Jornal do Brasil*, 18/11/2000. Esta opinião é compartilhada pelo escritor Néelson de Oliveira: "Trata-se, para ser mais exato, do fantástico claustrofóbico de Franz Kafka e Dino Buzzatti" ("Primeiro romance de Rosário Fusco volta às

A popularização do que Lêdo Ivo chama de ficção kafkiana, absurda, ocorreria principalmente nas décadas de 60 e 70. Antes disso, porém, Fusco, Rubião e um pouco depois, Samuel Rawett (com seus *Contos do imigrante*, de 1956) e José J. Veiga (com *Cavalinhos de Platiplanto*) tornariam-se os expoentes dessa ficção que seria reconhecida como “fantástica” pela crítica em geral.

Antonio Candido, embora defina *O agressor* como um romance surrealista, identifica não apenas sua filiação à ficção de Kafka — seriam obras “da mesma natureza” — como vê no romance “aqueles processos literários consistentes em violentar a contingência física e romper o nexó lógico”;⁸³ Fusco cria um mundo regido pela lógica do absurdo, um “mundo em que o princípio de causalidade tende a se dissolver na liberdade das associações”.⁸⁴

Do mesmo modo, os contos de Murilo Rubião apresentam uma causalidade particular, que estabelece a total contravenção da mimese realista. Como em Kafka, o sobrenatural aparece integrado ao cotidiano, o elemento ou o evento insólito não provoca a ambigüidade entre natureza e sobrenatureza, seja ele o fato de coelhos se metamorfosearem ou dragões conviverem com humanos. Muitas vezes ambientados em uma atmosfera onírica — o conto “Epidólia” teria sido inteiramente sonhado pelo autor — outras exacerbando uma situação “realista”, como a rotina burocrática — em “A fila”, um homem passa anos a espera de uma entrevista que nunca irá se realizar — Rubião extrapola os limites da representação literária, como no início de “O ex-mágico da taverna Minhota” :“(…) e tampouco me surpreendi ao retirar do bolso o dono do restaurante. Ele sim, perplexo, me perguntou como podia ter feito aquilo”.⁸⁵

Deste modo, já a partir da década de 40, é clara a ruptura com o modelo realista pregado pelo romance de 30, um passo necessário e fundamental para o surgimento de uma nova narrativa, segundo, novamente, Antonio Candido:

livrarias” in *O Estado de São Paulo*, 31/12/2000); “Mesmo que não tivesse escrito mais nada, Fusco teria de ser creditado entre os fundadores da literatura fantástica brasileira, por ter atuado antes mesmo de Murilo Rubião e José J. Veiga” (“Três escritores de gênio que o Brasil está desprezando” in *Jornal da Tarde*, 07/10/2000).

⁸³CANDIDO, Antonio, “Surrealismo no Brasil” in *Brigada Ligeira*. Livrara Martins Editora, s/d.

⁸⁴*Idem*, *ibidem*.

⁸⁵RUBIÃO, Murilo. “O ex-mágico da taverna Minhota” in *Contos reunidos*. São Paulo, Ática, 1998.

Nós só podemos recuperar a nova realidade, se o fizermos através de um discurso novo. Do discurso renovado. O grande erro é pensar que nós podemos hoje, por exemplo, ter um romance realista, entre aspas, com a técnica realista de 40 anos atrás. Aquilo que o realismo queria, hoje nós podemos ter através da fantasia, como é o caso de Murilo Rubião (...) [que nos dá] uma visão incrível da realidade através do total afastamento aparente desta realidade.⁸⁶

Mas não é apenas o paradigma kafkiano o regente da produção que rompeu com o “pacto realista” depois década de 40. Antonio Candido prossegue em seu raciocínio no texto supracitado referindo-se a outra categoria de fantástico, o realismo mágico ou maravilhoso, também uma manifestação desta nova representação da realidade, da qual García Márquez e Guimarães Rosa seriam bons exemplos: “nós sentimos aqui no Brasil que a realidade do mundo fantástico de Guimarães Rosa é realmente viva, muito mais viva do que no romance naturalista”.⁸⁷

Trata-se de uma temática mais centrada no campo, em que predominam os motivos regionalistas. Não mais a ilógica perda de causalidade, e sim a instauração de uma lógica nova, em que o elemento marcadamente regional, e caracterizado como não mimético, transforma-se numa extensão do realidade dita racional. O real não é desordenado, desestruturado em suas relações de causa e efeito, e sim, expandido, apresentando a *causalidade difusa* de que nos fala Irlemar Chiampi.

O real maravilhoso transforma-se, como queria Alejo Carpentier, na busca perdida da identidade americana, alcançada no reconhecimento das origens da América. No Brasil, Zila Bernd identifica no João Ubaldo Ribeiro de *Viva o povo brasileiro*, por exemplo, o real maravilhoso como um caminho para recomposição da identidade da nação, pois dá voz aos excluídos da história oficial. Deste modo, o real maravilhoso é entendido como um discurso histórico alternativo, resgatando a cultura oral, popular (com suas crenças e costumes particulares) e incorporando-as a um registro letrado, o romance. É o rompimento da fronteira entre *logo* e

⁸⁶CANDIDO, Antonio. “Literatura e sociedade” mesa redonda composta por Cândido, Affonso Ávila e Ferreira Gullar, publicado na *Revista Letra* n° 2 em 1984.

⁸⁷ *Idem, ibidem.*

mitos. É assim em José Cândido de Carvalho, que em seu *O coronel e o lobisomem* (1964),

introduz o maravilhoso através do suporte da narração tética (representação do real) colocando real e maravilhoso em relação não contraditória, como ocorre nas narrativas do Realismo Maravilhoso.⁸⁸

Segundo Bernd, *Macunaíma* (1928), a rapsódia de Mário de Andrade, teria sido um precursor isolado desta postura ficcional, que só seria retomada (com suas diferenças óbvias, acrescentamos) com Guimarães Rosa, após a superação total da estética de 30. Rosa surgiria como um novo paradigma, aproximado por muitos da produção hispano-americana: Bella Jozef aproxima-o de Astúrias, já que ambos são “comprometidos com sua circunstância e têm um fundo social, embebido em seu realismo mágico”;⁸⁹ comparações também houve entre Borges e Guimarães Rosa, que renderam trabalhos específicos;⁹⁰ nesse discurso de aproximações, José Hildebrando Dacanal chega a sugerir que *Grande Sertão: Veredas* é maior representante de uma “nova narrativa épica” que, em toda a América Latina, vem substituir o caráter realista fundamental de toda a ficção romanesca ocidental.⁹¹

Grande Sertão: Veredas (1956), em particular, problematiza a questão de modo singular, aproximando-se de uma representação da realidade semelhante ao realismo mágico/maravilhoso que lhe é contemporâneo. Tal representação encontra sua materialização na complexa e contraditória personagem que é Riobaldo: são dois registros antagônicos, mas nele presente. Sendo ao mesmo tempo um jagunço e um letrado (foi inclusive professor de seu líder, Zé Bebelo) ele oscila entre dois registros: a compreensão do mundo tanto sob o ponto de

⁸⁸ BERND, Zilé. “O maravilhoso como ponto de convergência entre a literatura brasileira e as literaturas do Caribe” in *Revista Brasil de Literatura*, [on-line] Disponível na internet via www. URL: <http://members.tripod.com/~lilipe/maravilhoso.htm>. Extraído em novembro de 2000.

⁸⁹ JOZEF, Bella. “O romance brasileiro e o ibero-americano na atualidade” in COUTINHO, E. (org), *Guimarães Rosa*. São Paulo, Civilização Brasileira, 1991.

⁹⁰ *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*, de Lenira Marques Covizzi (São Paulo, Ática, 1978) e *Borges e Guimarães*, de Vera Mascarenhas de Campos (São Paulo, Perspectiva, 1988), são dois dentre vários exemplos.

⁹¹ DACANAL, J. H. *Nova narrativa épica no Brasil*. Porto Alegre, INL/Sulina, 1973.

vista do grupo sertanejo, do jagunço inculto, quanto sob o ponto de vista do homem da cidade, racionalista. Opera-se, aqui, a contraposição de duas formas de ordenar o mundo: a mítico-sacral e lógico-racional. Por oposição a este, o termo mítico-sacral pode ser entendido como o modo de um determinado grupo social compreender a realidade que presencia, seja baseado em mitos, religiões (ou ainda ambas) ou a qualquer equivalente que não seja a explicação racionalista do mundo e seus fenômenos, como a ciência. Trata-se, portanto, da percepção da realidade que considera o elemento insólito, a maravilha, como real, parte dela.

Em “O homem dos avessos”, Antonio Candido afirma que em *Grande Sertão: Veredas* “o real é inteligível sem o fantástico e que ao mesmo tempo este é o caminho para o real. (...) combinam-se mito e logos, o mundo da fabulação lendária e da interpretação racional”⁹². O romance cria, em diversos planos de ambigüidade, a fusão entre o real e o irreal, constituintes de uma dialética cujo produto é o conhecimento do homem e de seu mundo. Segundo ele, “misturam-se em todos os níveis o real e o irreal, o aparente e o oculto, o dado e o suposto”.⁹³ A realidade é, portanto, dual, situação refletida na ambigüidade em diversos planos da obra: no plano metafísico, entre Deus e o Diabo; no geográfico, entre o sertão real e da paisagem inventada; no social, entre o jagunço, figura real historicamente conhecida e da cavalaria medieval, conforme as regras de conduta e honra que movem o bando; no estilo, entre a norma culta e na oralidade, entre o registro prosaico e o poético; e, claro, em Diadorim, mulher-jagunço, a dualidade encarnada.

1.9. Primeiras conclusões

Percorrido, mesmo que de maneira bastante sucinta, um panorama histórico do fantástico tradicional e de seus desdobramentos no século XX, podemos acompanhar as diversas abordagens críticas sobre a ficção de José J.

⁹² CANDIDO, Antônio. “O homem dos avessos” in COUTINHO, Eduardo (org), *op. cit.*

⁹³ *Idem, ibidem.*

Veiga. Afinal, tão diversas quanto as acepções do fantástico são as leituras de sua obra.

De fato, esta imprecisão terminológica marcante na fortuna crítica de Veiga é um sintoma da dificuldade que envolve a crítica em torno literatura fantástica. Seria impossível para o presente trabalho a tarefa de estruturar uma tipologia do fantástico que eliminasse tais divergências. Atualmente, considerada fantástica toda e qualquer narrativa que rompa, em maior ou menor grau, a mimese realista, seja contando histórias de fantasmas ou perseguições burocráticas.

O importante, para o momento, é notar que a ficção de José J. Veiga enquadra-se em quaisquer acepções do fantástico que tenham surgido no século XX. Tal amplitude não é compartilhada por todos os escritores ditos fantásticos das últimas décadas. Afinal, seria possível dizer que Murilo Rubião é um realista maravilhoso ou que José Cândido de Carvalho é um continuador de tipos kafkianos? Neste sentido, Veiga dialoga com desenvoltura pela ficção insólita do século XX, dialogando com ela sem jamais submeter-se plenamente a um gênero determinado.

O termo *insólito* mostra-se mais adequado, afinal, para a narrativa veiguiana do que seus similares: ele não carrega apenas a significação de sobrenatural, fantástico, mas também do que seja não comum, simplesmente. Deste modo, amplia-se o vocábulo sem contradizer nenhuma das abordagens aqui expostas. Os muros erguidos pela Companhia em *Sombras de reis barbudos* são tão fantásticos quanto o tinteiro servido ao freguês do café, segundo Sartre; do mesmo modo, a viagem no tempo em *Relógio Belisário* é fantástica como a de H. G. Wells. No primeiro caso, embora sejam acontecimentos improváveis que contrariam determinadas normas de conduta da sociedade civilizada, ainda são eventos fisicamente possíveis de acontecer; já as viagens do tempo são uma impossibilidade segundo as leis físicas que conhecemos. São diferentes níveis de quebra de mimese, que abrangem as diversas acepções de fantástico e suas manifestações no Brasil.

Esta pluralidade é um dos primeiros obstáculos para o presente trabalho. Daí a necessidade de, descrita a estrutura que ordena seus textos — baseados na

dicotomia cotidiano/insólito — atentar para as diversas formas que ela toma, suas variantes e seus aspectos permanentes.

Desde Rosário Fusco e Murilo Rubião, passando pelo próprio Veiga, por Érico Veríssimo, Ignácio de Loyola Brandão, além de vários outros até agora não citados, a literatura que se utiliza, em maior ou menor grau do insólito — propriamente sobrenatural ou não — está, de certo modo, estabelecendo um novo local de representação para a realidade nacional. Como nos disse Antonio Candido, a falência da leitura realista-naturalista do real proporcionou a busca por novas formas de representação, que extrapolassem os limites da língua, criando novas leis de verossimilhança narrativa. Ora, não se trata de um fenômeno local, mas consequência de toda modernidade literária, de que Kafka é um dos ícones. No Brasil, esta “nova narrativa” assumiu um lugar particular de ação, política.

Davi Arrigucci Jr. aproxima sob este aspecto a ficção de toda a América Latina:

Descentrado pelos descompassos do desenvolvimento, o escritor é, por um lado, puxado pelas necessidades de representar uma matéria histórico-social que parece pedir tratamento realista. Por outro, há a cara desajeitada do novo, fruto recente da modernização, pedindo tratamento conflitante com o anterior. Dificultada a síntese da totalidade, arrisca-se fragmentário em busca do poder alusivo das formas alegóricas.⁹⁴

Faz-se urgente a necessidade de uma releitura crítica da história, como nos mostra a extensa produção hispano-americana que gira em torno da figura do ditador, por exemplo. O realismo maravilhoso, neste caso, amplia a riqueza da representação da realidade e opera, no âmbito da fantasia parabólica, com a crítica histórica ao mesmo tempo em que alcança um valor literário único até então. Provas históricas deste avanço literário são *O reino deste mundo* de Carpentier, *O senhor presidente* de Astúrias, ou o *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, socialmente engajados sem deixarem de ser obras-primas da literatura.

⁹⁴ ARRIGUCCI Jr, Davi. “Prefácio esquisito” in *Outros achados e perdidos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

No caso de J. J. Veiga, ele constrói uma alegoria através da superposição de elementos insólitos e cotidianos. O resultado desta fusão é a manifestação plena do absurdo, não por culpa apenas da invenção narrativa, mas da própria realidade alegorizada. Assim fazem sentido as afirmações de Veiga como “eu só falo de coisas que existem”.⁹⁵ Nunca, porém, Veiga é um jornalista denunciativo ou neonaturalista pitoresco na exposição da paisagem e dos conflitos humanos, mas extrapola a crítica social para conflitos universais, como o amadurecimento infantil ou a resistência da cidade interiorana ao avanço da modernidade.

Não esperamos outra coisa da grande literatura.

⁹⁵ Título da entrevista publicada na revista *Zartes* 15-30 março de 1976, concedida a Nevinha Pinheiro.

CAPÍTULO 2

O INSÓLITO NA FICÇÃO DE JOSÉ J. VEIGA

*A vida podia às vezes raiar numa
verdade extraordinária.*

*Guimarães Rosa,
As margens da alegria*

2.1. Uma realidade bipartida

Em entrevista concedida em 1997, José J. Veiga, ao responder o que achava sobre ser considerado um escritor fantástico, afirmou que se propunha apenas a escrever "uma literatura indagativa, que se perguntasse sobre o mundo, as pessoas, as crises, discutisse o sentido da vida e do mundo e sobretudo dessa parte dele que nos coube habitar. Seria uma viagem a uma terra ignota".¹ Afirma ainda que não se considera fantástico ao estilo europeu, mas que provavelmente o seja segundo o ponto de vista da Europa. Isso porque

o lado que nos coube habitar, visto da perspectiva europeia, parece mesmo fantástico (...) E para eles esse nosso lado do mundo é uma surpresa porque eles já se esqueceram o que se passou por lá em outras épocas. Aqui temos leprosos e leprosários, lá eles só existem nas histórias do passado (...) Por isso eles nos olham e pensam que vivemos em um mundo fantástico.²

¹ Entrevista concedida a José Castelo e publicada em *O Estado de São Paulo*, em 4/10/97.

² *Idem, ibidem*. A declaração de Veiga está em perfeita consonância com a de Antonio Candido no final do capítulo anterior (item 1.7.).

Destas afirmações, coerentes com outros depoimentos concedidos pelo autor durante toda sua carreira, podem ser extraídas duas considerações fundamentais para suas concepções de *realidade* e de *fantástico*. Primeiro, uma diferenciação clara entre "o lado do mundo em que nos coube habitar" e o *outro lado* (expressão recorrente em sua ficção), o lado do europeu, civilizado, onde acontecimentos, fenômenos, comuns do lado de cá, não são mais do que lembranças do passado. O que *aqui* é realidade, *lá* é fantástico. Esta noção de que os conceitos de realidade e de fantástico são relativos, pois dependem do lugar (não apenas físico) de onde são apreendidos, é transposta integralmente à sua ficção. Por isso, os valores e a visão de mundo são também relativos, diferentes entre os personagens, adultos e crianças, nativos e estrangeiros, poderosos e oprimidos. Relativismo este, manifesto no foco narrativo: grande parte de sua obra é narrada em 1ª pessoa, e mesmo quando em 3ª, o leitor sempre assume o ponto de vista de uma personagem (no máximo de um pequeno grupo), o que constrói uma situação de estranhamento, pela percepção parcial ou relativa dos acontecimentos, mesmo se comuns ou banais, porque julgados pelos valores das personagens.

Portanto, mesmo em uma narrativa aparentemente impessoal como *A hora dos ruminantes*, é através dos habitantes de Manarairema que apreendemos os acontecimentos. Quando uma personagem deste romance se refere "ao outro lado", o leitor compactua com este ponto de vista, e compartilha sua visão parcial. E não apenas o olhar é compartilhado, mas o modo de assimilar os fatos e o falar, já que, embora o narrador em 3ª pessoa demonstre relativa autonomia ao tecer comentários, é contagiado pela fala dos personagens, através principalmente do discurso indireto livre. A linguagem é clara, direta, e a reflexão sobre os acontecimentos é calcada na sabedoria popular, daí a variada gama de ditados presentes em todos os textos. Não há, portanto, reflexões exteriores à realidade narrativa, porque ao leitor não é dado o privilégio de percebê-la em relação aos personagens, o que o torna cúmplice deles.

Como segunda consideração, ligada à primeira, há a intenção de retratar a realidade *deste lado*, de criar uma prosa que a questione, o que revela um

compromisso do escritor com seu mundo (sentimento comum à produção latino-americana deste século), reforçando o caráter realista de sua obra. E o recurso de Veiga para tal fim é a construção de uma realidade alegórica.

A realidade narrativa de José J. Veiga é construída na contraposição entre dois universos, o cotidiano e o insólito, opostos entre si, entre os quais suas personagens podem ou não circular, que podem ou não se manifestar no tempo narrativo, mas cuja existência e questionamento são a base do conflito narrativo. Este choque em grande parte é representado na ocorrência do fantástico na realidade cotidiana, mas não necessariamente, visto que mesmo nos textos realistas ele se mantém. Daí a opção pelo termo *insólito*, que abrange não apenas o sobrenatural, como também eventos estranhos (no sentido mesmo de Todorov), extraordinários. Por exemplo, a morte de um próximo vivida por alguns de seus personagens infantis; mesmo não sendo ela propriamente *fantástica* em si, ela é *insólita* para tais personagens, que a encaram pela primeira vez. É a relatividade de valores: a morte não é comum em seu universo infantil.

O elemento insólito, mesmo contraposto ao cotidiano, não deixa de ser, ele próprio, parte da realidade. São elementos indissociáveis e constitutivos da realidade narrativa. O insólito pode estar representado espacial e fisicamente ou apenas no plano da consciência (como a nostalgia) e da imaginação. Exemplificando com três contos de *Cavalinhos de Platiplanto*: no conto título, um garoto foge, em sonho, para um universo paralelo onde o desejo de possuir um cavalo, irrealizável neste mundo, torna-se realidade. Aqui, o insólito representa a fuga (onírica) da realidade cotidiana do personagem, criando uma outra cuja extensão é a realidade insólita, e a qual pode sempre recorrer. Em "A usina de trás do morro", uma cidadezinha se vê invadida por forasteiros que alteram a rotina de vida da população ao extremo, provocando situações fantásticas. Nesse caso, há a invasão física do insólito sobre a realidade cotidiana das personagens. Já em "Roupa no coradouro", não há sonho, nem fantástico: é a morte da mãe que, insólita para a criança, irrompe em seu cotidiano. Em todos os casos, uma nova realidade (absurda) se forma depois de contrapostos os dois universos (cotidiano e

insólito), pelos quais os personagens circulam, seja quando o insólito irrompe no cotidiano ou quando se viaja deste para aquele.

Nestas comparações, que podem assumir diferentes manifestações por toda a obra, nota-se como um mesmo tema pode manifestar-se diferentemente, de acordo com a representação da dualidade do real, representação sujeita à relatividade do foco narrativo, porque o julgamento de valor parte da percepção do personagem focalizado (narrador ou não). Assim, o insólito não é *a priori* positivo ou negativo, estes valores são determinados pela situação e pelas personagens.

Não se trata, portanto, do mesmo antagonismo que constituiu a narrativa fantástica do século XIX, em que eventos sobrenaturais irrompem na realidade racional estabelecendo uma dicotomia clara e contrastante: o bem racional e o mal sobrenatural. O questionamento na obra de Veiga não corresponde à hesitação do fantástico clássico (a que se refere Todorov em *Introdução à literatura fantástica*), no qual a prova de um universo elimina o outro, mas na percepção da realidade absurda, complexa, porque irremediavelmente dual, e a descoberta dessa dualidade pode ser valorizada ou lamentada pela confirmação de que são inseparáveis.

A linha que os separa não é claramente demarcável, há uma continuidade entre as duas esferas que só seria notado a uma relativa distância, da qual o leitor-cúmplice não dispõe. Os limites entre os dois planos são, como observou Agostinho Potenciano de Souza, “oscilantes”, já que, mesclados os dois planos, as fronteiras se diluem.³ Esta situação é metaforicamente explicada pelo narrador de *Torvelinho Dia e Noite*:

Em um dia de sol você olha de longe uma paisagem e vê onde passa a linha que separa a luz da sombra.(...) 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 (p. 173)

³ SOUZA, Agostinho Potenciano de. *Um olhar crítico sobre o nosso tempo. (Uma leitura da obra de José J. Veiga)*. Campinas, Ed. da Unicamp, 1990.

No fantástico tradicional, para continuar usando a metáfora de Veiga, seu narrador modelar, “homem médio”, cético e confiável, estaria no lado da luz, observando o momento em que um evento sobrenatural, a sombra, se manifestasse em seu cotidiano racionalista. Posto em confronto direto com o mistério, o que causa a hesitação a que se refere Todorov, a personagem (narradora ou não) buscaria um olhar distanciado que lhe pudesse garantir um julgamento frio, não comprometido, sobre os eventos que testemunha, distinguindo limites.

Do mesmo modo, quando ocorre da narrativa fantástica tradicional estar centrada na percepção de um homem de exceção, um louco ou alguém submetido ao uso de drogas alucinógenas, entramos diretamente na sombra e testemunhamos as experiências transfiguradoras do real. Porém, há sempre uma *norma* de conduta como parâmetro. Mesmo quebrada, esta norma não deixa de ser um referencial para a ordenação racionalista do mundo, como um olhar distanciado e explicação possível. Como nos explica o narrador de *Aurélia*, de Nerval: “minhas ações, aparentemente insensatas, estavam submetidas ao que se chama de ilusão, segundo a razão humana”.⁴

Em Veiga, somos postos “ajoelhados” sobre a linha entre a sombra e luz, de modo que, sem o distanciamento necessário, estamos impossibilitados de julgar o insólito. A condição de leitor-cúmplice transforma um ponto de vista parcial na única realidade apreensível pelo leitor. Trata-se do ponto de vista que Jean Pouillon chamou de “visão com”, visão limitada ao saber das personagens (as outras possibilidades seriam a “visão de dentro”, onisciente, e “visão de fora”, impessoal, objetiva e externa). Claro está, a “visão com” não se limita à narrativa em 1ª pessoa: não é jamais dito que o protagonista de “O trono do morro” ficou louco, apenas que se tornou rei, assim como não é explicado se o protagonista de “Espingarda do rei da Síria” está sonhando ou tendo visões. Este julgamento não será realizado no texto, ele é exterior à narrativa, de modo que esta passa a ser a materialização da realidade reordenada, onde o insólito é uma extensão do

⁴ NERVAL, Gerard de. *Aurélia e Pandora*. Tradução de Paulo Hecker Filho. Porto Alegre, L&PM, 1997.

cotidiano, sob o ponto de vista de quem o vive e, portanto, é incapaz de estabelecer limites. Assim, ela alcança sua reivindicada condição de nova realidade, autônoma.

A apresentação que se segue das narrativas de José J. Veiga não se pretende completa, não almeja dar conta de todas as nuances de sua obra. A maioria das narrativas não vai ser comentada senão superficialmente, dado o grande número de textos e de possibilidades de leituras a que eles abrem. A validade deste tipo de leitura está na confirmação de constantes temáticas e estilísticas em uma obra relativamente vasta, de modo a compreendê-la não apenas como um universo coerente, mas de indicar a pluralidade de leituras a que a variação destas constantes proporciona.

2.2. As narrativas de infância

2.2.1. O insólito como fuga do cotidiano

No início de “Cavalinhos de Platiplanto”, conto do livro homônimo (1959), situamo-nos na tenra infância do menino narrador: “O meu primeiro contato com essas simpáticas criaturinhas deu-se quando eu era muito criança” (CP, p. 41).⁵ Em um ambiente rural sem marcas iniciais de insólito, o menino, não nomeado, narra-nos sua expectativa por um presente — um cavalinho — prometido pelo avô, e como seu tio impede que isso aconteça. A perda do objeto do desejo desencadeia os eventos insólitos, sobrenaturais, apresentados sem preparação prévia, como se fosse uma viagem cotidiana: “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 por major” (CP, p.45). A narrativa, que não mostrara qualquer

⁵ A partir deste capítulo, serão usadas abreviações para as citações dos livros de J. J. Veiga, acompanhada pelo número da página correspondente à edição utilizada, indicada na bibliografia: *Cavalinhos de Platiplanto* (CP), *A hora dos ruminantes* (HR), *A estranha máquina extraviada* (EME), *Sombras de reis barbudos* (SRB), *Os pecados da tribo* (PT), *De jogos e festas* (DJF), *Aquele mundo de Vasabarros* (AMV), *Torvelinho dia e noite* (TDN), *A casca da serpente* (CS), *O risonho cavalo do príncipe* (RCP), *O relógio Belisário* (RB) e *Objetos turbulentos* (OT).

indício de irrealidade até então, começa, nesta sentença, a ser questionada. O menino viajaria sozinho? Para um local que sequer conhece? A irrealidade é instaurada lentamente, primeiro gerando estranheza, para então estabelecer definitivamente o maravilhoso:

A gente chagava lá indo por uma ponte, mas não era ponte de atravessar, era de subir. Tinha uns homens trabalhando nela, miudinhos lá no alto, no meio de uma porçoeira de vigas de tábuas soltas. Eu subi até uma certa altura, mas desanimei quando olhei para cima e vi o tantão que faltava. Comecei a descer devagarinho para não falsear o pé, mas um dos homens me viu e pediu-me que o ajudasse. Era um serviço que eles precisavam acabar antes que o sol entrasse, porque se os buracos ficassem abertos de noite muita gente ia chorar lágrimas de sangue, não sei por que era assim, mas foi o que ele disse (CP, p.45-6)

Nesta fazenda, um lugar mágico chamado Platiplanto, o menino é transportado por uma música e vislumbra fenômenos maravilhosos, como os cavalinhos coloridos que ganhara do avô. Após uma série de eventos insólitos, o menino retorna ao plano do cotidiano de modo singular — “Devo ter caído no sono em algum lugar e não vi quando me levaram para casa” (CP, p.50) — sem, contudo, poder levar de Platiplanto seus cavalinhos. Eles precisam ficar lá, aonde poderá voltar sempre que quiser. O conto se encerra com a reflexão do narrador de que se tratou de uma experiência pessoal, que não pode ser compartilhada:

Pensei muito se devia contar aos outros, e acabei achando que não. Podiam não acreditar, e ainda rir de mim; e eu queria guardar aquele lugar perfeitinho como vi, para poder voltar lá quando quisesse, nem que fosse em pensamento (CP, p.51).

O sonho tornou-se um recurso muito comum na narrativa fantástica do século XIX, uma estratégia ficcional eficiente que mantém claros os limites entre o plano do real e do irreal. No conto de Veiga, a explicação plausível seria a de que o menino narrador tenha sonhado com os eventos maravilhosos, compensadores da opressão que vivia em seu ambiente cotidiano. Porém, essa leitura é exterior à narrativa. Na ficção veiguiana, a realidade (cotidiano) e a irrealidade (insólito) confundem-se, não obedecendo aos critérios de verossimilhança realistas, mas

compondo sua própria verossimilhança interna. Houve a passagem entre o plano do cotidiano e o plano do insólito de modo não conflitivo e sob o ponto de vista do menino, o que garante à realidade narrativa sua autonomia. O conto reordena, constrói uma nova realidade através do rompimento dos limites entre real e irreal.

Estando a criança narrando sua experiência, tanto os eventos insólitos quanto os cotidianos são-nos apresentados através do filtro de sua percepção. Para ela, suas fantasias são reais, e assim estão representadas na narrativa sob o estatuto de realidade, e não tratadas como devaneios ou fantasias oníricas.

Em todo o conjunto da obra de Veiga, o ponto de vista é limitado a uma ou um pequeno grupo de personagens, como no caso de “Na estrada do Amanhece”, conto de *A estranha máquina extraviada* (de 1967). Aqui, o menino, Tubi, que vivencia eventos sobrenaturais (um bezerro cuja barriga brilha no escuro devido aos vaga-lumes que comeu), também parece estar sonhando, embora esta hipótese jamais seja assumida por ele ou pelo narrador. Isto porque o narrador não possui voz própria, não julga jamais os acontecimentos com um olhar onisciente. Do mesmo modo em “Onde andam os didangos?”, também de *A estranha máquina extraviada*. Neste caso, o menino protagonista cria em sua imaginação estas criaturas, os didangos, monstros que vivem no mato, ao redor do rancho de sua família, e que, apesar de serem inventados, não deixam de ser reais: “Ele nunca viu um didango de verdade (...) mas em sonho eles apareciam bem visíveis” (EME, p.54). O menino, embora tenha noção de duas regiões diversas, a diurna, familiar e segura, e a noturna, em que monstros existem, não faz entre elas a distinção essencial, separar a realidade da fantasia.

Jorge Luis Borges já disse que, para a criança, a exemplo do selvagem, o sonho é apenas um episódio da vigília.⁶ Mais do que isso, o sonho é uma experiência que não é compartilhável se não sofrer uma dose de fabulação. Quem conta um sonho está ficcionalizando a experiência de ter sonhado: “Se o sonho for uma obra de ficção (e eu creio que é), pode-se dizer que nós continuamos fabulando, a partir do momento que despertamos e, mais tarde, ao relatar o

⁶ BORGES, Jorge Luis. “O pesadelo” in *Sete noites in Obras completas vol. III*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo, Globo, 1999.

sonho”.⁷ O sonho é uma grande visão obtida em um único golpe de vista (sabe-se que os sonhos duram de fato apenas alguns instantes), de modo que toda leitura de sonho já é inventiva, porque aplicamos a ele temporalidade.

No caso do menino narrador de “Cavalinhos de Platiplanto” que mantém em segredo este pequeno paraíso aonde pode sempre voltar, “mesmo em pensamento”, lembrar-se dele é revivê-lo, de modo que o próprio conto, sua realização, passa a ser a perpetuação deste local mágico, a concretização de seu objeto de desejo, transformado em história. O começo do conto denuncia que, de fato, ele voltaria a Platiplanto depois desta primeira viagem: “O meu *primeiro contato* com essas simpáticas criaturinhas deu-se quando eu era muito criança” (CP, p.41, grifo nosso).

Em “A ilha dos gatos pingados”, o menino narrador, também não nomeado, inicia o relato já cansado da rememoração constante de sua história. Decide que ir para a casa da avó, onde terá muito que fazer e aonde as lembranças não o acompanharão. Ao final do conto, seu sentimento é totalmente contrastante com o do início: ele não quer mais esquecer a ilha e seus amigos, mas mantê-los vivos na memória. Contar a história é ato de revisão, compreensão e valorização da experiência. Assim reflete o menino narrador:

Qual era a vantagem de esquecer? Pois eu até tinha medo de acordar um dia e descobrir que tinha esquecido Cedil completamente, ele tão menino e já sofrendo longe no mundo. Acho que tem coisas que a gente não deve esquecer, é como uma obrigação. Se depender de mim, nunca eu hei de esquecer a Ilha dos Gatos Pingados (CP, p.19).

Notemos que, neste último caso, não ocorre o sobrenatural. Trata-se de um conto “realista”, mas cuja estrutura é semelhante as das narrativas em que ocorrem eventos fantásticos. A ilha dos gatos pingados é um local de brincadeira onde os meninos podem esquecer os problemas diários (um deles, em particular, sofre cotidianamente agressões físicas) e exercer um poder de controlar um pequeno mundo, criando um ambiente utópico particular. Passam a ser sujeitos de sua história. Assim com todas as personagens infantis nesta situação, cuja memória,

⁷ *Idem, ibidem.*

para ser preservada, é mantida em segredo. Fugindo do cotidiano, eles embrenham-se em um insólito como o sonho de Platiplanto, a existência dos didangos na floresta (ao final do conto preferíveis aos perigos diurnos), ou a “Invernada do Sossego”, onde é possível reencontrar um amigo perdido, o cavalo de estimação.

O menino narrador de “Invernada...”, junto com o irmão, também mantém em segredo sua fantasia, de que seu cavalo não estivesse morto: “Não dissemos nada a nossos pais, porque há certas coisas que eles não devem saber, mas combinamos fazer tudo como se o Balão ainda estivesse vivo” (CP, p.115). Certa noite, ele *acorda* (para ele não há dúvidas, portanto, de que estava acordado) com o barulho de cascos de Balão. O que antes era um fingimento entre duas crianças agora se torna verdade: “Eu ainda estava pensando como se o Balão ainda não tivesse voltado, mas isso era compreensível considerando o tempo que ele levou sumido” (CP, p. 116). Juntos, partem para a Invernada do Sossego, um lugar onde os cavalos vivem livres, e não têm donos. Meninos e animais viveriam em harmonia, não fosse a presença dos capadócius, seres maus que gostam de matar cavalos. Neste ponto, o sonho torna-se pesadelo: os capadócius invadem a Invernada e o menino, com Balão, é soterrado em uma espécie de cova, que interrompe o conto de maneira fatalista.

O insólito consolador nunca é perfeito, o sonho nunca se realiza plenamente.⁸ Como os capadócius acabaram com o sonho da Invernada, a ilha dos gatos pingados também é descoberta e invadida, os cavaleiros de Platiplanto não podem deixar o seu lugar de origem. Nestes casos, o insólito, fuga do cotidiano opressor, não é totalmente escapista, porque não isenta a personagem da decepção advinda do choque, inevitável, com o cotidiano.

Neste processo são notáveis dois momentos de amadurecimento infantil: em primeiro lugar, o segredo revela a consciência de que o acesso ao insólito é uma realização pessoal, cuja validade depende de sua não contaminação pelo adulto. Há, portanto, a distinção clara de que são duas formas diversas de pensar o

⁸ Como bem indicou Maria do Carmo Lanna Figueiredo, em “A instauração do fantástico em Os cavaleiros de Platiplanto, de J. J. Veiga” in *O eixo e a roda* n° 2. UFMG, n° 2, junho de 1984.

mundo, o olhar infantil e o adulto. Em segundo lugar, esta experiência pessoal nasce da contraposição entre o insólito e o cotidiano, e a certeza de que são duas faces da mesma moeda, dois planos inseparáveis da realidade. Realidade absurda porque irremediavelmente dual.

Se a apreensão do absurdo gera o amadurecimento, o personagem infantil é privilegiado por estar entre suas próprias referências infantis e o universo adulto, de modo que para ele é inevitável o desvendamento da dualidade do real, sobre a qual deve refletir, como explica o menino narrador de "A Invernada do Sossego": "Estávamos crescendo, era preciso aprender" (CP, p. 114).

Ou seja, o mundo da fantasia, onde existem didangos, Platiplanto e a Invernada, embora seja insólito para o olhar adulto, não o é para a criança. Já os didangos ou o bezerro que brilha em "A estrada do Amanhecer" são criações anteriores a qualquer conflito com o universo adulto, ou seja, são naturais ao cotidiano infantil, mágico. Segundo este ponto de vista, o forasteiro que surge no sítio em "Onde andam os didangos?" e as diversas experiências com a morte em "Na estrada do Amanhecer" são, para a criança, insólitos segundo seus padrões infantis. São experiências novas, às quais é preciso se acostumar, conhecer, o que não impede uma última consideração, saudosista, de quem, frente à realidade, sente falta do maravilhoso: "E os didangos, onde estavam que não tinham vindo?" (EME, p.62).

Nestes dois últimos casos, o insólito mostra-se sempre positivo. Os eventos mágicos presenciados por estes meninos ganham, segundo seu olhar, a característica de uma extensão da realidade, para onde podem migrar quando assim desejarem. A consciência deste trânsito traz o amadurecimento, confirmado na fabulação que é a narrativa de suas aventuras. Conferir ao sonho uma temporalidade inventada é garantir-lhe o estatuto de experiência vivida, como em "Cavalinhos..." e "A ilha...". O mesmo ocorre em *Sombras de reis barbudos*, que será analisado mais atentamente adiante.

Retomando a apresentação sobre o fantástico tradicional: se extrapolarmos o raciocínio sobre as personagens de exceção, podemos situar também nesta classe, além dos loucos e drogados, as crianças. Também de certo modo excluída

da percepção racionalista e “oficial” do “nosso mundo”, a criança interpreta o mundo ao seu modo.

Em dado momento de “O Estranho”, Freud mostra-nos o exemplo de uma paciente que, quando criança, acreditava que suas bonecas ganhassem vida; e que, ainda aos oito anos de idade, acreditava que isso fosse possível, se *olhasse* os brinquedos de *certo modo*. Neste caso, embora a vida em seres inanimados deva causar o estranhamento do fantástico, isso não ocorre, pois a lógica da criança é distinta da do adulto. O sentimento do estranho (*Unheimliche*) não surge porque o evento é normal para a criança, já que seu modo de apreensão do mundo é anterior ao racionalismo do adulto. Como ilustra Júlio Cortázar:

Em função não só da ignorância, mas sobretudo da inocência, a criança está aberta como uma esponja para muitos aspectos da realidade que mais tarde serão criticados ou rejeitados pela razão e seu aparelho lógico.⁹

Na mesma linha de raciocínio, Remo Ceserani reconhece que o rebaixamento das crenças do final do XVII não impede que elas sejam valorizadas em outros níveis, além do oficial: o nível literário e o infantil. Isto porque, tanto os poetas — através da manipulação metafórica da língua — como as crianças — que possuiriam um sentido mais intuitivo do tempo e do espaço — seriam dotados da qualidade da fantasia e se relacionariam com o mundo através de uma atitude “mágica”. Ao nível literário, podemos considerar que este “rebaixamento” garantiria a possibilidade do nascimento do fantástico tradicional, já que (a despeito do racionalismo emergente nas artes) conferiu relativa autonomia à literatura, menos devedora da mímese. Em relação à infância, consolidou a diferença entre o adulto e a criança e a valorização desta como representante de um estado inicial da consciência, primordial porque ainda não reprimida pela “muralha” da razão, como os adultos. A criança é a detentora de uma lógica primitiva à qual só é possível ao homem civilizado retornar através de estados alterados da mente.

⁹ CORTÁZAR, Júlio. “O estado atual da narrativa na América Hispânica” in *Obra Crítica 3*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.

Um narrador adulto e racionalista explicaria logicamente sua experiência como alucinação, sonho, devaneio, embasado que está em uma concepção racionalista do “nosso mundo”. Ao contrário, o menino possui outro repertório de valores ao julgar ou compreender a realidade. J. J. Veiga se apropria, deste modo, de um recurso de verossimilhança típico do fantástico tradicional mas que não provocará a hesitação ou causará a ambigüidade característica do gênero. Entre cotidiano e insólito não há a “implícita e mútua rejeição” a que se refere Bessièrre. Podemos, sim, falar de contigüidade entre as duas esferas, o que, a exemplo do realismo maravilhoso, localiza na realidade dimensões desconhecidas ao olhar racionalista mas que nem por isso são menos reais.

Assim Miguel Angel Astúrias se posiciona dentro do realismo maravilhoso: “meu realismo é mágico porque ele revela um pouco do sonho como o concebem os surrealistas”, ou seja, sua obra assimila duas realidades: “uma social, política, popular”, e outra “criada pela imaginação, e que se envolve de tantos detalhes que ela chega a ser tão ‘real’ quanto a outra”, e que “se encerra em uma espécie de ambiente e paisagem de sonho”.¹⁰ O autor assimila as crenças populares como realidade. O mito é tão real quanto uma descrição mimética. Do mesmo modo, Veiga é realista ao estender a realidade infantil além das fronteiras da fantasia.

Porém, no autor brasileiro, embora insólito e o cotidiano se contaminem indissociavelmente, o fato de se tratar de uma criança reordenando seu mundo é fundamental. Em Carpentier, Garcia Márquez ou no próprio Astúrias, o elemento mágico é notável mesmo pelo narrador externo, que mantém um ponto de vista distanciado. Nas narrativas infantis de Veiga, a magia é particular à criança.

O próprio Veiga, justificando sua preferência por personagens infantis, declara que são eles os mais indicados para a criação de uma narrativa que seja indagativa: “se eu tivesse colocado muitas das indagações que faço na boca de adultos, eu perderia minha credibilidade. A obra ficaria inverossímil”.¹¹ Isto porque o menino “é o ser mais indicado para descobrir coisas novas, porque o adulto já

¹⁰ Apud JOSEF, Bella. “A expressão mágica de Astúrias” in *O espaço reconquistado: uma releitura*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1993.

¹¹ SILVA, José Maria e. “Goiás ficou menor no mapa do mundo”. Revista *Palavra @cesa*. [on-line] Disponível na internet via www. URL: <http://www.multimania.com/palavracesa/veiga.htm>. Extraído em 11 de janeiro de 2001.

está de tal forma deformado que vê pouco. O menino se liberta das deformações”.¹²

Antes, portanto, que o “aparelho lógico” a que se referiu Cortázar se imponha sobre a percepção infantil, para a criança é possível recorrer à fantasia, lugar de resistência ainda não corrompido. Trata-se do mesmo processo que possibilitou o nascimento do fantástico, como ironizado n’*O pequeno Zacarias* de Hoffmann. A criança ainda vive no reino das fadas, em que se defende do arbitrário e autoritário racionalismo adulto. Narrar sua história é preservá-la, como bem descobre o narrador de “A ilha dos gatos pingados”. São muitos os momentos nas narrativas de Veiga em que a redescoberta da infância é feita não apenas pelo adolescente que narra sua história recente, mas pelo adulto que vislumbra em seu cotidiano ordinário momentos de distante magia. A infância será sempre associada ao um insólito positivo.

No romance *Torvelinho dia e noite*, são as crianças quem primeiro conversam com os fantasmas, e depois, com as plantas. E quando o Dr. Fajardo sai de Torvelinho, na volta, à distância, percebe em sua cidade uma misteriosa atmosfera mágica, é imediata a associação a um momento primeiro, em que o mundo se ordenava magicamente e que não foi jamais superados plenamente. É o reconhecimento do familiar, como o “estranho” freudiano, embora sem a significação de terror identificada no fantástico tradicional.

O bom da vida são esses momentos, essas janelas que se abrem inesperadamente para um mundo sereno e belo e irretocável que deve existir paralelamente a este nosso desbotado local de residência, ou então para aquele mundo que todos nós visualizamos na infância e não conseguimos criar, mas nunca esquecemos completamente (TDN, p.168).

¹² Apud RESENDE, Vânia Maria, “Fantástico e maravilhoso na obra de José J. Veiga” in *O menino na literatura brasileira*. São Paulo, Perspectiva, 1988.

2.2.2. O estranhamento infantil

Ao contrário do que o presente esquema de leitura pode fazer supor, a obra de Veiga não se limita em absoluto a um conjunto de categorias estanques. Esta divisão pretende chamar a atenção para algumas constantes que, se não dão conta das nuances temáticas e estilísticas de cada narrativa, pode-nos indicar na recorrência estrutural e temática um sistema de valores comum a toda sua obra. Daí a necessidade de atentarmos para as narrativas em que a relação entre cotidiano e insólito na infância se realiza de maneira bastante particular.

Nos contos "Fronteira" (CP) e "Diálogo de relativa grandeza" (EME) não podemos falar de "fuga" em direção ao insólito como nos contos anteriores. Falta-lhes, principalmente, um primeiro momento de opressão que justifique o movimento de compensação, embora o papel da criança enquanto construtora de uma realidade mágica ainda seja tematizado diretamente.

Assim em "Diálogo de relativa grandeza". Observando atentamente a natureza a sua volta, o menino Doril questiona qual seria a verdadeira dimensão das coisas, pondo em questão seu próprio tamanho se comparado ao dos animais. Sua conclusão é de que a dimensão das coisas é relativa, de modo que assim como sua irmã mede seis palmos e meio, "gafanhoto mede seis palmos e meio também — mas de gafanhoto", e "se tem bichos que a gente não vê", será que "também somos invisíveis para outros bichos muito grandes, tão grandes que nossos olhos não abarcam?" (EME, p.48). O título carrega uma ambigüidade, pois tanto se refere a um diálogo de importância relativa, por se tratar de uma discussão infantil, e portanto supostamente ingênua, quanto ao relativo tamanho (grandeza) das coisas.¹³ Neste caso, o insólito irrompe sobre o cotidiano na forma da reflexão, cujo resultado é apreensão de uma realidade absurda porque destituída de referenciais fixos.

¹³ Esta reflexão parece tirada da segunda viagem de Gulliver: "De fato, os filósofos têm razão, quando dizem que não há grande nem pequeno senão por comparação. Talvez os liliputianos encontrassem alguma nação menor em relação a eles, como me pareceram, e quem sabe esta prodigiosa raça de mortais não seria uma nação liliputiana em relação à de qualquer outro país, que não descobrimos ainda?" (Tradução de Cruz Teixeira. São Paulo, Editora Brasileira, 1950).

Como o foco narrativo acompanha o raciocínio de Doril, ao final do conto a narrativa é contaminada por suas conclusões, de modo que se instaura uma nova realidade, diversa da inicial. Assim, quando ele e a irmã retornam para casa:

Pularam uma bacia velha, simples tampa de cerveja emborcada no chão. Pularam o fio de linha que Diana tinha pensado que era um rego d'água (...) A mãe, uma formiguinha severa de pano amarrado na cabeça, estava esperando na porta com uma colher e um vidro de xarope nas mãos, a colher uma simples casquinha de arroz. Doril abriu a boca, fechou os olhos e engoliu, o borrifo de xarope desceu queimando a garganta de formiga (EME, p.52).

A percepção infantil transforma o mundo a sua volta em um mundo mágico, onde as pessoas são formigas e as colheres são casquinhas de arroz. O cotidiano foi transfigurado pela fantasia infantil, do mesmo modo que foi expandido pelo sonho, pelas invenções e pelas brincadeiras das narrativas anteriores.

Neste “Diálogo...”, a reflexão sobre o valor relativo das coisas move um debate filosófico. Doril procura entender que sua percepção do mundo é limitada, e que podem haver planos de percepção aos quais não tem acesso. Ele toma consciência de que além de seu ponto de vista há outros possíveis, um *outro lado*. Aqui, o insólito não é espacial ou onírico, mas ainda assim positivo, porque sua percepção de *um outro lado* da realidade é o caminho para o amadurecimento do menino.

Wendel Santos, ao aproximar formalmente este conto do diálogo platônico, destaca que o ato de dialogar é imprescindível para a existência do homem.¹⁴ Deste modo, Doril está exercendo plenamente sua humanidade ao desenvolver uma séria questão filosófica e ensiná-la. Ensino dirigido não apenas à irmã, mas ao leitor, através de uma eficiente aproximação entre personagem e leitor. Se em um primeiro momento o narrador se isenta, descrevendo distanciadamente as ações de Doril, logo traz para sua narrativa as interrogações da personagem. Brincando com um louva-a-deus, o menino sopra-o de leve: “Doril era a força que mandava a tempestade e que podia pará-la quando quisesse. Então ele era Deus? Será que nossas tempestades também são brincadeira?” (EME, p.47). Trata-se de

¹⁴ SANTOS, Wendel. “As categorias do diálogo” in *Os três reais da ficção*. Petrópolis, Vozes, 1978.

um recurso comum na ficção veiguiana, eficiente na configuração do leitor-cúmplice. Não apenas dúvidas, mas julgamentos das personagens contaminam a fala do narrador, que não só se identifica com elas como lhes garante a simpatia do leitor.

Já “Fronteira” traz questões de ordem diversa, assim como é diversa a relação entre cotidiano e insólito. O menino possui um saber que o transforma em um a espécie de guia para os seus:

Eu era muito criança, mas sabia uma infinidade de coisas que os adultos ignoravam. Sabia que não se deve responder aos cumprimentos dos glimerindos, aquela raça de anões que a gente encontra quando menos espera e que fazem tudo para nos distrair de nossa missão(CP, p.81).

Diversamente do “Diálogo...”, somos postos de imediato em um mundo mágico, insólito. O menino é responsável pelo bem estar dos adultos durante determinada travessia:

Era por isso que eu não gostava de viajar acompanhado, a preocupação de salvar outros do desastre tirava-me o prazer da caminhada, mas desde criança eu era perseguido pela insistência dos que precisavam viajar e tinham medo do caminho, parecia que ninguém sabia dar um passo sem ser orientado por mim (CP, p.82).

Esta situação se transforma com o acidente que envolve seu pai. Embora as pessoas digam o contrário, o menino não se sente culpado, ou não entende sua culpa. Ele começa sua transição para o mundo adulto ao se eximir totalmente da responsabilidade: “Que culpa tinha eu da minha vida?” (CP, p. 85). Ao contrário dos outros contos de infância, em que o mundo adulto afigura-se terrível, incompreensível, desta vez ele vai “assobiando e esfregando as mãos de contente” (CP, p. 85). Vale perguntar até que o ponto o narrador deste conto, distanciado do momento da ação (“Eu era ainda muito criança”) não está sendo irônico ao se lembrar da felicidade em deixar os seus “ridículos problemas infantis” para trás.

Neste sentido, “Fronteira” e “Diálogo de relativa grandeza” são como duas reflexões quase ensaísticas de Veiga sobre sua ficção. Encontrar o limite entre a

infância e a vida adulta parece ser a obsessão do autor implícito dos contos descritos até aqui. Se “Diálogo da relativa grandeza” é estritamente uma narrativa realista, já que se trata de uma fantasia infantil subvertendo a realidade, “Fronteira” se aproxima mais do maravilhoso, pois o sobrenatural é aceito e não questionado. Neste, mesmo que a hipótese de um sonho possa ser levantada, não pode ser comprovada, já que não há quaisquer indícios de um cotidiano “normal” como referencial. Daí esta ser uma das narrativas mais difíceis de Veiga, pois não dá quaisquer evidências do “nosso mundo”, presentes mesmo nas mais fantasiosas narrativas.

Em comum, ambos os contos tematizam o amadurecimento infantil sem a oposição clara entre insólito e cotidiano, como nas narrativas do insólito compensador. No “Diálogo...”, a magia nasce do cotidiano aparentemente ordinário; em “Fronteira” é feito o caminho inverso, pois o menino renuncia ao seu papel. As duas narrativas são uma exaltação à criança, a quem cabe a verdadeira compreensão da realidade. Ou, como quer o menino de “Fronteira”, sua “missão”.

A responsabilidade transforma-se em medo em “Os do outro lado”. Somos também postos de imediato em um ambiente de sonho, embora haja, igualmente, uma travessia. O menino narrador descreve: “Lembro-me de tudo isso mas não me lembro da casa vermelha anteriormente aos acontecimentos que vou relatar” (CP, p.70). Nesta casa, cujos “entes que moravam lá não eram para ser vistos” (CP, p.70), o menino vai entregar uma cesta cheia de jabuticabas. Estranhamente, uma tarefa aparentemente simples é considerada pelo menino de imensa responsabilidade, compatível à do menino de “Fronteira”:

A minha responsabilidade era imensa, era com se eu estivesse agüentando nas mãos a mola que impede o mundo de desmanchar-se. Quem me advertira? Quem me ameaçara? Não me lembro de advertência nem de ameaça, eu tinha uma ciência conformada, eu o sabia desde sempre, talvez mesmo antes de ter nascido. Era qualquer coisa a que o pessoal do outro lado não estava alheio (CP, pp 70-1).

Logo de início, estamos no que Felipe Furtado chamou de “espaço híbrido”, um ambiente que “aparentando sobretudo representar o mundo real, contenha

indícios da própria subversão deste e a deixe insinuar-se aos poucos”.¹⁵ Embora as lembranças do narrador localizem a ação em um espaço cotidiano, uma rua que lhe é familiar, o insólito até ser indiscutível que estamos dentro de um sonho (embora, como sempre, não seja assumido). Depois de vivenciar diversas experiências maravilhosas, o menino revê pessoas “que não via há muito tempo” e que, dentro de bolhas gigantes, garantem: “Você viu? Não dói! (...) Quanto medo sem motivo!” (CP, p.79).

O mistério do *outro lado* não conhecido e evitado por todos e a responsabilidade confiada ao menino devida principalmente a interditos não esclarecidos ao leitor, criam uma atmosfera de tensão a que se contrapõe as declarações tranquilizadores destes antigos conhecidos. Aparentemente, trata-se de pessoas já mortas, o que confere ao relato uma dimensão de pesadelo. O sonho perde o caráter de fantasia compensadora para tornar-se uma angustiante experiência de limites. Novamente, estamos na fronteira entre a vida e a morte, o sonho e a vigília.

2.2.3. A morte como elemento insólito

A relatividade de valores que rege a composição do insólito alcança uma nova configuração nos contos de infância em que o menino tem experiências com a morte. São narrativas em que não ocorre o sobrenatural ou sequer um estranhamento da causalidade realista, e que portanto não nos interessam diretamente. Apesar disso, vale apontar alguns elementos que se repetem nas narrativas “fantásticas”, como forma de enfatizar as constantes da obra.

“Viagem de dez léguas” (EME) é claramente uma continuação de “Roupa no coradouro” (CP). O menino perde a mãe no primeiro conto e, no segundo, é levado pelo pai para morar com seus tios. Nota-se neste trajeto a construção de

¹⁵ FURTADO, Felipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Esta citação foi usada por Nerynei Meira Carneiro, que dedica um capítulo de sua dissertação de mestrado, *A construção do fantástico em narrativas de José J. Veiga*, a “Os do outro lado”, analisando principalmente a construção e função do espaço neste conto (Assis, Unesp, 1998).

uma personalidade que, gradativamente, aprende os limites da responsabilidade. Em “Roupa no coradouro”, o menino narrador abandona suas responsabilidades, como chamar o médico para mãe doente, para se distrair com futilidades. Este tipo de conduta é comum no narrador infantil, como que indicando uma resistência aos problemas adultos, como é simbolizado em “A viagem de dez léguas”: ao deixar a cidade, o menino se lembra de sua caixinha de lápis de cor, observa a casa de um amigo de brincadeiras, até sair da cidade e pegar a “estrada real”. A caminhada rumo à nova vida (adulta, insólita para o menino) significa abandonar as referências infantis (sua vida cotidiana até então). Este é o momento propício para uma reflexão semelhante à de Doril, que relativize os valores absolutos da realidade. Assim, ao matar um mosquito, pensa nas conseqüências, só possível porque ele próprio estava passando por situação semelhante: “Se aquele mosquito que ele tinha acabado de matar fosse mãe de outros menores, não ia fazer falta?” (EME, p. 32).

Outros dois contos se assemelham muito entre si, por trazerem a repetição da mesma experiência, embora sob perspectivas um pouco diversas: “A invernada do sossego” (CP) e “Na estrada do amanhece” (EME). No primeiro, a perda do cavalo de estimação Balão causa ao narrador a compensação através do sonho, como já foi mostrado. A Invernada é um lugar mágico, aonde vão todos os cavalos desaparecidos, semelhante à explicação que Tubi recebe para sua perda. No Amanhece, o empregado Belmiro explica que ninguém de fato morre, apenas muda de morada:

É assim, ó — e riscou uma linha no chão com um graveto — Esta é a divisa. De um lado os que a gente diz que morreram, de outro os que estão vivos. Quando a pessoa, ou bicho, passa de um lado para o outro, dizemos que morreu. Mas quem é que sabe qual o lado dos vivos, e qual o dos mortos? Para nós, que estamos do lado de cá, é o lado de lá; mas para eles deve ser o lado de cá. (EME, p.119).

Lembrando a linha que separa a luz da sombra de *Torvelinho dia e noite*, a relação vida/morte se mostra mais uma variação do cotidiano/insólito. Tubi presenciara durante o conto diversas situações de morte, de animais da fazenda,

de seu amigo de brincadeiras, até o quase assassinato de seu pai. O mágico, o devaneio, neste conto, ocorre logo de início, não se configurando assim uma compensação, mas um estado inicial, típico da infância, ao qual se acumularam as experiências “realistas”. O afastamento desta ingenuidade infantil e a reflexão sobre a morte gera, como no menino de “A viagem de dez léguas”, e novamente numa estrada, uma reflexão sobre a “relativa grandeza” das coisas e dos seres:

A estrada é perigosa para todos, até para formigas. Quantas formigas aqueles dois cavalos não tinham matado aquele dia? Numa pisada só, quantas não morreram? Não é só bala que mata. (EME, p.138).

Esta reflexão parece sempre acompanhar o menino em uma situação extrema, de limites. Em “Tia Zi rezando” (CP), o narrador, deitado no chão para se esconder do tio que o perseguia, também atravessa uma situação em que deve questionar seu lugar dentro de seu universo familiar. Ele precisa descobrir qual a relação entre seus pais e seu tio que causara neste tanto rancor. Como nos outros contos, enquanto busca descobrir o seu próprio lugar, ocorre uma mudança de perspectiva em relação a algum detalhe da natureza, no caso os grilos que se encontram ao seu nível, no chão enlameado:

Uma coisa é a gente debruçar-se à noite no parapeito de uma ponte, não longe das luzes da cidade, e escutar os grilos crilando embaixo; mas estar no nível deles, em lugar que não se sabe que ponto ocupa no mapa, e sem saber o que é que vai acontecer no minuto seguinte, é coisa bem diferente (CP, p.88).

O louva-a-deus de Doril, as formigas em “Viagem de dez léguas” e agora os grilos, são a personificação externa de um deslocamento interno da personagem. Ele precisa se localizar diante de uma nova perspectiva do mundo que se abre diante dele. No caso de “Tia Zi rezando” existe um enigma para o menino resolver: “Havia uma porção de coisas que eu não entendia” (CP, p.90). Esta ignorância torna absurda a opressão que sofre do tio, já que sua causa lhe é desconhecida. O *outro lado*, aqui, é a vida adulta, desejada e esperada como em “Fronteira”, já que com ela virá a libertação da culpa, através do conhecimento do seu passado, da

verdade a que ainda não tem acesso: “Até lá eu já cresci e então posso olhar tio Firmino de frente, sem medo nem desorientação, e conversar qualquer assunto sem baixar os olhos nem tremer a voz” (CP, p. 95).

Outra experiência com a morte ocorre em “Tarde de sábado, manhã de domingo”, em que um grupo de meninos vê um dos seus morrer por uma picada de cobra. Uma tarde amena de brincadeiras se transforma em pesadelo. Precisam passar a noite com o cadáver e trazê-lo de volta à cidade (para entregá-lo à mãe). A objetividade da narrativa garante uma ambientação totalmente diversa do sonho ou do devaneio infantil. O enrijecimento do corpo, o choro do menino assustado, a gritaria de desespero da mãe (que persegue o narrador até hoje) garantem ao conto uma atmosfera de pesadelo real. Novamente a culpa se faz presente desde o início, em que o narrador questiona a existência do destino:

Pode ser que seja como no cinema: a fita já foi feita, não adianta torcer por um lado nem pro outro; a torcida não altera o fim. Mesmo assim, penso que o erro começou quando aceitamos o convite de Josias (EME, p.95).

São portanto culpados por terem ido sem permissão ao sítio, decisão que custou a vida do amigo. Como em “Roupa no coradouro”: se o menino tivesse obedecido as ordens para comprar o remédio ou chamar o médico sua mãe estaria ainda viva? Um clima de mal-estar, de responsabilidade sufocante, permeia a vida dessas crianças. O desejo do menino narrador de “Fronteira” faz agora sentido, quando comparado às demais personagens infantis. Ironicamente, ao final de “Na estrada do amanhecer” a compensação pelas experiências insólitas que o menino presenciou virá na forma de um objeto material, em muito distante do espaço mágico inicial da criança: um automóvel, novidade ansiosamente esperada. As expectativas do menino já são outras, a brincadeira com os vaga-lumes já foi há muito esquecida.

2.2.4. Os fantasmas familiares

O clima de pesadelo e a responsabilidade opressora perdem lugar na obra de Veiga à partir da segunda metade de sua obra. Agostinho Potenciano de Souza classifica os livros anteriores a *Torvelinho dia e noite* (1985) como constituintes do “ciclo sombrio” do conjunto da obra de José J. Veiga. De fato, a pertinência deste rótulo é facilmente constatável: a partir de *Torvelinho...*, Veiga adotou um tom mais leve, criando narrativas mais despretensiosas, sem conflitos graves como os anteriores. Embora seu último lançamento, o volume de contos *Objetos turbulentos* (1997), seja mais soturno e fatalista, não carrega a significação opressiva do ciclo sombrio: o autoritarismo, o pesadelo infantil e a presença constante da morte não são mais as constantes temáticas.

O risonho cavalo do príncipe (1992) narra a história de um casal de irmãos que, motivados pela tia e pelos pais, criam uma ficção a partir das ilustração de um livro que haviam ganhado de presente. As crianças, extrapolando as dimensões de um objeto cotidiano criam uma fantasia, transpondo assim a barreira do cotidiano em direção ao insólito. Um objeto é também o motor dos eventos em *O relógio Belisário* (1995). O menino Belisário, chamado Bel, consegue ver através de um relógio antigo a história de seu antigo dono, que envolve uma visita ao Brasil de Sherlock Holmes, uma (previsível) trama policial e o escritor Lima Barreto. A criança continua sendo, na escala de valores da ficção veiguiana, a personagem mais importante, pois surge como ligação entre o cotidiano e o insólito, como explicitado em “Fronteira” (CP).

J. J. Veiga assume a mudança de tom destas obras, destacando as mudanças históricas, a abertura política e cultural pós-militarismo que influenciaram sua escrita:

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. (...) Eu

estava precisando escrever livros menos sombrios, e o tempo que fazia permitiu que entrasse sol neles. É o que espero fazer daqui para diante, se puder.¹⁶

A organização familiar, a partir de *Torvelinho...*, passa a ser exemplar. Nos contos e romances do “ciclo sombrio”, a família poucas vezes é um local de tranqüilidade. Pelo contrário, é normalmente desestruturada devido à morte (“Roupa no coradouro”, “Tia Zi rezando”, “O trono do morro”, “De jogos e festas”) ou à corrupção de um de seus membros (o pai fiscal em *Sombras de reis barbudos* ou o ambicioso Rudêncio de *Os pecados da Tribo*). Mesmo quando no seio de uma família aparentemente unida, como na “Invernada do Sossego” ou “Na estrada do amanhece”, o isolamento da criança é inevitável: seu universo de valores e descobertas infantis não pode ser compartilhada com os adultos.

Já em *Torvelinho*, embora o menino seja o primeiro a conversar com os fantasmas, a experiência é rapidamente compartilhada com seu pai. Nilo conta uma história que em muito o aproxima de Tubi e seu bezerro ou o menino que viaja até Platiplanto:

— Quando eu era pequeno — contou ele ao pai — uma noite sonhei que tinha pegado um passarinho lindo e prendido ele atrás dos livros na estantezinha do quarto. Quando acordei da manhã me lembrei e pulei da cama para apanhar o passarinho, que já devia estar sem fôlego, e claro que não achei. Só então percebi que tinha sido sonho (TDN, p.46).

Nilo mostra-se mais maduro em relação aos outros meninos, pois não apenas está compartilhando a experiência mágica com o pai (e com toda a comunidade) como revelando consciência de que sua percepção pode enganá-lo, com de fato já o fizera quando ele “era pequeno”. Assim, ele sabia o que dizia quando contava, logo no início do romance, sua primeira visão do fantasma. Sua mãe acreditava que ele havia sonhado, o que o menino nega categoricamente: “Sonhei não. Vi. Eu não estava dormindo” (TDN, p.3).

Também em *O risonho cavalo do príncipe* e *O relógio Belisário* a experiência mágica — a criação do livro e a viagem no tempo — embora seja levada a cabo

¹⁶ SOUZA, Agostinho Potenciano de, *op. cit.* Entrevista concedida em fevereiro de 1987.

por crianças, é compartilhada por todos, que as incentivam. O núcleo familiar é sólido e não sofre problemas de relacionamento. Parte do tom leve alcançado nestes livros é a atmosfera de tranquilidade criada nos diálogos ao redor da mesa de jantar, repleta de brincadeiras e planos para o futuro. Os detalhes do cotidiano são enfatizados, como, como, no caso de *Relógio Belisário*, os comentários profissionais de Simão ou a queimadura de Da. Artemisa, eventos aparentemente sem importância para o que seria o enredo principal, a “viagem” no tempo.

Outro indício deste “atenuamento” de conflitos é a separação cada vez maior do narrador em relação às personagens. Desde *De jogos e festas* (1980) a narrativa em primeira pessoa não fora mais usada. Da “visão com” que marcava as narrativas infantis — ponto de vista centrado no menino — e as narrativas totalitárias — ponto de vista na comunidade oprimida — as narrativas desta “segunda fase” passam a adotar uma onisciência simples. Na verdade, como um reflexo da ausência de conflito entre os dois planos do real, o conceito de leitor-cúmplice perde o sentido, já que, sem conflito, não há nada de significativo a esconder. Ou ainda, sem nada esconder, não é criado um conflito significativo.

Uma das conseqüências do distanciamento entre narrador e personagem é o menor comprometimento da voz narrativa com os conflitos e dramas narrados. Agora, os comentários do narrador são pessoais, não mais ligados, necessariamente, ao pensamento das personagens. Os comentários tornam-se assim mais circunstanciais, o que se antes garantia marcas regionais à narrativa, referentes ao espaço da ação e fundamentais para o conflito narrativo, agora soa como prosaísmo desnecessário.

2.3. As narrativas do Totalitarismo

2.3.1. O insólito invasor do cotidiano

A oposição entre cotidiano e insólito pode adquirir outras formas, representar conflitos diversos dos trabalhados nas narrativas infantis. Não mais como uma

experiência pessoal, mas de uma coletividade, determinadas narrativas são construídas sobre a premissa de que o ambiente cotidiano é invadido pelo insólito, negativo e opressor, invertendo assim os valores das narrativas infantis em que o insólito é compensador.

Em “A usina atrás do morro”, conto de *Cavalinhos de Platiplanto*, um menino narra a chegada de estranhos em sua cidade, um pacato lugarejo interiorano cuja rotina será completamente transformada. O casal de forasteiros, provavelmente estrangeiros, é arrogante, faz planos secretos para a instalação de uma usina na região, e alimenta a curiosidade dos moradores do lugar. De fato, a usina não tarda a chegar, e com ela o terror. Construída atrás do morro — uma das imagens mais recorrentes para a representação da fronteira entre *este* lado e o lado de *lá* — sua função não é compreendida pelo narrador, nem pelos moradores. O comportamento dos cidadãos que se tornam seus funcionários torna-se irreconhecível. Imposições são feitas a todos, motocicletas vermelhas são bárbaras armas contra os moradores. Morto o pai do menino narrador por uma das motos, ele e sua mãe partem da cidade, como dois mendigos.

O mesmo argumento é retomado em *A hora dos ruminantes* (1966), o segundo livro de Veiga. A cidade, agora nomeada, é Manarairema, que assiste curiosa à chegada de um estranho grupo de homens, que se instalam em uma tapera, do outro lado do rio — portanto separados da cidade por uma ponte, outra imagem recorrente na representação da fronteira entre *lá* e *cá*. São igualmente arrogantes e guardam o segredo de suas vindas. Desta vez, porém, o insólito irrompe de modo ainda mais brusco: a cidade sofre duas invasões, a dos cães e a dos bois. Nos dois casos, os animais surgem misteriosamente, e em número tão grande que se torna quase impossível circular pela cidade, e desaparecem do mesmo modo, sem maiores explicações. Com a partida dos bois, partem também os homens da tapera. Após longo período de privações, a cidade vive a expectativa de um renascimento.

Em *Sombras de reis barbudos* (1972) a história se repete. Lu, o menino narrador, assiste à chegada de seu tio Baltazar, que traz com ele a Companhia de Melhoramentos à pequena Taitara. Como a usina ou os homens da tapera, não se

sabe o que a Companhia produz, nem o que faz, mas toda a cidade passa a viver em função dela. Com o afastamento do tio Baltazar da empresa, é implantado um regime de autoritarismo e terror na cidade. Surgem proibições absurdas, muros são levantados entre as casas, fiscais denunciam comportamentos “subversivos” como olhar para cima (!). Novamente a cidade sofre uma invasão de animais, desta vez de urubus. Ao final do romance os cidadãos descobrem como fugir da opressão: voando.

Estas três narrativas são construídas sobre a mesma premissa, o mesmo argumento: a invasão da pequena cidade por estranhos que subvertem a ordem do lugar, impondo aos moradores um comportamento submisso e limitações absurdas. O ambiente interiorano, valorizado como um lugar ideal, ainda não corrompido pelo avanço da modernidade, é invadido e subjugado. Assim como a infância guarda um primeiro modo de pensamento já superado pelo adulto, e a criança sabe que “é preciso aprender”, pois o crescimento é inevitável, a pequena cidade ou o espaço rural compõe a “paisagem afetiva”¹⁷ de Veiga, a idealização de um ambiente que sofrerá invariavelmente a chegada da modernidade.

Em todos estes casos é muito bem marcado o lado de cá e o lado de lá, o cotidiano e o insólito, separados inicialmente por um morro (“Usina...”, SRB) ou por uma ponte (HR). Como no caso dos protagonistas infantis, o foco narrativo é parcial, de modo que posiciona o leitor ao lado dos moradores e o faz compartilhar sua visão, limitada. Não sabemos o que se passa do *lado de lá*.

A invasão do insólito, porém, é inevitável, assim como a sedução dos estrangeiros sobre os cidadãos. Os estranhos, homens “muito prosas no vestir e no falar” (SRB, p. 16), despertam primeiramente uma desconfiada curiosidade, e logo admiração. Quando um dos cidadãos cruza a fronteira para aliar-se aos forasteiros, ela perderá o prestígio deste lado, pois os valores pelos quais era reconhecido junto à comunidade serão perdidos: “Estevão era agora todo do outro lado, e nada mais se poderia esperar dele” (CP, p.28). O sujeito torna-se inimigo dos seus

¹⁷Tomamos este termo emprestado de Jacqueline Held, *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. Tradução de Carlos Rizzi. São Paulo, Summus, 1980. A autora, usando os conceitos de Tomiko Inui, delimita três espaços da ocorrência do fantástico: o país inventado, o país real e a paisagem afetiva, que é “quase sempre o lugar de infância mítico, idealizado”.

conterrâneos, sentimento expresso por Amâncio, de *A hora dos ruminantes*, que apesar da subserviência quase cega aos homens da tapera, reconhece não apenas seu afastamento dos antigos amigos como seu rebaixamento àquilo que combatia, a perda de valores antes intocáveis: “Amâncio já sentia que não tinha ganhado uma vitória; pelo contrário, estava arrependido do papel que fizera na frente de outras pessoas. Tudo por causa daqueles homens, mal de seus pecados” (HR, p.67). Do mesmo modo, o pai de Lu (*SRB*), quanto mais adentra no esquema do poder, mais fragiliza o núcleo familiar.

Quando há a tomada de poder institui-se o não-saber à comunidade, ou seja, o conhecimento é negado aos do lado de cá, não pertencentes à esfera do poder e por conseqüência oprimidos. Dos que passaram ao outro lado (o pai de Lu, Geminiano e Amâncio, de *A hora...*), não obtemos jamais as respostas que ordenariam logicamente os acontecimentos a que somos submetidos. O narrador não tem o poder de ordenação ou explicação do mundo, de modo que a narrativa fica contaminada pelo absurdo que narra, forma corrompida pelo conteúdo, tornando-se ela própria absurda.

Esta parcialidade do foco narrativo é marcadamente uma das características fundamentais do realismo maravilhoso hispano-americano. É central, por exemplo, no caráter insólito conferido pelos habitantes de Macondo, em *Cem anos de solidão*, a objetos comuns como um bloco de gelo e uma dentadura, e na total aceitação de um tapete voador ou da convivência com fantasmas. Forma-se todo um sistema de valores relativos, que não mais respeitam o senso comum racionalista. Quando da chegada da Cia Bananeira em Macondo, e com ela de avanços técnicos nunca antes vistos, os limites da realidade do vilarejo é posto à prova. Os americanos, como em Veiga, primeiro posicionam-se relativamente isolados da cidade, do outro lado da linha do trem, para logo tomarem conta da cidade e imporem uma nova ordem econômica e social. É o conflito entre duas lógicas diversas e do inevitável confronto entre elas.

Assim também em Carpentier. Em *Os passos perdidos*, os conflitos entre o lado de *lá* e o lado de *cá* do mundo, enfrentados pelo protagonista e narrador do romance, obedecem a uma lógica que em muito se aproxima da construção do

insólito em José J. Veiga. O desprezo dos nativos pela civilização (e vice-versa) revela valores relativos, que obedecem a ponto de vista adotado. Assim, a selva é maravilhosa, quase sobrenatural para o artista europeu. Do mesmo modo, em Veiga, “o outro lado” não será revelado por um narrador que, onisciente, julgará sua natureza, mas será representado como “este lado” a enxerga.

A selva em Carpentier, Macondo em Garcia Márquez e o espaço rural (ou da pequena cidade) em Veiga, são locais distanciados do racionalismo da civilização. Mais do que isso, um espaço que guarda um modo de pensamento primordial, ainda não corrompido pelo processo civilizatório. Para usar os termos de Freud, e ao contrário do que ele diz em relação ao estranho, nestes espaços idealizados (e no universo infantil) os modos de pensamento de nossos antepassados ainda não foram superados, de modo que “nós, com a superioridade das mentes racionais” não “estamos aptos a detectar a sensata verdade”.¹⁸ Simplesmente porque esta verdade superior não existe nestes lugares e a realidade será apreendida parcialmente, sob o foco de vista da comunidade. Tais semelhanças são em grande parte responsáveis pelas aproximações de Veiga ao Realismo Maravilhoso.

Mas se a criança pode fugir para o insólito, a população destes textos de invasão são invadidos pelo insólito. Em todos os casos, é tematizado a possibilidade de um espaço considerado ainda “não contaminado” em se manter “puro”, intocado em relação ao processo civilizatório, inerentemente absurdo, porque carrega em sua essência as relações de poder, irremediavelmente arbitrárias. Há ainda outros casos em que esse tema se repete, embora a oposição insólito/cotidiano seja representada de modo diverso.

Em “O galo impertinente” (EME), uma auto-estrada está sendo construída onde antes era mato virgem. Sua construção prolonga-se por gerações, em uma contínua construção que nos lembra o prolongamento de “O edifício” de Murilo Rubião, destituído de lógica funcional. Por ocasião da inauguração da grande rodovia, símbolo das mais novas técnicas de engenharia, um galo gigantesco (!) destrói a estrada, um mistério nunca esclarecido. Neste conto, são dois níveis de

¹⁸ FREUD, Sigmund, “O estranho” in *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud Vol. XVII (1917-1919). Tradução de Eudoro Augusto Maciera de Souza. Rio de Janeiro, Imago Editora Ltda, 1976.

insólito. O primeiro, a construção que, em si, já é absurda. Depois, este animal fantástico, cuja verdadeira natureza escapa a todos, e cujo significado está mesmo em sua arbitrariedade: a causalidade destes eventos é mais do que difusa, é-nos inapreensível. Não se trata de uma história de Ficção Científica, em que o animal possa ser um monstro criado em laboratório, por exemplo. Ele existe, e é só.

Já “A máquina extraviada” é um artefato indefinível montado em praça pública por forasteiros tão grosseiros e misteriosos quanto os de Manarairema ou Taitara. Em pouco tempo passa a ser adorada pelos moradores, cuidada, sem que ninguém saiba ao certo para que serve, e nem pretenda saber:

Eu — e creio que também a grande maioria dos munícipes — não espero dela nada em particular; para mim basta que ela fique onde está, nos alegrando, nos inspirando, nos consolando. O meu receio é que, quando menos esperarmos, desembarque aqui um moço de fora (...) e comece a explicar a finalidade dela (...). Se isto acontecer, estará quebrado o encanto e não existirá mais máquina (EME, p.94).

A auto estrada, a máquina extraviada, a Cia de Melhoramentos ou qualquer outro elemento de modernidade transmitidos a esta paisagem afetiva não possui valor em si, não possui finalidade. Ao seu redor, porém, transformam-se as relações humanas e sociais. Nestas cidades não há menção a quaisquer relações de poder anteriores à invasão. O poder chega como um elemento de *non-sense*, uma relação de dependência sem sentido, como o é o amor à máquina extraviada. As proibições não servem a nada, senão para perpetuar o terror. Talvez o tema mais caro de sua obra, os interditos sociais destas pequenas comunidades totalitárias encontram eco em outras narrativas de Veiga, como reflexos das inevitáveis relações de poder de quem ninguém está isento.

Torvelinho dia e noite é uma releitura do argumento inicial das narrativas de invasão. Desta vez, a pacata cidade é invadida por fantasmas, de modo que poderia ser classificada entre os textos de invasão do insólito no cotidiano idealizado. Porém, a chegada dos fantasmas em Torvelinho é completamente pacífica. Mesmo que os espíritos materializados como Dona Cynara e o Sr. Abreuciano sejam, em um primeiro e breve momento, vistos com desconfiança (e

continuem assim por uma pequeno grupo), são depressa aceitos como cidadãos adotivos do lugar. Admirados pela bondade e simpatia, são o oposto dos estrangeiros das narrativas de invasão. Em um segundo momento, são “turistas” que tomam conta da cidade (aparentemente fantasmas maus) e depois uma densa e misteriosa vegetação, mas que não chega a causar problemas. As flores, inteligentes e falantes, tornam-se parte do lugar, e quando conseguem se defender de um grupo de conspiradores que as atacam à foice, a cidade de rejubila.

Torvelinho não se torna jamais o pesadelo que são as outras cidades. Ocorre uma atenuação dos mesmos conflitos, constatável na retomada de algumas passagens presentes no ciclo sombrio. Entre elas pequenos episódios prosaicos, como o seqüestro de um franguinho de estimação por um gavião. Em “A estrada do amanhece” (EME), o menino protagonista vivencia este episódio como uma das várias experiências com a morte que presenciará durante o conto, etapas de seu doloroso amadurecimento. Já o franguinho de Nilo, de *Torvelinho...*, é misteriosamente salvo após seu seqüestro, como antecipando um universo onde não há lugar para os mesmos conflitos. Logo o perigoso gavião será domesticado, vivendo pacificamente com outros animais.

O insólito invasor, em Torvelinho, é positivo. Embora se insinue um conflito com a chegada de fantasmas não amistosos (cujo maior problema parece ser a falta de educação!) o tom continua leve, otimista. Retomando o mesmo mote pela última vez, Veiga criou uma fantasia aparentemente descompromissada, em que elementos importantes das narrativas de invasão são retomados para serem parodiados.

2.3.2. As cidades inventadas

A construção de uma realidade alegórica atinge suas maiores proporções nos romances *Os pecados da tribo* (1976) e *Aquele mundo de Vasabarro* (1982), cuja ação se passa completamente em comunidades imaginárias. A Tribo, localizada em nosso futuro próximo, é uma espécie de comunidade pós-

apocalíptica (embora não haja menção a nenhuma hecatombe, guerra ou desastre), bastante primitiva, onde indícios de nossa civilização fazem-se notar através de relíquias antigas e prédios submersos na densa vegetação. Vasabarros é como um castelo de contos de fadas às avessas, onde as personagens beiram o ridículo, localizado em algum ponto isolado de nosso mundo, incomunicável com o mundo exterior.

O autor cria um vocabulário inusitado para substantivar os seres e suas funções sociais ("Simpatia", "merdecas", "mijocas", "umahlas", "turunxas" etc) o que garante a estes universos uma aparente autonomia e distanciamento do mundo do leitor. A alegoria política, porém, torna-se bastante óbvia na descrição destes sistemas de governo. As duas comunidades vivem sob o jugo de ditadores. O totalitarismo é desenhado com as mesmas cores de Taitara e Manarairrema. Os interditos sociais são normas constantes, os cidadãos vivem em um clima de permanente vigilância. Não se sabe quem pode ou não ser um espião do governo instituído. Como nas cidades invadidas, a desconfiança e a intolerância gera um modo de vida absurdo, sem sentido.

O narrador de *Os pecados da tribo* é um rapaz não nomeado, cujo irmão, Rudêncio, é corrompido pelo poder, e conta a história de sua comunidade em forma de um diário (embora não haja datas). Como não tem acesso aos eventos que se passam no palácio, principalmente com o golpe de estado do Uiuá, um animal que fala e demonstra inteligência e liderança, o leitor-cúmplice não tem acesso à verdadeira natureza dos eventos que presencia. Deste modo, sem a real causalidade que rege o comportamento de toda a cidade, somos postos diante de ações sem nenhum sentido, como no capítulo "Fazemos o que nos mandam", quando o narrador e um grupo de pessoas cavam, sob pressão, e sem nenhuma finalidade, um imenso buraco no chão. É o exercício do poder pelo poder.

Do mesmo modo em Vasabarros. Em um processo já iniciado em *A hora dos ruminantes*, o poder é ridicularizado definitivamente. O líder máximo da nação, o Simpatia Estevão IV, conhecido como "o mijão", não passa de um fantoche nas mãos do senesca Gregóvio, "o porco pelado". Os castigos improváveis, os costumes ridículos, o rebaixamento de certas passagens (como a sujeira que o

pequeno cãozinho é capaz de fazer) e o próprio nome dos soldados (mijocas e merdecas) criam um tom de sátira escrachada. Sátira que adquire, aos poucos, tons de tragédia. Ao final do romance, a tomada do poder pelo jovem e promissor Andreu revela-se um fracasso. Gregóvio é perdoado e volta aos poderes que tinha anteriormente; Zinibaldo, aquele que seria o braço direito do novo Simpatia, antes empenhado em melhorar as condições de vida do reino, torna-se apático e preguiçoso; Genísio, o menino que se apaixonara pela irmã de Andreu, a jovem Mogui, é morto cruelmente, emparedado. A piada toma contornos cruéis.

O fato da realidade se revelar insólita desde as primeiras linhas pode levar à falsa conclusão de que nestes romances não haveria o antagonismo entre insólito e cotidiano das outras obras, mas a própria apresentação destes universos não perde a realidade "normal" como referencial. Na Tribo, as escavações revelam objetos dos "antigos", verdadeiros enigmas a serem decifrados. Em Vasabarro há, inclusive, um bom trecho da narrativa que se passa fora do reino. E mesmo dentro destes universos fantasiosos o antagonismo se mantém, principalmente entre a realidade instaurada e a realidade possível — o amor marginal dos adolescentes em Vasabarro ou o sonho de fuga da Tribo em um navio construído em plena floresta — que seriam o insólito do mundo insólito. No insólito consolador das narrativas infantis, a opressão leva à fuga. Aqui, o insólito é um desejo nos mais das vezes frustrado: "Então poderia haver outro sistema? Um sistema que acabasse com o embarricamento o arame quente, o tico-tico, o funil e os outros castigos?" (AMV, p.51).

O jovem Genísio, ao sair da classe baixa e viver em meio realza ao lado de Mogui, com que teria sua iniciação amorosa, consoma uma pequena experiência que para ele é insólita, compensadora, cuja descrição o aproxima das narrativas infantis, embora desta vez o final trágico já seja antecipado na fugacidade com que a experiência é descrita. Ao contrário de Platiplanto, ele não poderá voltar quando quiser:

E o momento que ele estava agora vivendo-sem-viver pareceria irreal e distante como um sonho bom, que a gente faz força para reconstruir quando acorda, e quanto mais se esforça mais ele se esgarça e recua (AMV, p.60).

Este fatalismo faz-se notar por toda a narrativa. O próprio reino de Vasabarro revela-se uma metáfora do sistema social, estratificado em castas, repleto de labirintos abandonados como as leis ancestrais sem função, confusos como os liames burocráticos.

Nestas “cidades inventadas”, tanto o comportamento improvável de seus líderes quanto os sonhos e esperanças pessoais resumem o total relativismo com que o insólito é representado na ficção veiguiana. Nunca *a priori*, sempre relativo a uma condição inicial e a um ponto de vista parcial. Neste caso, dado que o cotidiano já é um universo maravilhoso, o insólito toma formas outras como o desejo, o sonho, a ascensão social e os diversos graus de situações absurdas por que passam suas personagens.

Tais valores são retomados em “Quando a terra era redonda”, conto presente em *De jogos e festas* (1980), em que o insólito reaparece como um “desejo de normalidade”, pois a narrativa é situada, também de início, em um mundo insólito. Escrito em forma de um pequeno ensaio, o texto quer provar, baseado em estudos acadêmicos (com direito à nota de rodapé) que *este lado* da terra já fora redondo, enquanto analisa teorias para o seu achatamento. Semelhante à metáfora da sombra de *Torvelinho dia e noite*, o achatamento foi gradual, insólito instaurado lentamente:

O achatamento foi um processo lento, demorado, feito um pouco hoje e um pouco amanhã, dessas coisas que o público não nota quando estão acontecendo, como o apagar das luzes num cinema antes de começar a sessão — a claridade vai diminuindo quase que imperceptivelmente, a platéia distraída com seus pensamentos, e quando vê já está no escuro (DJF, p.76).

Ao final do conto, fica a impressão de que não se trata, em absoluto, de um fenômeno natural inexplicável que tenha achatado a terra e sim, como numa sociedade totalitária, o resultado de um decreto arbitrário e absurdo, o que transfere o problema do mundo em si para a percepção que as pessoas têm deste mundo em que habitam: “A não ser que (...) todo mundo finge estar acreditando na

chatice geral apenas por cansaço e também por preguiça de contestar o que foi decretado” (DJF, p.80).

E, finalmente, do mesmo modo que *Torvelinho Dia e Noite* é uma versão mais otimista, narrada em tom mais leve, das histórias de invasão, *A casca da serpente* (1989) é uma releitura das comunidades imaginárias — a Tribo e Vasabarro — através da criação de uma história alternativa para Antônio Conselheiro, que teria sobrevivido ao combate com as tropas do governo e fundado a Nova Canudos. Ao contrário da tentativa anterior, esta comunidade prospera tornando-se uma quase utopia. Há quem inclua este romance na nova retomada do romance histórico no Brasil e na América hispânica. Seymour Menton, autor de *La nueva novela histórica de la América Latina*, define esta nova modalidade de romance histórico como mais imaginativa do que o modelo estabelecido por Walter Scott. Agora, estão em jogo menos a verossimilhança histórica do que uma releitura crítica do passado, usando para isso a ficcionalização de personagens históricos (antes restrita às personagens secundárias), conceitos tomados de Bakhtin como a carnavalização, a dialogia, a paródia e a presença de comentários do narrador e da metaficção, enfatizando a distorção da história oficial.

De fato, este romance funciona como uma releitura ou “correção” da história de Canudos. Em mais de um momento o narrador se refere ao repórter — e nunca chamado de escritor — Euclides da Cunha, que teria pintado o líder de Canudos com “cores erradas”. Agora, Antônio Conselheiro, o beato, líder autoritário, troca a “casca”, para se transformar em um ancião respeitado pelo o que possui de mediador, não de guerreiro. Nasce uma comunidade que é o oposto da Tribo ou de Vasabarro: não há exercício de poder.

Por se tratar de uma história alternativa, como um sub-gênero da ficção científica, em *A casca da serpente* o insólito, a fantasia, está instaurada desde o começo, como nas “cidades inventadas”.¹⁹ Porém, o que afastam essas narrativas

¹⁹ Entre críticos especializados em Ficção Científica, não são poucos os que definem J. J. Veiga sob este rótulo. Em parte, este equívoco nasce da proximidade entre enredos como *Sombras de reis barbudos*, e outras narrativas que tematizam o totalitarismo dentro da Ficção Científica, como *1984* de George Orwell ou *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley. Outro motivo é a amplitude que o

é que a nova história de Conselheiro e seus seguidores não possui o conflito, o fatalismo, os temas dos livros anteriores. Como diz o narrador logo de início, “A palavra bem manejada, e dita na hora certa, tem poderes a bem dizer mágicos” (CS, p. 5). A mágica é a criação possível de uma comunidade sem líderes. O insólito é a gradual transformação de Conselheiro e a própria construção desta utópica comunidade como uma reação aos erros violentos do passado. Entre os críticos deste romance estão Wilson Martins, para quem Veiga conseguiu apenas

despojá-lo [Antônio Conselheiro] de sua grandeza mítica ou mística, se não sobrenatural, para reduzi-lo às proporções mesquinhas e banais da humanidade comum (...) Partindo de uma hipótese verossímil, José J. Veiga escreveu um livro inverossímil em todas as suas páginas por não haver encontrado em nenhuma delas o tom exato da verossimilhança (...) O supra-realista José J. Veiga caiu na armadilha do realismo propriamente dito, desfazendo, por paradoxo, o que a figura e a história tiveram de romanesco”.²⁰

De fato, já que na ficção de J. J. Veiga toda relação de poder é arbitrária, destituída de uma razão lógica que o justifique, *A casca da Serpente* é o elogio de uma comunidade verdadeiramente igualitária. A humanização do Conselheiro é a ilustração de um processo de purificação (o descascar da serpente, o banho de Conselheiro) de um sistema de relações sociais corrompido porque baseado na obediência que, neste caso, é particularmente “heróica” aos olhos da História. Desmistificando a liderança autoritária, Veiga destitui a História de seu aspecto “romanesco”, recorrendo à paródia e à valorização do detalhe realista. De atos rotineiros do arraial à vontade de evacuar do Santo Conselheiro, o romance não só confere ao Mito dimensões cotidianas como prossegue com a caricaturização do poder iniciado nas narrativas de invasão e ampliadas em *Os pecados da Tribo* e *Aquele mundo de Vasabarro*s. Deste modo, embora Wilson Martins esteja correto em indicar a inverossimilhança do romance em relação à História, Veiga demonstra

termo Ficção Científica tomou, a exemplo do fantástico, o que o faz abranger muitas vezes narrativas que em muito se distanciam de uma noção de FC mais ortodoxa. No caso de *Casca da Serpente*, parece-nos apropriada a definição de “história alternativa”, uma ficção criada a partir de um ponto de divergência da História oficial. No caso, a suposta sobrevivência de Antônio Conselheiro.

²⁰ MARTINS, Wilson. “A maldição de Canudos” in *Pontos de vista – vol. 12*. São Paulo, T. A. Queiroz, 1996.

que esta conduta não apenas é intencional como coerente com seus outros livros.²¹

Os romances desta segunda fase da obra de José J. Veiga foram escritos em uma época em que a abertura política pós ditadura já estava concretizada, o que, aliado a uma vontade do escritor de ir além das formas já consolidadas que criara, possibilitaram a predominância deste tom mais otimista. Ainda assim, a sombra da ameaça opressora está sempre presente. “Que ninguém se iluda”, avisa o narrador de *Torvelinho dia e noite*: outros ventos podem soprar, ninguém está completamente à salvo. A prova disso é a Nova Canudos, que, apesar de ter alcançado a prosperidade pacífica e democrática, encontrará seu fim em meados dos anos 60, com sua inevitável e destrutiva invasão. Como no insólito compensador das narrativas infantis, que não são inteiramente ideais, há sempre uma sombra pairando sobre a fantasia.

2.3.3. Constantes temáticas e estilísticas

A Tribo e Vasabarro são a realização plena de um sistema que, nos textos de invasão, é descrito em seu processo de consolidação. Em todos eles, o totalitarismo desumaniza seus habitantes, privados que são de seus direitos humanos, sob a ação de interditos de diversas ordens:

1. vigilância constante, que leva as pessoas a uma desconfiança mútua;
2. impossibilidade de comunicação, não apenas entre os cidadãos e o poder instituído, como entre os próprios cidadãos;
3. impossibilidade de locomoção, já que todos os passos estão sendo vigiados;
4. perda da memória coletiva; história é deturpada em favor do sistema dominante;
5. paralisação do tempo, repetição constante dos mesmos movimentos, sem finalidade.

²¹ O romance possui, também, alguns problemas de coerência interna, como o apontado por Roberto de Souza Causo (*in D. O. Leitura n. 12, novembro/93*): seria impossível para o Conselheiro confabular durante horas com o príncipe russo que não fala português.

Estas marcas estão presentes, em maior ou menor grau, nos livros da época que tematizam o totalitarismo. Em Veiga elas adquirem nuances particulares, porque são realizadas de acordo com a premissa da relatividade da dualidade do real (cotidiano e insólito) que permeia sua obra. Alguns deles são recorrentes também nas narrativas de infância.

A invasão do insólito sobre o cotidiano sob a forma da instauração de um novo sistema de governo, baseado nos interditos sociais, na repressão moral e física, é mantida a custo da liberdade de seus cidadãos. Nas pequenas cidades, seduzidos pela empresa estrangeira, os habitantes são aos poucos convencidos, outras vezes coagidos, a servi-la cegamente. Instaura-se um sistema de tamanho controle sobre a população que ela própria perde a noção de sua liberdade anterior ao sistema imposto.

O poder autoritário não é apenas uma força exterior à qual supostamente a comunidade poderia se fechar. Antes, insinua-se dentro da coletividade, minando-a. Qualquer um pode ser o inimigo.

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 portas e janelas bem fechadas, e assim mesmo em voz baixa ("Usina atrás do morro", CP, p. 36).

As ruas foram ficando desertas porque com tanto perigo de sentinela lá fora quem é que ia ter coragem de sair? (SRB, p.70).

Vivemos apreensivos e assustados, e não sabemos como proceder. Se falamos, nos comprometemos. Os homens estão atentos, juntando dois e dois para formar o quatro lá deles. Mas ficar calado também não é garantia de sossego. (...) Ora falamos muito, para não chamar a atenção pelo silêncio, ora ficamos calados para não nos comprometer, porque não sabemos quem é espião nem quem é espiado. (PT, p.73).

Instalou-se um regime de meticulosa vigilância, o povo se fechou em seus cubículos amedrontado, desconfiado, desinteressado, quem tinha um pensamento guardava bem guardado (...) o amigo íntimo de ontem podia ser um mijoca, elemento mais perigoso do que o merdeca porque andavam à paisana (AMV, p.14).

Parecia que paralelamente à função específica de cada um havia uma função geral comum a todos — a de se espionarem mutuamente (AMV, p.48).

A condição de *leitores-cúmplices* leva-nos a apreender o universo narrado sob a perspectiva daquele que sofre a ação do poder, e não a exerce. Esta “visão de dentro” causa a contaminação da narrativa pela fala das personagens que descreve. Além do discurso indireto livre, em que a fala do narrador em 3ª pessoa se confunde com a das personagens, as tentativas de explicação dos acontecimentos são desprovidas de um sentido que minimamente organize o discurso, dominado pelo clichê e pelo lugar comum.

Em *A hora dos ruminantes*, ditados são utilizados continuamente, principalmente quando as personagens são incapazes de responder satisfatoriamente questões que envolvam os homens da tapera, ou sofrem deles qualquer tipo de agressão moral: “Eram desacatos que as pessoas toleravam resignadas, consolando-se em pensar que não há mal que sempre dure” (HR, p. 36). Nestes casos, a fala popular, representada pelo ditado, não é apenas retórica de ambientação narrativa, mas consequência da incapacidade de apreensão total, por parte das personagens, do sistema a que estão submetidas. O ditado é o lugar-comum que nada explica, nada comunica. Sendo que qualquer ato comunicativo pode ser transformada em atitude subversiva, esvazia-se o sentido de toda comunicação. Em *Taitara*, Lu percebe, mesmo que ainda parcialmente, o lugar dos ditos populares, a resposta vazia para um fenômeno incompreensível:

Por que acharam eles de se concentrar logo aqui? Estariam prevendo algum acontecimento proveitoso para eles e naturalmente prejudicial para nós? Urubu de vigília, luto na família; urubu no telhado, choro dobrado — diziam com a careta correspondente os que se guiavam por ditados (SRB, p.38).

Em *Vasabarras* não é diferente. O ditado pode ser tanto uma “explicação” para determinada ocorrência que as pessoas não compreendem, quando a resposta que nega uma informação relevante.

— Quem almeja o que não tem direito, fica velho antes do tempo. O negócio é ir manso, pegando um dia o miolo, outro dia a casca, e dando graças. Quem muito esquenta, cedo se fumenta, dizia meu pai.

— Só o seu, não. Parece que todo mundo tem a mania de dizer esses ditados — falou o outro.

— Seja. Mas é assim que eu penso (AMV, p.13).

Um dia Benjó chegou-se a Orontes e se ofereceu para ajudar fosse no que fosse que ele estivesse tramando. Orontes falou numa tal Roma que não fora feita em um dia, e se fechou. Benjó não perguntou mais (AMV, p.51).

Na Tribo, o sistema de extrema vigilância que impossibilita a comunicação plena entre os habitantes torna a rima a única alternativa de diálogo:

Depois de algum tempo ocorre aos dois simultaneamente que o outro pode ser espião, e que o silêncio também interessa aos espiões — e disparamos a falar pelos cotovelos, mas só banalidades, ou rimas sem nenhum sentido, coisas assim: Perguntei ao Clodoveu quantas cabras ele tinha, Clodoveu me respondeu que só cuida de galinhas; ou: Meu padrinho boiadeiro viajou para Altamata, me mandou um perdigueiro que não ata nem desata (...) (PT, p.74).

Retomando Wendel Santos, que enfatiza o valor das reflexões que o pequeno Doril desenvolve junto à irmã em um processo dialógico: “O diálogo é um caráter básico da existência do homem (...) a literatura revela a importância desta situação humana; fugir ao diálogo é fugir à existência”.²² Se a criança é o ser perfeito para o questionamento da realidade, o adulto, nestas comunidades tomadas pelo poder autoritário, são o seu reverso: se adaptam de tal forma ao sistema que em pouco tempo esvaziam seu discurso e, assim, tornam-se impossibilitados de ordenar, compreender, questionar a realidade instaurada.

Dentro em pouco, o direito de ir e vir é também caçado. Sempre arbitrariamente, barreiras são impostas: em *A hora dos ruminantes*, pelos animais que impossibilitam a circulação nas ruas, fazendo da população refém dentro de

²² SANTOS, Wendel, *op. cit.*

suas próprias casas; em Vasabarro, os limites dentro do reino são específicos para cada classe social, fazendo de um passeio inocente um risco de vida. Já Taitara sofre privações que a aproxima das cidades anteriores, como uma invasão animal (desta vez urubus), e a interdição do espaço público pela Cia.

De repente os muros, esses muros. Da noite para o dia eles brotaram assim retos, curvos, quebrados, descendo, subindo, dividindo ruas ao meio conforme o traçado, separando amigos, tapando vistas, escurecendo, abafando (...) (SRB, p. 31).

Não se podia mais sair de casa, os bois atravancavam as portas e não davam passagem, não podiam; não tinham para onde se mexer. Quando se abria uma janela não se conseguia mais fechá-la, não havia força que empurrasse para trás aquela massa elástica de chifres, cabeças e pescoços que vinha preencher o espaço (HR, p. 84).

Ninguém podia mais sair à rua sem a precaução de levar uma vara bem forte com um ferrão na ponta para se defender dos motociclistas, que pareciam se divertir atropelando pessoas distraídas (Usina atrás do morro, CP, p.34).

Estamos, portanto, sob um processo de interdição gradativo, que limita não apenas o diálogo, a comunicação, como impõe barreiras físicas de locomoção. A prisão aos poucos torna-se literal. José Fernandes enfatiza o questionamento existencial proposto nestas narrativas, em que o homem “é pensado em sua essência, na medida em que é colocado em situações existenciais que tendem a suprimir-lhe a humanidade, como a eliminação da fala, da liberdade, do espaço vital, da tranqüilidade e da segurança”.²³

Outro passo para a instauração plena da ditadura é o controle sobre a História da comunidade. O trabalho do narrador é descortinar o passado, guardando e catalogando objetos antigos, buscando seu significado, trabalho que logo também será coibido. Faz parte do regime ditatorial a estratificação de leis e normas imutáveis (que naturalmente não são compatíveis com a investigação e indagação) materializadas nos 400 princípios que regem a Tribo.

²³ FERNANDES, José. “As (en)fiaduras do absurdo” in *Letras em revista*. Vol. 1, nº 1 /2, jan/jun 1990. Não compartilhamos a opinião do crítico de que exista uma narrativa do absurdo incompatível com o fantástico. O questionamento existencial não é exclusividade de um gênero específico.

Se nas narrativas de infância é clara a importância da memória, aqui é a memória coletiva que está comprometida. Sem comunicação não há aprendizagem, troca de conhecimento e informação. Aliena-se totalmente o homem impedindo-o de interagir com seus semelhantes, destituindo-lhe de sua consciência histórica. O tratamento insólito conferido aos cães pela população de Manarairema mostra que foi perdida a imagem que se tinha dos cachorros em um passado recente: “A ordem era respeitar os cachorros. Foi um tempo difícil aquele para os puros, os ingênuos, os de boa memória” (HR, pp. 36-37). Assim também em Taitara, quando o grande Uzk, mágico que proporcionara momentos de subversão da realidade, se despede da cidade, a curta memória da população chega a confundir o pequeno Lu: “Será que eu estou enganado? Será que o Grande Uzk não fez mágicas aqui? (...) Se continuarem me contestando e me confundindo, eu também vou terminar convencido de que não vimos mágico nenhum” (SRB, p. 69). Sem memória não há História.

O clima de opressão gera a violenta modorra; a ausência de finalidade que justifique os interditos sociais e ilumine um foco consciente de resistência causa a estagnação do tempo. “Há uma apatia geral, as coisas não andam, todo mundo está esperando não se sabe o quê para decidir o rumo a tomar” (PT, p. 83). Do mesmo modo nas narrativas de invasão:

Sentia-se que a cidade morria quietamente em toda a parte. O relógio da igreja não batia mais, o peso de pedra que rodava o mecanismo da corda devia estar descansando no fundo do poço da torre, ninguém subiria mais a escada escura para girar a manivela e erguer a pedra, seria trabalho perdido porque dentro de pouco tempo não haveria mais nem horas para marcar. Era bom que o relógio ficasse mudo, suas batidas regulares seriam uma advertência indesejável, um motivo a mais de desespero (HR, p.93)

Os dias se emendavam iguais, de tão iguais se confundiam e pareciam um só. Tínhamos caído em um desvio onde a idéia de tempo não entrava, a vida era uma estrada comprida sem margens nem marcos, estar aqui era o mesmo que estar ali, o hoje se confundia com o ontem e o amanhã não existia nem em sonho (SRB, p.54).

A consequência deste processo é a degradação. A destruição da cidade não será esperada como uma hecatombe ou como a devastação total, mas em um processo lento de abandono que remete à memória e à consciência histórica perdida pela população.

Futuro para Manarairema era a morte e o apodrecimento no esterco, depois a carniça dos bois cobrindo tudo, o sol secando, a chuva molhando, o lamaçal (...) capim nascendo das sementes descarregadas no estrume, ninguém com vida para capinar e recompor e defender, o mato tomando conta, árvores crescendo dentro das casas, empurrando telhados, derrubando paredes, cobras fazendo ninho nos fogões, lagartixas morando nas fendas, cipós enleando tudo (HR, p. 92).

... essa tristeza de casas vazias, janelas e portas batendo ao vento, mato crescendo nos pátios antes tão bem tratados, lagartixas passeando atrevidas até em cima dos móveis, gambás fazendo ninho nos fogões apagados, se vingando do tempo em que corriam perigo até no fundo dos quintais (SRB, p. 7).

A única novidade que notávamos em volta era um cheiro cada vez mais forte de mato, de planta, e as pessoas também iam apanhando uma cor esverdeada, víamos isso em nossas mãos e braços, e no rosto quando olhávamos em espelho. Mamãe dizia que estávamos virando capim, e um dia seríamos comidos por bois e cavalos. (SRB, p. 54).

A imagem da destruição é retomada na Tribo e em Vasabarro, o que reafirma a imagem destas comunidades como futuros possíveis para as cidadezinhas invadidas:

...desespero de cubículos, calabouços, galerias subterrâneas, ou sótãos, câmaras de vários formatos, nichos, passarelas, sacadas dando para espaços completamente tomados pelo mato, os galhos se enroscando nos balaústres e parapeitos de pedra que poderiam ter tido alguma utilidade amena no passado mas que desde há muito tempo só serviam para abrigar lagartixas, cobras e insetos peçonhentos (AMV, p.47).

...sufocada por uma massa de cipós, trepadeiras e folhagens dessas plantas de espinhos que nascem e lugares abandonados por muito tempo (...) chão de enormes lajes quadradas, onde praticamente não nascia nada a não ser tufo de capim e tiririca nos vãos das lajes e nas fendas abertas aqui e ali pelo tempo (PT, p.20).

Os corredores sombrios por onde se esgueiram revoltosos, os objetos e construções “antigas” não valorizadas pela Tribo, são os locais destinados à consciência política e à memória.

As narrativas que tematizam o totalitarismo permitem, no mais das vezes, fugazes momentos de contemplação esperançosa. A chuva que limpa o estrume em Manarairema; as pessoas que conseguem voar em Taitara; a manifestação muda da coletividade junto ao lago, na Tribo; já em Vasabarro, a gravidez de Mogui é ainda um pequeno fio de esperança para as gerações futuras. Nem a destruição nem a fantasia (no caso das narrativas de infância ou da idealização de *A casca da serpente*) são plenas. Uma não existe sem a outra.

Ao contrário do menino que consegue ampliar as fronteiras do cotidiano de modo a questioná-lo, os habitantes destas comunidades não conseguem mais que apenas sugerir caminhos de resistência e de auto reflexão. A difícil alternativa é a ação, que no caso de Manarairema não há, pois a invasão acaba como começou, de repente. A resistência é muda, resignada, ao contrário de Taitara, onde o absurdo chega a tal ponto que pessoas começam a voar. Alguém supõe que seja uma alucinação coletiva, mas Lu sabe que não é, e sim uma manifestação de revolta. Talvez uma revolta vaga, sem conseqüências práticas, mas uma reação supostamente consciente. Na Tribo, a manifestação coletiva junto ao lago enche o narrador de esperanças, que vão além do insólito navio construído na floresta, alternativa fadada ao fracasso. Nasce uma opção para o futuro, só concebível com a tomada de consciência do passado, que afinal possibilita a união de desconhecidos em uma celebração que transforma em encantamento o silêncio amargo imposto durante tanto tempo.

Torvelinho dia e noite é, da mesma forma, um apêndice para este conjunto de narrativas, que celebra a vida na pequena cidade como ela deve ser. O atenuamento do conflito entre cotidiano e insólito proporciona uma leve narrativa familiar, em que abundam diálogos espirituosos, seja entre irmãos ou entre vizinhos que pararam sob uma sombra para debater questões da cidade. Em dado momento, *Torvelinho* é de fato ameaçada pela invasão de maus fantasmas,

disfarçados de turistas, que a exemplo dos bois em Manarairema impedem o livre trânsito dos cidadãos:

Os residentes é que tinham de se desviar desses bandos, que mais pareciam reses entregues a suas rumações, indiferentes aos direitos dos humanos (TDN, p. 95). Dr. Fajardo estava dizendo que com essa gente aí as distâncias ficaram maiores por causa das voltas que a gente tem que dar para desviar delas (TDN, p.103).

Mas este processo de desumanização é somente insinuado. O espaço invadido pelos fantasmas maus será reconquistado pelos bons espíritos, e tomado definitivamente pela mágica vegetação. Longe da vegetação que destrói paredes e esconde o passado nas cidades abandonadas, estas plantas são uma exuberante celebração da vida. Sendo a “paisagem afetiva” definitivamente defendida, o diálogo se estabelece plenamente. A incomunicabilidade entre pai e filho em “Viagem de dez léguas” seria impossível em Torvelinho, tomada que está por um pacífico conflito de gerações, em que aprendem novas gírias com os filhos, a tia recebe conselhos de namoro da sobrinha. Os ditados e as rimas, lugar da não comunicação, agora são ridicularizados mesmo por quem exerce o poder:

— É. E quem muito avança, cedo cansa. Muito querer, pouco saber. Etc., etc. Eu também conheço uma porção de ditados, Sr. Jamil. Mas não me pauto por eles. Já imaginou se um prefeito ficasse o tempo todo sentado remoendo ditados? Um prefeito precisa agir, realizar, servir (TDN, p. 138).

O inventivo Nilo, claro, além de ser o primeiro a ver fantasmas e a conversar com as flores, como já é esperado numa criança, também subverte a fala popular, em um paródico jogo de linguagem:

— Eu também. Sei que é inveja. Mas os cães nadam e a carraspana passa — disse Nilo.

— Como é que é? Eu sei isso diferente — disse Mariana.

— Passou recibo, tia. Ele estrophia os ditados pra fazer graça. Pensa que faz — disse Aldair (TDN, p.259).

O insólito invasor, antes negativo, é agora o elemento que reorganiza o valores da pequena cidade. A fantasia é libertadora. O fato de a abertura política ser a causa assumida por Veiga para esta mudança de tom parece referendar a leitura de alegoria política de sua obra.

2.4. O “nosso mundo” é absurdo

Até o momento, apresentamos narrativas de Veiga em que podemos identificar, de maneira mais ou menos clara, a distinção entre cotidiano e insólito. O sonho ou a fantasia compensadores, o desejo por outra realidade, a invasão de um ambiente idealizado, são processos que supõem a coexistência paralela de dois lugares, dois planos da realidade, que se contaminam. O resultado deste processo é a construção de uma realidade cuja dualidade, quando descoberta, pode tanto gerar um conflito absurdo — como no caso das histórias de invasão — como significar a conquista de um espaço de defesa ou compensação — como nas narrativas infantis. Tanto o amadurecimento infantil e quanto a consciência político-social de uma comunidade só são possíveis através da confirmação de que todo ponto de vista é relativo, e que é preciso enxergar atrás das relações aparentes.

Mas um novo grupo de narrativas problematiza estas assertivas, pois o insólito surge de tal forma imbricado ao cotidiano que diferenciá-los é ainda mais difícil. Em uma narrativa como “Os cascamorros” a lógica do “nosso mundo” é transgredida sem que haja uma Cia de melhoramentos ou qualquer forma de poder autoritário violando arbitrariamente um espaço idealizado. O narrador descobre uma pequena loja que negocia problemas. O fato é tratado com naturalidade pelo dono do lugar, que mostra como medir um problema e comenta com tranqüilidade: “O mercado hoje é vendedor. Ninguém quer comprar” (EME, p.77).

Não se trata da construção de um novo olhar, como em “Diálogo da relativa grandeza”, ou da invasão do insólito sobre o espaço idealizado, e sim da revelação do absurdo no próprio seio do cotidiano, mostrando uma ruptura com os valores do “nosso mundo” que na verdade já se tornou própria do ambiente familiar. O

cotidiano está invariavelmente contaminado pelo insólito, gerando aquilo que Antonio Candido identificou em Rosário Fusco como rompimento do nexu lógico e dissolução do princípio de causalidade na liberdade das associações.²⁴

Em J. J. Veiga, esta ruptura nem sempre é absoluta, pois que o narrador é problemático, a exemplo de “Era só brincadeira”, conto de *Cavalinhos de Platiplanto*. Um major chega a uma pacata cidade para abrir um processo contra o escrivão Valtrudes, cuja única contravenção seria ter achado um cano de garrucha durante uma pescaria (?!). O narrador, amigo do escrivão, não consegue acompanhar os motivos da perseguição. É submetido a um interrogatório cujo sentido não compreende. Para ele, tudo parece ser uma terrível brincadeira de que Valtrudes toma parte, até a “simulação” de sua própria morte.

...vi a cabeça de Valtrudes voar alto, como coco quebrado a machado, e ir cair perto de um barril velho, enquanto a cadeira tombava para trás com ele ainda sentado. Voltei para casa intrigado com o que tinha acabado de ver. Por mais que pensasse, eu não pudei atinar como iriam eles soldar novamente a cabeça de Valtrudes, quando a brincadeira acabasse (CP, p. 68).

A violência da cena é o ápice de uma sucessão de incongruências, o momento de tensão máxima de uma narrativa em que somos, desde o início, levados a não acreditar na palavra do narrador. Ele não tem acesso a uma explicação para os acontecimentos, o que gera um descompasso entre o seu relato e os fatos em si, porque interpretados à sua maneira. Tal recurso é comum nas personagens infantis (narradores ou não) que por não compreenderem o universo adulto criam explicações para os eventos que presencia. Neste caso, é responsável por uma irônica denúncia da passividade encontrada pelo poder autoritário na subjugação do mais fraco.

Notemos que não há indícios de que o narrador tenha, por exemplo, problemas mentais que o impeçam de compreender a seriedade do processo de

²⁴ CANDIDO, Antonio. “Surrealismo no Brasil” in *Brigada ligeira*. Livrara Martins Editora, s/d. Embora Candido, neste artigo, não defina Fusco como um escritor fantástico, e sim como surrealista, sua descrição de *O agressor* é a mesma que outros críticos localizam no fantástico moderno (José Paulo Paes, Davi Arrigucci Jr, entre outros).

Valtrudes. Transformar o terror em brincadeira é um mecanismo de defesa que está de acordo com as personagens que não reagem aos sistemas autoritários, tanto em Taitara quanto na Tribo. A incomunicabilidade entre as personagens, antes notada nas rimas e nos ditados, agora se manifesta exatamente na diferença entre o que o narrador nos mostra e a existência de uma explicação a que ele não tem acesso.

Em “Acidente em Sumaúma”, conto de *A estranha máquina extraviada*, é criada uma situação ilógica que pede pela descoberta de uma causalidade que ordene os fatos, que os justifique. Um mascate que chega na pequena propriedade de Sumaúma quase por acaso e é ali mantido à força. O primeiro sinal de estranheza nasce do convite para o jantar, em que ocorre a violação de um código social, que de amigável torna-se gradativamente, através da insistência, absurdo, porque quase violento em sua “amabilidade” excessiva. O discurso amigável do mascate não encontra em seu anfitrião, seu Viriates, uma resposta adequada. O estranhamento está, em primeiro lugar, em um diálogo desprovido de sentido, porque às suas perguntas o mascate não encontra senão evasivas.

Aqui, ao contrário de “Era só brincadeira”, é o homem de fora, o alienígena que não tem acesso a uma explicação para os acontecimentos. Um outro forasteiro funciona como comparação ao protagonista: um lobo, maltratado pelos trabalhadores do lugar. Sua morte é narrada em tom de abandono. O animal, depois de brutalmente agredido, vai aos poucos sendo esquecido, primeiro pelos cães, depois pelos homens, e logo até mesmo pelas suas pulgas, como nos confidencia, irônico, o narrador. Do mesmo modo é abandonado o mascate ao final do conto: sem conseguir se mover ou falar nada, ele se encontra deitado em uma esteira, e percebe que é o assunto de homens desconhecidos.

— O coração ainda bate. Vocês sabem quem é?

O outros balançaram a cabeça.

— Identidade desconhecida, então.

(...)

— Escutem. Não foi ele?

— Foi, mas não foi pra nós.

— Então já está mandando mensagem.

— É. Já se entregou.

Ficaram os três desconhecidos ali parados, sem ação, só olhando. Por fim um sacudiu a cabeça e disse:

— Coitado. Vir de tão longe...

— É assim mesmo — disse o outro — Eles zanzam, zanzam, um dia param em qualquer lugar. (EME, pp. 18 e 19).

Ao invés de explicar, o diálogo distancia ainda mais o mascate e o leitor de motivos justifiquem sua situação. Ao mesmo tempo em que estes desconhecidos não sabem quem o mascate é (identidade negada também ao leitor, pela falta de um nome), o inserem em um grupo (“*Eles zanzam, zanzam...*”), o que soa arbitrário, já que o mascate mostrou-se solitário desde o início. É ainda mais estranha a identificação final do mascate com esta descrição: “Era verdade. Ele tinha vindo de longe, andado, zanzando e afinal chegado. Couro velho, paredes sujas, uma esteira no chão frio” (EME, p. 19).

O mascate está moribundo de fato? Ou apenas sonhando? Esta última hipótese ganha força se atentarmos para o fato de que, ao se deitar, ele divagava imaginando um quarto limpo e confortável, longe dali. E, a exemplo de outras personagens veiguianas, ele teria acordado para o sonho: “Quando abriu os olhos...” (EME, p.18). Porém, não haverá explicação neste sentido. O conto, que da ordinária rotina do mascate transformara-se no relato desta insólita “prisão” (se é que podemos chamá-la assim), é encerrado de modo ainda mais misterioso.²⁵

Do mesmo modo, em “O largo do mestrevinte”, também de *A estranha máquina extraviada*, a estranheza nasce primeiramente da incomunicabilidade previamente estabelecida entre o protagonista e seu algoz. O narrador, a procura do Largo do título, pede informações a um garoto que, distraído, sem se dar por conta do estranho, constrói uma pipa. Após um momento, ele apenas responde, incisivo: “Deixe eu ver as suas unhas” (EME, p. 71). A partir deste primeiro

²⁵ Em nota, Agostinho Potenciano indica o equívoco de Temístocles Linhares em ter acreditado que o mascate havia de fato morrido. Em nossa opinião, não se trata necessariamente de um erro de leitura, mas apenas de uma leitura possível que, embora não seja a que mais nos agrada, ganha consistência se traçarmos um paralelo entre o definhamento do mascate e do lobo, no início do conto.

momento de estranheza, a história toma contornos terríveis. O menino tenta avançar sobre o homem empunhado uma tesoura, ao que o narrador simula uma reação. Rapidamente o menino foge, para logo voltar com um grande grupo, de bicicleta, empunhado cordas em forma de laço, numa perigosa perseguição ao forasteiro. O absurdo é definitivamente instaurado com a imprevisível declaração do narrador:

Lembrei-me que os meninos daquela zona eram conhecidos pela ferocidade, não fazia muito tempo tinha enforcado um afiador de facas só porque ele não quis tocar *Escravos de Jó* com uma lâmina de esmeril; o homem ficou pendurado em um poste dias seguidos, os moradores da rua proibidos de tocar nele, até que numa noite de tempestade o corpo caiu e foi levado pela enxurrada (EME, pp. 71 e 72).

Habilmente, Veiga revela as informações de modo que a uma revelação insólita, a ferocidade dos meninos, impõem-se outras: eles comandam o comportamento dos moradores, são assassinos, matam por motivos triviais e com requintes de crueldade. Após se esconder em uma casa, o narrador vislumbra em um quintal traseiro uma cena do cotidiano ordinário, com panelas no fogo, roupas no varal, galinhas ciscando. É como se essa rápida visão provasse que não se trata de um sonho. Estamos no mundo real, cotidiano. Ao mesmo tempo, o quintal desta casa possui muito do ideal infantil mostrado em outros contos de Veiga, principalmente em *Cavalinhos de Platiplanto*. De um lado, a visão de um passado mítico, idealizado; lá fora, a insanidade dos meninos dispostos a matá-lo gratuitamente.

Nestes três contos, a mesma incompreensão é motivadora do fantástico. Entre seus protagonistas e as personagens que os cercam não há diálogo claro. A falta de sentido das perguntas do militar para o narrador de “Era só brincadeira”, a resposta incoerente do menino ao narrador de “O largo do mestrevinte” e o diálogo entre a família de Sumaúma e o mascate ocorrem sempre em dois planos diversos. A resposta sempre contraria a expectativa da elucidação do problema. Repetem-se, portanto, dois elementos recorrentes nas narrativas de invasão, a incomunicabilidade e a impossibilidade de locomoção.

Estamos no mundo fantástico a que Sartre se referia. Pede-se um café e recebe-se um tinteiro. Ao contrário do fantástico tradicional, em que à irrupção de um evento sobrenatural segue-se reações e perguntas verossímeis, aqui a verossimilhança foi banida através da ruptura ou da negação de uma lógica totalizadora.

2.5. Um esquema incompleto

A intenção desta apresentação era organizar uma descrição do conjunto da obra de Veiga de modo a expor as principais formas que a dicotomia insólito/cotidiano toma em sua obra. Nas narrativas infantis, o insólito se manifesta no mais das vezes como um sonho ou um devaneio compensador para a criança. Outras vezes, é a morte que, insólita para o ponto de vista infantil, gera o conflito narrativo. Já nas narrativas sobre totalitarismo, o insólito tanto pode ser o elemento invasor ao cotidiano como o desejo e a realidade possível das comunidades imaginárias.

Porém, este esquema não dá conta de toda sua obra. Existem várias narrativas realistas em que não há sequer insinuação de um insólito próximo ao fantástico como o descrito aqui, conforme foi visto nas narrativas em que a morte constitui o insólito.

“Domingo de festa”(EME) apresenta uma estrutura semelhante ao “Largo do Mestrevinte” e “Acidente em Sumaúma”, pois o tema é também a perseguição a um forasteiro. O pequeno índio Aritakê tenta viver na cidade que tanto o seduz, mas vive como um excluído. Acaba sendo morto brutalmente devido a um mal entendido. A questão da exclusão também é tema principal de “O cachorro canibal” (EME), em que há uma disputa entre dois cães pela atenção dos donos. A assassinato do mais fraco é inevitável. Embora seja narrado sob o ponto de vista de um cão, não se trata exatamente de uma narrativa maravilhosa. A humanização do animal não chega a ponto de transformá-lo em um ser mágico.²⁶

²⁶ Este recurso não deixa de ser comum em narrativas realistas, como em *Vidas Secas*.

Pensando sobre o conjunto de contos que compõe *A estranha máquina extraviada*, vemos que este não é, em absoluto, um nome gratuito. Como a máquina no conto título, suas personagens são, em sua maioria, alienígenas em um ambiente estranho ao qual não se adaptam. O curumim Aritakê, o mascate em Sumaúma e o narrador em busca do Largo do Mestrevinte; a estrada invadindo o território do galo impertinente, ou o novo cãozinho de “O cachorro canibal”; “A viagem de dez léguas” e “Tarde de sábado, manhã de domingo”, em que o menino realiza uma viagem indesejada.

Neste livro estão também presentes “Uma pedrinha na ponte” e “Os noivos”, contos que se distanciam da forma tradicional de Veiga. Não há insólito; trata-se, respectivamente, de uma história de adultério relativamente corriqueira e da descrição da rotina massacrante de um casal de noivos. No primeiro caso, podem ser identificados alguns elementos presentes nas narrativas de infância, se considerarmos que o protagonista, recém saído da adolescência, está de certo modo se iniciando na vida adulta através deste caso amoroso. Também “Os noivos” é um caso à parte. Os encontros entre Vicente e sua noiva pertencem totalmente a uma esfera enfadonha de tão rotineira, sem qualquer evidência de insólito:

Pode haver estrelas, vento, risos e ruídos na noite, mas tudo isso pertence a outro mundo. Cada um em sua cama, é possível até que os noivos sonhem, mas isso ainda não foi comprovado (EME, p.68).

Igualmente destoante da obra “fantástica” de Veiga são as novelas de *De jogos e festas*. Aqui, porém, ocorre o devaneio e a loucura, presentes como motivadores do insólito. Na narrativa que dá nome ao volume, as lembranças sobre o passado do irmão levam Mário a um devaneio em que se misturam lembranças reais e fantasias sensuais, tema raro em Veiga. Já o “O trono do morro” é uma narrativa em que o insólito só ocorre no final, como um epílogo para a vida do ex-cangaceiro Quintino, que se isola no alto do morro com as lembranças da família, e toma posse de um reino imaginário. Em ambos os casos a fantasia é compensação: para as verdades sobre o irmão, para a morte de seus familiares.

A família é também o tema de “Entre irmãos”. Separados desde muito, os irmãos se reencontram por causa da doença da mãe. O estranhamento e a incomunicabilidade entre eles lembra pai e filho em “Viagem de dez léguas”, em que a dolorosa partida poderia ser evitada não fosse a ausência de diálogo efetivo:

— Você quer ir mesmo? — perguntou quando o menino lhe passou a tigela fumegante, como se a decisão tivesse sido do menino.

— O senhor já não combinou? — respondeu o menino perguntando, sem perceber que poderia ter mudado tudo com outra resposta (EME, p.30).

Deste modo, outros poderiam ser os caminhos para uma leitura temática da ficção veiguiana. Entre eles, um dos mais recorrentes, o núcleo familiar, que se altera significativamente no decorrer da carreira. Porém, tendo como pano de fundo a tradição fantástica, interessa a este trabalho a leitura de J. J. Veiga sob a perspectiva específica do insólito.

Como já foi visto nas narrativas infantis, nem sempre o que é fantástico para uma personagem é para outra, ou mesmo para o leitor. Esta parcialidade na visão e na interpretação do mundo é clara na relação que determinadas personagens possuem com objetos cotidianos. Exemplar neste sentido é “Reversão”, conto publicado primeiramente na imprensa, depois compilado em livro por ocasião de uma conferência proferida por Veiga na Unicamp, em 1987.²⁷ A exemplo de *Os pecados da tribo*, trata-se de uma narrativa futurista em que a descoberta de objetos arqueológicos gera irônico reconhecimento ao leitor. Assim, a descoberta de uma simples caneta esferográfica é mágica para o menino, para quem se trata de um “pauzinho roliço do tamanho de um gomo grande de bambu mas mais fino”²⁸, e que mais tarde servirá para fazer desenhos. O estranhamento do menino aumenta a medida em que descobre pequenos detalhes do objeto, entre eles “um

²⁷ O conto foi publicado em 1969, no *Suplemento literário de Minas Gerais*, e mais tarde em *Atrás do mágico relance — uma conversa com J. J. Veiga*, organizado por Antônio Arnoni Prado. Campinas, Editora da Unicamp, 1989.

²⁸ VEIGA, J.J. “Reversão” in PRADO, Antônio Arnoni, *ibidem*.

desenho mais ou menos assim, PILOT MAD IN J PAN”.²⁹ É o máximo do reconhecimento ao leitor, de mistério para o menino.

Também em “Domingo de festa”, Aritakê, recém-saído da tribo onde passara toda a vida, vislumbra-se com uma radiola: “o homem manejava uma caixa preta aberta no meio, punha uma chapa redonda numa banda da caixa, mexia lá numas coisas e a caixa começava a soltar música” (EME, p. 20). Valoriza-se um objeto por razões desconhecidas, estabelecendo-se relações de valor desvinculadas com a (eventual) funcionalidade original do objeto, como ocorre com a máquina extraviada:

Eu — e creio que também a grande maioria dos munícipes — não espero dela nada em particular; pra mim basta que ela fique onde está, nos alegrando, nos inspirando, nos consolando (EME, p. 94).

Uma nova significação conferida a objetos cotidianos é o tema exclusivo de *Objetos turbulentos*, volume que pouco contém das fantasias infantis de *Cavalinhos de Platiplanto* ou do absurdo sistema de governo de *Os pecados da Tribo*. Todas as histórias giram em torno de objetos que desestruturam a vida das personagens, seja por gerar uma obsessão (“Tapete florido”), resgatar um desejo há muito escondido (“Vestido de fustão”), ou motivar a explosão da raiva pelo outro (“Cachimbo”). Em apenas dois contos — “Espelho” e “Tapete florido” — o fantástico é sugerido discretamente. *Objetos turbulentos* se distancia em parte do tom ameno dos livros desta segunda metade da carreira de Veiga. O fascínio dos objetos e o poder que eles exercem no cotidiano recuperam um pouco do fatalismo presente no ciclo sombrio.

Na verdade, o fetiche por determinados objetos é importante desde “A espingarda do rei da Síria”, de *Cavalinhos de Platiplanto*. Neste conto, Juventino Andas, após a vergonhosa perda de sua espingarda em uma caçada, tem o que parece ser um longo devaneio que envolve a chegada deste rei que o presenteará com outra arma. Trata-se de um insólito compensador como o que ocorre com a

²⁹ *Idem, ibidem.*

personagem infantil, embora o fato de Juventino ser um adulto problematize a criação desta nova realidade de modo diverso.

Em um dos principais estudos sobre Veiga, Tiekō Miyazaki assim se pronuncia sobre o conto:

A história vivida por Juventino e pela comunidade dura o átimo de uma revelação. Qual seria ela? A de que o sentido das coisas não está nelas mesmas? A de que necessitamos de algo transcendental, que se situe fora do âmbito de nossa realidade imediata mas que lhe confira sentido?³⁰

Tudo indica que sim. A compreensão de que a realidade é construída sobre a dicotomia insólito/cotidiano, em toda a obra de Veiga, é o caminho para busca de um sentido não revelado sob o ponto de vista parcial, limitado, das personagens (e do leitor, cúmplice).

J. J. Veiga declarou que, caso tivesse que recomendar algum de seus livros a um leitor iniciante, seria *Cavalinhos de Platiplanto*, que já conteria todas suas inquietações. De fato, são notáveis nestes contos os núcleos temáticos de toda sua ficção: a criança e sua relação com a família e com a realidade que a cerca; sua iniciação e amadurecimento; a morte, ou sua ameaça constante, como elemento desestruturador do cotidiano familiar; o devaneio compensador; a invasão da modernidade e do poder absurdos sobre o espaço idealizado.

Um dos grandes personagens deste livro é o Prof. Pulquério, do conto homônimo. Sonhador e idealista, ele sonha em encontrar um tesouro perdido, de cuja existência tem provas supostamente irrefutáveis. O prof. se isola em um poço como forma de protesto pela falta de apoio a seu projeto. Quando o delegado, mantedor da ordem, tenta dissuadi-lo à força, o professor desaparece misteriosamente. Não havendo lugar para ele se não houver para a fantasia.

O narrador, que testemunhou estes eventos quando criança, assim se pronuncia no início de seu relato:

³⁰ MIYAZAKI, Tiekō Yamaguchi. *De Platiplanto a Torvelinho*. São Paulo, Atual, 1988.

Embora sejam passados muitos anos, tenho ainda vivos na memória os detalhes do acontecimento, ou pelo menos aqueles que mais me impressionaram; e como ninguém mais que viveu naquele período parece se lembrar, muitos chegando mesmo a duvidar que tais coisas tenham acontecido (...), resolvi pôr por escrito tudo o que me lembro (CP, p.97).

O esquecimento coletivo é comum nas narrativas que tematizam o totalitarismo. Aqui, o narrador está se deslocando para um passado idealizado — a exemplo de outros narradores, como Lu, de *Sombras de reis barbudos* — a fim de preservar esta lembrança: “eu era muito menino e morava numa vila do interior” (CP, p. 97). Como numa ditadura, desta vez do racionalismo tacanho, é preciso manter viva a possibilidade de vivenciar outros mundos. Escrever é vivenciar a experiência mágica ou sua possibilidade. Como a criança que narra seu sonho, ou o cidadão oprimido que recupera o diálogo. Escrever é, portanto, um ato libertário.

CAPÍTULO 3

DE SOMBRAS E DE REIS

O fantástico, para o homem contemporâneo, é um modo entre cem de rever a própria imagem.

Jean Paul Sartre

3.1. Algumas considerações críticas

Lançado em 1972, *Sombras de reis barbudos* é o romance de maturidade da ficção de José J. Veiga. Assume uma posição central em sua obra, pois desenvolve os núcleos temáticos mais importantes de sua ficção — a infância e a invasão do espaço idealizado — e antecipa a composição das comunidades fantasiosas de seus livros posteriores, a *Tribo* e *Vasabarro*, descrevendo a ação do poder totalitário. *Sombra de reis barbudos*, portanto, trabalha com os diferentes planos da relação cotidiano/insólito descritos anteriormente, o que o torna um romance exemplar da obra de Veiga (principalmente dentro do “ciclo sombrio”). Dada a impossibilidade de, no momento, analisarmos detalhadamente todas as suas narrativas, a leitura deste romance torna-se o caminho mais viável para a discussão das questões aqui propostas.

Descritas, no capítulo anterior, as principais formas do insólito na obra de Veiga, serão apontados adiante recursos formais de *Sombras de reis barbudos* compartilhados por outras manifestações do fantástico. Para tanto, e sem procurar filiar J. J. Veiga a uma tendência literária que se torne linha unívoca de interpretação, fazem-se necessários alguns comentários sobre sua recepção crítica, sua contextualização dentro da obra de Veiga, sua análise considerando a função do insólito e o diálogo com as obras que possam enriquecer sua leitura,

principalmente contemporâneas. A seguir, e finalmente, será analisada a significação deste recurso dentro desta narrativa e da obra de J. J. Veiga.

Deste modo, a leitura de Veiga pode se tornar um estudo de caso da permanência e da transformação do fantástico no século XX e, no limite, um questionamento da pertinência desta classificação.

3.1.1. José J. Veiga e a ficção brasileira pós-64

José J. Veiga estreou nas letras em 1959 (doze anos depois de Murilo Rubião), sem que uma tradição do “novo fantástico” houvesse se firmado ainda no Brasil, pois seria apenas nas décadas de 60 e 70 que a narrativa insólita se tornaria amplamente difundida no país. Deste modo, é injusto que Veiga seja compreendido em estudos da época apenas como reflexo da tendência insólita já instaurada, não como um de seus precursores. Antonio Candido lhe faz justiça, quando define a nova narrativa brasileira da década de 60 e revela nela uma tendência caracterizada pela

ruptura, agora generalizada, do pacto realista (que dominou a ficção por mais de 200 anos), graças à injeção de um insólito que de recessivo passou a predominante e, como vimos, teve nos contos do absurdo de Murilo Rubião o seu precursor. Com certeza foi a voga da ficção hispano-americana que levou para este rumo o gosto dos autores e do público. Os seus adeptos são legião, mas bem antes de a moda se instalar José J. Veiga tinha publicado *Os cavalinhos de Platiplanto* (1959) — contos marcados por uma espécie de tranqüilidade catastrófica.¹

Esta “ruptura do pacto realista”, marca da literatura dita fantástica, iria configurar, principalmente nos anos 70, uma das duas vertentes dominantes da ficção brasileira, sendo que o outro caminho, aparentemente oposto, seria o reforço da mímese, de que o romance parajornalístico seria exemplar.² Grande parte da crítica credita ao governo militar o que Lêdo Ivo chamou de “ploriferação incontrolável” da “literatura kafkiana”, ou o que outros preferem chamar de

¹ CANDIDO, Antonio. “A nova narrativa” in *A educação pela noite e outro ensaios*. São Paulo, Ática, 1987.

² CANDIDO, Antonio. “A literatura brasileira em 1972” in *Arte em revista n.1*. São Paulo, Kairós, 1981.

“realismo mágico de 70”. Este “gênero”, se assim podemos chamá-lo, seria mais adequado para a crítica social.

Esta chave interpretativa é amplamente difundida na fortuna crítica de J. J. Veiga. Em interessante estudo sobre o regime de 64 e o romance brasileiro, Regina Dalcastagnè situa *Sombras de reis barbudos* ao lado de *Incidente em Antares* (1971), de Érico Veríssimo, e *Os tambores silenciosos* (1976), de Josué Guimarães, romances nos quais a “alegorização política e a paródia do discurso do poder”³ nascem de representações irrealis, fantásticas. De modo semelhante, o brasilianista Malcolm Silverman, em seu *Protesto e o novo romance brasileiro*, reuniu autores representativos de uma literatura nascida como reação ao golpe militar de 1964 e seus subseqüentes anos de repressão. J. J. Veiga é enquadrado na categoria “o romance da sátira política surrealista” através dos romances *A hora dos ruminantes*, *Sombras de reis barbudos*, *Os pecados da Tribo* e *Aquele mundo de Vasabarro*. Vale notar que “surrealista”, nesta acepção, não é muito diverso da acepção de “fantástico” utilizada pelo restante da crítica, embora envolva títulos não ligados diretamente ao fantástico. Fariam parte desta categoria romances como *O fruto do vosso ventre* (1976), de Herberto Sales, *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão, *Fazenda Modelo* (1974), de Chico Buarque, *Galvez, imperador do Acre* (1976), de Márcio Souza, além dos já citados livros de Josué Guimarães e Érico Veríssimo.

Mesmo que a minimizando, Veiga assume a importância do momento político e social do país em sua produção, embora se defenda de reducionismos apontando a permanência de sua arte:

É claro que *Sombras*, *Os pecados*, *Vasabarro* foram contaminados pelo clima político contemporâneo deles, e a coincidência entre o clima interno destes livros e o clima externo, facilitou a leitura política. Mas meu projeto de escrevê-los não era ficar na mera denúncia de um regime de opressão: se fosse, os livros ficariam datados quando o regime se exaurisse, como se exauriu (aliás, durou mais do que eu calculava). O meu projeto era mostrar situações mais profundas do que aquelas impostas por um governinho de uns generais cujos nomes a nação depressa esquecerá.⁴

³ DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1996.

⁴ apud SOUZA, Agostinho Potenciano. *Um olhar crítico sobre o nosso tempo (Uma leitura da obra de José J. Veiga)*. Campinas, Ed. da Unicamp, 1990.

O fato é que a obra de Veiga passou a ser lida como denúncia política em parte devido à intensa produção ficcional que caminhava neste sentido, e com a qual realmente possui muitos pontos em comum. Para que o rótulo tomasse força colaborou principalmente a ausência de estudos de fôlego que relativizassem estes conceitos, comuns nas análises breves mesmo de grandes críticos, como Benedito Nunes e Wilson Martins (citados na introdução deste trabalho).

Segundo Silvano Santiago, que retoma a descrição de Antonio Candido, a instauração do regime militar em 64 é responsável tanto pelo (re)ajustamento da forma romanesca a princípios do romance de 30 — através do romance-reportagem — quanto, por outro lado, pela aproximação da ficção nacional à hispano-americana e o distanciamento do naturalismo, nascendo assim uma “escrita metafórica ou fantástica até então praticamente inédita entre nós”.⁵

O romance-reportagem nasceu como uma reação à situação de censura vivida pela imprensa brasileira. A impossibilidade de exercer a liberdade de imprensa, a censura aos meios de comunicação e a perseguição de um grande número de jornalistas causaram uma migração destes profissionais para a literatura, que se tornou seu novo espaço de atuação. Seus livros, ao mesmo tempo em que se sujeitavam às convenções romanescas, trabalhavam uma verdade factual, realizando o trabalho jornalístico de descrição da realidade. Além disso, muito foram influenciados por certa ficção norte-americana, da qual Truman Capote seria o maior expoente, e que se pretendia objetivamente detida a fatos reais. Escritores como José Louzeiro, Aguinaldo Silva, o Carlos Heitor Cony de *O caso Lou* (1975), exerciam, deste modo, a função de denunciar os absurdos políticos sociais relatando-os jornalisticamente em romances.

De outro lado estaria a chamada “literatura fantástica”. Ao contrário do romance-reportagem, o fantástico se afastaria da representação factual da realidade para se tornar transfiguração do real, de modo a criar uma realidade ficcional alegórica, supostamente distante da realidade, mas com a mesma proposta de denúncia social. No final dos anos 60, escritores como Carpentier e García Márquez passam a ser lidos entre os jovens, atestando o sucesso do realismo mágico e sua consolidação como a “única forma literária que é

⁵ SANTIAGO, Silvano. “Poder e alegria: A literatura brasileira pós-64 – reflexões” in *Nas malhas da letra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

predominante entre os estreados⁶ durante a ditadura militar e fundamental para o *boom* do conto brasileiro nos anos 70.

Um breve parêntese: é preciso notar que estão sendo usados os termos “fantástico” e “realismo maravilhoso”, como referentes a recursos e procedimentos literários semelhantes, o que não significa qualificá-los como sinônimos. Manifestações literárias diversas esteticamente e temporalmente (como exposto no capítulo 1) possuem como ponto de aproximação o fato de criarem realidades não miméticas, irrealis ou sobrenaturais. A confusão de termos nasceu da amplitude de significado que o termo “fantástico” recebeu com o passar dos anos, referindo-se hoje a qualquer narrativa não mimética, seja um romance gótico inglês ou um conto de Jorge Luis Borges. No caso da produção ficcional brasileira pós-64, o fato de ser conferido à grande parte das narrativas desta natureza a qualidade de alegorias políticas — que escondam, portanto, uma mensagem moral — proporciona o acúmulo de ainda mais adjetivos, como “parábola” e “fábula”. Deste modo, tornou-se comum que escritores como José J. Veiga fossem analisados à luz destes diferentes conceitos, o que pode tornar sinônimos “fantástico” de “parábola”, por exemplo, o que não é verdade senão em casos específicos.

O fantástico — entendendo o termo, neste contexto, em sentido amplo — parece ser não só a alternativa imediata para novos autores, como caminho natural para escritores já veteranos, segundo nos mostra Tânia Pellegrini, em seu estudo sobre *Incidente em Antares*:

Mais do que uma alusão indireta ao nosso cotidiano real, o recurso ao fantástico é um embrião daquilo que iria eclodir no Brasil, com muita força, em meados da década [de 70]: o estilhaçamento, a fragmentação da narrativa, o seu acobertamento por metáforas, símiles e equivalentes profusos. Esse tipo de transformação pelo qual começa a passar a ficção está ligado, não só no Brasil, à sua quase impossibilidade de expressar uma cosmovisão coerente, num mundo que prima pela incoerência. É novamente a tensão criada, agora entre o autor e as ‘estruturas degradadas’ do mundo que quer interpretar. Expressar essa realidade requer também uma interpretação nova dos caminhos realistas tradicionais.⁷

⁶ SANTIAGO, Silvano. “Repressão e censura no campo das artes na década de 70” in *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

⁷ PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias – ficção e política nos anos 70*. São Carlos, Edufscar/ Mercado de letras, 1996.

Mas toda ficção construída sobre relatos irrealis corre o risco de tornar-se por demais distante do real a que se referia subliminarmente para ser devidamente compreendida em seus traços “realistas”.⁸

Luiz Costa Lima dá-nos a clara dimensão do problema:

A dificuldade do fantástico consiste na infinita pluralidade a que ele abre. Esta liberdade contudo se converte em bolha de sabão se não permitir o retorno ao mundo a que deu as costas. O fantástico tanto permite o jogo gratuito quanto à forma pregnante e esta só se cumpre quando o aludido retorno permite a produção de significações antes ignoradas (...) Isto nos leva a dizer que a solução do fantástico se encontra no alegórico. Mas o alegórico contém uma dificuldade específica: se ele permitir a pura transcrição tipo ‘isso significa aquilo’, o isso, ou seja, a narrativa, se torna inútil, casca de fruta que se joga fora. Para assumir significação, o fantástico necessita criar uma curva que o reconecte com o mundo.⁹

É exatamente a reconecção com o contexto social que leva Flora Sussekind a definir a ficção fantástica dos anos 60/70 não como uma oposição ao romance-reportagem, mas como alternativa para uma mesma preocupação ficcional, que chama de “naturalista”, e cuja proposta maior é expor a realidade político social brasileira, seja através do fantástico, seja da ficção parajornalística. Deste modo, o que a autora chama ora de “realismo mágico de 70”, ora de “fantástico”, nada mais seria do que uma vertente da ficção naturalista, o que exemplifica com *Incidente em Antares*: embora seja um romance “fantástico” (em sentido amplo), sua moral parabólica faz de sua significação “profunda” a mesma dos romances-reportagem, pois “exagera-se aí um pouco nas cores, mas, ao olhar, percebe-se que a foto é a mesma”.¹⁰

A mesma chave mestra político referencial abre todas as portas. E une naturalismo e fantástico num idêntico projeto estético: o de uma literatura cujo eixo é a referência e não o trabalho com a linguagem, é o recalque da ficcionalidade em prol de um texto predominantemente documental.¹¹

⁸ O próprio Veiga já foi julgado culpado deste pecado, por se deixar levar “pelo absurdo em função do próprio absurdo, o que dá um sentimento de gratuidade ao seu trabalho”, segundo Assis Brasil, em *A nova literatura III – O conto*. Rio de Janeiro, Americana/MEC, 1975.

⁹ LIMA, Luiz Costa. “O conto na modernidade brasileira” in PROENÇA FILHO, Domício (org). *O livro do seminário*. São Paulo, L. R. Editores, 1983. Em relação a J. J. Veiga, Costa Lima afirma que o julga repetitivo na mesma linha alegórica, mas assume não ser este um juízo definitivo.

¹⁰ SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diálogos & retratos*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

¹¹ *Idem, ibidem*.

A autora coloca no mesmo patamar José J. Veiga, Érico Veríssimo, Aguinaldo Silva, José Louzeiro e Ivan Ângelo, exemplos de uma vasta produção que, movida pela mesma “vontade de verdade”, buscam nada mais do que a representação denunciadora da conjuntura nacional, seja através do realismo jornalístico, seja do realismo mágico. Seria esta literatura, portanto, e usando os termos de Luiz Costa Lima, “casca de fruta que se joga fora”.

É preciso que seja indicada, independente do juízo de valor que Flora Sussekind apresenta, uma imprecisão analítica sobre a obra de José J. Veiga. A autora assume que a maior característica desta produção fantástica seria “o barroquismo, os circunlóquios, imagens e palavras em constante ploriferação”;¹² em meio a esta “tradição de tagarelas” destaca-se, porque dela se distancia, um autor como Modesto Carone, em cuja obra “a noção habitual de realidade fica em perigo e o leitor se vê obrigado a alargá-la”,¹³ mas que o faz utilizando-se da elipse, recurso responsável pela plurissignificação de sua ficção.

É-nos difícil descobrir nos contos e novelas de José J. Veiga a prolixidade “barroca” (que nos lembra, na América hispânica, a prosa de Carpentier ou mesmo a de García Márquez) que a autora julga existir também em *Incidente em Antares*, por exemplo. Pelo contrário, com uma prosa que prima pela brevidade e clareza, calcadas na linguagem cotidiana característica do espaço rural que representa, Veiga quase sempre obtém o “efeito do fantástico” ou o “estranhamento” de uma situação insólita também através da elipse, do que *não é revelado*. Longe de ser um narrador “tagarela”, o narrador veigueano (seja em 1ª ou 3ª pessoa) possui um ponto de vista limitado, o que o impossibilita de desenvolver julgamentos ou comentários longos; a ausência de explicação do evento é muitas vezes a responsável pelo seu caráter insólito; além disso, a descrição do ambiente também é despojada de quaisquer preciosismos, assim como os diálogos e a ação propriamente dita.

Do mesmo modo, se a autora encontra em um livro como *A casa de vidro* (1979), de Ivan Ângelo, exemplos claros do que chama de “referencialidade direta”, ou seja, óbvias alusões ao Brasil (o país conhecido mundialmente pelo futebol, onde os protestos foram proibidos, onde se ganha pouco e há muitos assaltos), o

¹² *Idem, ibidem.*

¹³ *Idem, ibidem.* Carone é salvo, ao lado de Raduan Nassar e Murilo Rubião, como um criador de parábolas realmente literárias, exceções em meio a uma vasta produção datada.

mesmo não pode ser dito sobre José J. Veiga. Seus enredos são mais do que óbvias críticas a um determinado sistema social. Seus contos e novelas são fundamentados na mesma premissa da dualidade e relatividade do real, premissa rica em suas variadas manifestações. Isso porque as partes envolvidas na dualidade, o cotidiano e o insólito, são a representação de variados conflitos: ingenuidade vs. reflexão, liberdade vs. opressão, criança vs. adulto, campo vs. modernidade.

O próprio Veiga colaborou para que fosse lido como uma alegoria ou parábola política, provavelmente porque considerava esta leitura mais adequada do que o rótulo de “fantástico”, que nunca viu com bons olhos. O autor assim justifica a escrita de *Sombras de reis barbudos*:

A hora dos ruminantes é uma alegoria daquilo que estava acontecendo politicamente no Brasil e que eu pensava não ia durar muito. Então, eu termino o livro com uma nota muito otimista: aquilo vai acabar logo, o pessoal vai embora, os ruminantes vão embora... Mas não foi assim, então tive de fazer o terceiro, *Sombras de reis barbudos*, que é uma retomada daquele clima do livro anterior, mas em vez de ter um final otimista o negócio chega ao desespero, quase.¹⁴

Apesar de tudo, há que se considerar uma óbvia questão cronológica antes de qualquer rótulo. “A usina atrás do morro”, conto de *Cavalinhos de Platiplanto*, livro de estréia de Veiga, lançado em 1959 — e que foi, portanto, escrito ao menos cinco anos antes do golpe de 1964 — já contém o argumento das novelas *A hora dos ruminantes* (1966) e *Sombras de reis barbudos* (1972). Segundo Veiga, o próprio *A hora dos ruminantes* levou sete anos para ser escrito, pois que era trabalhado desde o lançamento de *Cavalinhos...*, tendo sido concebido, portanto, também anteriormente ao golpe. Conto e romance teriam sido escritos e influenciados por outro contexto político-social, o que, por maiores que sejam as semelhanças entre momentos históricos tão próximos, já justifica a relativização deste lugar comum que é considerá-los produtos de 64.¹⁵

¹⁴ RICCIARDI, Giovanni. *Auto-retratos*. São Paulo, Martins Fontes, 1991.

¹⁵ John Parker vê em “A usina atrás do morro” uma clara alusão ao governo Kubitschek e à invasão do capital estrangeiro na América Latina, opinião compartilhada por Antônio Hohlfeldt. (PARKER, John. “José J. Veiga — Aquele mundo de Vasabarro” in *Colóquio/Letras* n.76, e HOHLFELDT, Antônio. *Conto brasileiro contemporâneo* Porto Alegre, Mercado Aberto, 1981).

Além disso, sob um outro ângulo, as aproximações possíveis entre os diferentes livros de Veiga podem causar uma leitura generalizada, tomando o conjunto de suas narrativas como um único bloco, monotemático e repetitivo. Entre dois textos considerados fantástico-alegóricos, como *Sombras de reis barbudos* e *Aquele mundo de Vasabarro*, por exemplo, as diferenças podem nos dizer mais sobre as obras do que suas semelhanças podem fazer supor.

Portanto, para além da denúncia social, a meta da ficção veiguiana é a "causalidade onipresente" a que Irlemar Chiampi se refere, a representação de um universo onde as relações causa/efeito não são lógicas ou unívocas aos personagens porque regidas por forças superiores a eles, o que gera a situação absurda; a revelação desta "terra ignota" gera a reflexão sobre a condição absurda do homem em seu mundo. Não uma angústia existencialista, inerente à condição humana, mas fruto do caminho tortuoso criado pelo homem moderno. Que este caminho passa por regimes de violência contra o outro, é inegável. Mas a questão desloca-se para outra ótica, a percepção deste estado de coisas absurdo. Se toda percepção da realidade é relativa, é necessário ao personagem veigueano um retorno a si mesmo para a compreensão do que lhe é exterior. A ele só é concedido o desvendamento do real se questionar sua posição, de modo que o conflito narrativo ganha contornos metafísicos.

3.1.2. Narrativas da modernidade

O quadro traçado até o momento revela que as interpretações de Veiga que giram em torno da questão da referencialidade questionam, indiretamente, o próprio conceito de fantástico contemporâneo — ora realismo mágico, ora fantástico alegórico, etc. Antes de aprofundarmos a reflexão, precisamos explicitar os conceitos envolvidos, principalmente o de *narrativa referencial*. Duas declarações de Wilson Martins dão-nos o tom do problema. Entusiasta da contística de Veiga e um de seus primeiros resenhistas, Martins encontra em seus romances marcadas referências à realidade social da época, deficiência clara em *A hora dos ruminantes*, sobre o qual declarou:

Ele [J. J. Veiga] passou sem perceber do plano da literatura para o plano da ideologia e descaracterizou, por isso mesmo, a natureza mágica da narrativa (...) Ele cometeu o engano de confundir a verdade da literatura com a verdade da vida”.¹⁶

A referência direta à realidade seria, portanto, negativa à literatura, tornada mecanismo de crítica social, discurso com finalidade utilitária específica. Da mesma categoria seria, ainda segundo Martins, *Aquele mundo de Vasabarro*, que pertenceria (a exemplo de *Não verás país nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão) à categoria dos livros que “lemos também pelo que não têm de literário, em busca de lições morais, crítica social, filosofias de vida e formulações ideológicas, se não políticas”.¹⁷

Eis, portanto, a definição da parábola com baixo valor literário: a referencialidade direta. Pode-se tirar desta afirmativa uma longa e talvez insolúvel reflexão sobre o estatuto artístico da literatura e sua função social o que seria impossível de tratar aqui. Interessa-nos o fato de que é precisamente a ruptura com uma literatura dita referencial que define a ficção chamada aqui de fantástica em sentido amplo. Como define o dicionário, o fantástico é um adjetivo referente àquilo que “só existente na fantasia ou imaginação”, ou seja, o que não teria referente em “nosso mundo”.¹⁸ São, portanto, dois níveis de referencialidade, distintos entre si, embora muitas vezes convergentes.

Em um primeiro plano, podemos equiparar referência e mimese, o que vale dizer que são referenciais as narrativas que se propõem a retratar e criar eventos possíveis em “nosso mundo”. É precisamente o rompimento total com a referência mimética que caracteriza o chamado fantástico na contemporaneidade, o denominador comum entre o fantástico dito “kafkiano” e o realismo maravilhoso. Por uma questão de clareza argumentativa, chamaremos este nível de referencialidade de *referencialidade imediata*.

A questão pode ser melhor esclarecida se tomarmos como parâmetro à ficção hispano-americana surgida após os anos 40. Em oposição ao naturalismo

¹⁶ MARTINS, Wilson. “Um realista mágico” in *Pontos de vista – vol. 8*. São Paulo, T. A. Queiroz, 1994.

¹⁷ MARTINS, Wilson. “A nostalgia utópica” in *Pontos de vista – vol. 11*. São Paulo, T. A. Queiroz, 1995.

¹⁸ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988.

documental de um Rômulo Gallegos ou de um Jorge Icaza,¹⁹ que o tempo esgotou em descrições pitorescas e estereótipos das agruras do homem latino, a geração de 40, marcada pelas *Ficções* de Borges, trazia inovações de ordem temática e estilística. Se o regionalismo se propunha descrever a realidade fielmente, usando para tanto uma linguagem que fosse transparente, que servisse precisamente a seus propósitos denunciativos, a nova narrativa hispano-americana trazia uma nova reflexão sobre a linguagem, cujas conseqüências incluem a deslegitimação desta suposta transparência da prosa.

Não se trata de uma tendência isolada, mas de uma marca da modernidade da ficção. Segundo Bella Josef,

a arte moderna apresenta-se como eminentemente crítica. Nega o compromisso com o mundo empírico das aparências, isto é, com o mundo temporal e espacial, concebido até agora como real e absoluto, e assimila esta *relatividade* à sua própria estrutura. A linguagem passa a ter sentido *criador* e não *designador*.²⁰

O realismo maravilhoso só é possível através ruptura com o compromisso mimético, de designar a realidade como ela (supostamente) é. Na verdade, trata-se de uma nova concepção de realidade, que abrange planos do real não concebíveis anteriormente como suas partes legítimas. Deste modo, García Márquez tem liberdade para fazer suas personagens levitarem ou aparecerem depois de mortas sem conseqüências assustadoras, ou sem recorrer a recursos de verossimilhança comuns no fantástico do XIX.

Daí a impossibilidade de se falar de fantástico, em sentido estrito, tradicional, no século XX. O escritor possui total liberdade para a criação mais fantasiosa, sem que haja uma preocupação central com a verossimilhança. Afinal, o surrealismo há muito rompeu os limites da representação artística. Na literatura, depois de Kafka, do *nouveau roman*, de Jorge Luis Borges e de Samuel Beckett, os limites do literário foram de tal forma expandidos que soa ingênuo a hesitação fantástica a que Todorov se refere, cujo fim ele mesmo vaticinou.

Porém, a função que esta liberdade pode exercer constitui um segundo grau de referencialidade, usados por Wilson Martins e outros críticos brasileiros ao

¹⁹ Suas grandes obras são, respectivamente, *Doña Bárbara* (1929) e *Huasiungo* (1935).

²⁰ JOSEF, Bella. "A nova realidade do romance hispano-americano" in *O espaço reconquistado — uma releitura*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1993 (grifos da autora).

criticarem Veiga, e a qual chamaremos *referencialidade posterior*. Para além do nível mimético, existe uma referencialidade que promove a identificação da narrativa com a realidade imediata, o que possibilita que as insólitas proibições da Cia de Melhoramentos de Taitara sejam lidas como óbvia referência aos absurdos perpetrados pelo regime político então vigente no país. À identificação entre o elemento textual e a realidade empírica a fortuna crítica veiguiana tem chamado leitura alegórica.

Esta leitura é incentivada mesmo no projeto editorial dos livros de Veiga, como provam as orelhas de seus romances, seja chamando a narrativa de “alegórica” (TDN) ou de “apólogo” (HR), seja comentando seu valor referencial, direta ou ironicamente: “uma história que diverte e incomoda, exatamente como este nosso país. Por isso merece ser lida” (CS); “Graças a Deus nada temos a ver com aquele mundo distante, obsoleto, anacrônico” (AMV). Nestes termos, trata-se de uma alegoria imediatista, pois privilegia o momento histórico em que os livros foram lançados, supondo a literatura como leitura funcional do real.

É preciso dizer que a literatura fantástica nunca esteve isenta de uma função alegórica, tornando-se um eficiente recurso expressivo para revelação das mazelas sociais, seja disfarçando as referências diretas, seja usando a própria transfiguração da realidade como um recurso retórico. Como indica Karin Volobuef, E. T. A. Hoffmann já pretendia fazer sérias críticas e sátiras sociais em suas narrativas fantásticas. Com *O pequeno Zacarias*, que a autora define como um *conto de fadas artístico* — gênero romântico que se utiliza de motivos e formas típicas dos contos de fadas da tradição oral popular — Hoffmann “pretendeu fornecer um retrato, ao mesmo tempo realista e crítico de seu tempo, tendo, entretanto, que camuflá-lo a fim de escapar à rigorosa censura da época”.²¹ O escritor alemão confere ao conto de fada marcas que são estranhas ao gênero, como descrições detalhistas e irônicas e alusões a debates época, como meios de garantir a uma forma narrativa tipicamente atemporal uma maior proximidade com o mundo do leitor. Assim, por exemplo, a aceitação ou não do sobrenatural (questão que não existe nos contos de fadas tradicionais) figura em seu romance como reflexo de posturas ideológicas divergentes: os que defendem a liberdade de pensamento o aceitam, os que tentam reprimi-la, representantes do Estado

²¹ VOLOBUEF, Karin. “Um estudo do conto de fadas” in *Revista de Letras* v. 33. São Paulo, Unesp, 1993.

repressor, não. Mais do que isso, se o poder tenta reprimi-lo, a subversão das leis do “nosso mundo” significa a libertação da opressão do Estado.

Segundo Irene Bessièrre, o fantástico é eminentemente crítico: “A narrativa fantástica denuncia, pela recusa do verossímil, todas as máscaras ideológicas”.²² O próprio Todorov, para quem a alegoria significava a morte do fantástico, reconhece traços alegóricos em diversas narrativas fantásticas, como *A pele de Onagro* (1831), de Balzac, “Vera” (1883), de Villiers de L’Isle-Adam, “William Wilson” (1839), de Poe. Diferente da fábula, em que a moralidade é explícita e o sentido literal se perde quando descoberta sua “mensagem”, estas narrativas pedem, em maior ou menor grau, interpretações alegóricas, sem contudo perder seu valor “literal”. Todorov afirma ainda que o fantástico confere ao escritor a liberdade de lidar com temas considerados tabu, permitindo ao escritor superar dois tipos de censura, a institucionalizada, e outra, mais sutil, “que reina na própria psique dos autores”. “Os desmandos sexuais”, por exemplo, “serão melhor aceitos por qualquer espécie de censura se forem inscritos por conta do diabo”.²³

No realismo maravilhoso a denúncia, se assim podemos dizer, é de outra ordem: revelar a realidade maravilhosa americana. Não se trata mais de uma relação alegórica, mas da exposição da realidade em todas suas nuances. Para Alejo Carpentier ou para Miguel Angel Astúrias, omitir o Mito da narrativa seria falsear a realidade a qual se referem. Deste modo, alcança-se uma representação “realista” questionando, como disse Bella Josef, “a estética secular da *representação*”.²⁴ Trazer para a narrativa aspectos do real marginalizados pela cultura branca e colonialista — antes mostrados apenas com certa dose de distanciamento, como o tratamento pitoresco, por exemplo — expondo-os como realidade inquestionável. É a naturalização do extraordinário.

Há também muita resistência em interpretar Kafka como um escritor fantástico, devido principalmente ao caráter realista de seus temas e a composição formal de sua narrativa. Seguindo a linha de Gunter Anders, para quem Kafka era um “fabulador realista”, Modesto Carone acredita que

²² BESSIÈRE, Irene. *Le récit fantastique; la poétique de l'incertain*. Paris, Larousse, 1974.

²³ TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Castello. São Paulo, Perspectiva, 1992.

²⁴ JOSEF, Bella, *op. cit.* Grifo da autora.

Não tem mais cabimento, hoje em dia, conceber este autor como um surrealista, um realista fantástico ou muito menos um cronista do absurdo. Como antídoto para tanto talvez seja suficiente recordar a síntese benjaminiana de 1934, no sentido de que em Kafka todas as deformações são precisas.²⁵

Carone acredita ainda que não se deve confundir o termo “kafkiano” com sinistro, absurdo, estranho, como é feito correntemente. Antes, Kafka deve ser associado a um questionamento de dimensões muito mais próximas do cotidiano:

A rigor só é kafkiana — e isso só já basta — a situação de impotência do indivíduo moderno (tal como o conhecemos) às voltas com a trama de poder que toma conta de sua vida, sem que ele ache uma saída para esse tipo por assim dizer planetário de alienação.²⁶

Estes comentários são úteis para mostrar as dimensões que a análise de narrativas ditas “fantásticas” — assim chamadas, em sentido amplo, por romper a referencialidade imediata — podem tomar, esclarecendo que o rompimento da mimese não é em absoluto um procedimento necessariamente fantasista. É preciso, para compreender o chamado fantástico do século XX, entendê-lo como decorrência da modernidade literária, do que Anatol Rosenfeld chamou de “desrealização”.

Partindo do pressuposto de cada fase histórica possui um “certo *zeitgeist*”, um “espírito unificador” entre as manifestações culturais, Rosenfeld traça um paralelo entre ficção e pintura moderna, expressões artísticas em que “o retrato desapareceu”.²⁷

A dificuldade que boa parte do público encontra em adaptar-se a este tipo de pintura ou romance decorre da circunstância de a arte moderna negar o compromisso com este mundo empírico das “aparências”, isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum. Trata-se, antes de tudo, de um processo de desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum.²⁸

²⁵ CARONE, Modesto. “A lição de Kafka” in *Folha de São Paulo*, 14/09/97.

²⁶ *Idem, ibidem.*

²⁷ ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno” in *Texto/Contexto I*. São Paulo, Perspectiva, 1996.

²⁸ *Idem, ibidem.*

Neste sentido, os conceitos de espaço, tempo e causalidade parecem ter sido artificialmente construídos como um “falseamento” da verdade. São “formas epidérmicas por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à realidade”.²⁹ Retomando Borges, esse seria o motivo pelo qual o romance psicológico ou de costumes é necessariamente fracassado em suas pretensões “realistas”. Se o mundo é absurdo, assim o descreveremos.

3.1.3. Um romance político?

Sombras de reis barbudos é um dos romances de Veiga mais lido sob o signo do protesto político. Engajado sem ser panfletário, não faz qualquer referência direta ao militarismo. Faz, sim, uma defesa da “paisagem afetiva” invadida pelo elemento estranho e a ela subjugada, relação em que muitos críticos enxergaram uma alusão ao avanço do capital estrangeiro no país.

Já dissemos que uma das explicações para que determinadas narrativas de Veiga, entre elas *Sombras de reis barbudos*, sejam lidos como Ficção Científica são as semelhanças de seu enredo com textos clássicos de antecipação futurística, principalmente *1984*, de George Orwell. Lançado em 1948, este romance, embora não seja o primeiro ou o melhor a fazê-lo, tornou-se o paradigma das narrativas sobre o totalitarismo. Para o crítico Irving Howe, “o livro amedronta porque seu terror, longe de ser inerente à ‘condição humana’, é específico ao nosso século”.³⁰ Isto porque, sem ser um fantasista super imaginativo, Orwell propõe “um passo a mais” nas tendências políticas e sociais que lhe são contemporâneas.

Retomando as constantes temáticas e estilísticas das narrativas de totalitarismo de J. J. Veiga, podemos encontrá-las todas já desenvolvidas em *1984*: cidadãos sob vigilância constante (a célebre “teletela”); a conseqüente impossibilidade de comunicação e de locomoção; perda da memória coletiva e deturpação da História; paralisação do tempo, repetição constante dos mesmos

²⁹ *Idem, ibidem.*

³⁰ HOWE, Irving. *A política e o romance*. Tradução de Margarida Goldszajn. São Paulo, Perspectiva, 1998.

movimentos. É claro, portanto, que Veiga está lidando com determinadas estruturas comuns à literatura que tematiza o estado totalitário.³¹

O trabalho de Winston Smith é reconstruir o passado, continuamente. O Estado totalitário consegue a adesão da massa negando-lhes e distorcendo a informação. A chamada “novilíngua” destitui a fala, a comunicação verbal, de qualquer potencial crítico ou sensibilidade, assim como os ditados em Veiga. Sem consciência histórica, vive-se um contínuo presente, uma incansável repetição de ações sem sentido, qual engrenagem de um moto contínuo.

A sociedade totalitária não apenas destrói o passado através da obliteração de registros objetivos, como também destrói a memória do passado através da desintegração da consciência individual.³²

Em Taitara, do mesmo modo, as pessoas não possuem consciência histórica ou poder de ação sobre a comunidade; não são cidadãos no sentido estrito da palavra. A melhor metáfora para este sistema está no conto “A máquina extraviada”. Sem qualquer função, ela é mantida por uma comunidade que se alimenta de uma ilusão, sacrificando-se por ela e dela dependente. É uma estrutura estranha à “paisagem afetiva”, mas que a controla.

Dentre os romances brasileiros dos últimos 40 anos que construíram sociedades totalitárias futuristas estão *Não verás país nenhum* (1981), de Ignácio de Loyola Brandão, *O fruto do vosso ventre*, de Herberto Sales e o próprio *Os pecados da Tribo*, de Veiga. Outros romances, como *Sombras...*, trouxeram para uma ambientação mais familiar — pequenas cidades do interior, fictícias mas repletas de elementos reconhecíveis a quaisquer leitores — as mesmas relações de poder: *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo e *Os tambores silenciosos*, de Josué Guimarães.³³

Em comum, o fato de estes enredos centrarem-se na mesma estrutura: a descrição de um regime totalitário e a reação do homem em busca de sua humanidade, o indivíduo contra o poder instaurado, seja uma ditadura extremista,

³¹ Em maior ou menor grau, estas constantes são encontradas em outras narrativas futuristas como *Admirável mundo novo* (1931), de Aldous Huxley, *Fahrenheit 451* (1951), de Ray Bradbury, e o precursor *Nós* (1929), de Yevgeny Zamiatin, inspiração para os anteriores.

³² HOWE, Irving, *op. cit.*

³³ Em *Os tambores silenciosos* também ocorre um distanciamento temporal, desta vez em direção ao passado, já que o enredo se passa na semana da Pátria de 1936.

sejam as famílias latifundiárias de uma pequena cidade. Neste sentido, *Sombras...* enquadra-se não apenas em um padrão literário universalmente conhecido, como pode ser lido como representante de uma tendência então instaurada na ficção nacional. Em comum, muito das constantes temáticas localizadas nas narrativas de totalitarismo supracitadas, a começar pelo trabalho de (des)informação do poder. Na São Paulo futurista de Loyola Brandão existe a Intensa Propaganda Oficial, responsável pela manutenção da “verdade oficial”, além da intensa fiscalização.³⁴ Não é coincidência que o protagonista do romance, Souza, seja um ex-professor de História, disciplina abolida das universidades. Em *Incidente em Antares*, o levante dos mortos, transformado em ápice do desmascaramento das relações de poder, é ao final esquecida, vítima da chamada “operação borracha”. Já na Lagoa Branca de Josué Guimarães, o prefeito proíbe quaisquer meios de informação senão os “oficiais”, confiscando rádios e impedindo a entrada de jornais na cidade.

No âmbito hispano-americano, o mesmo ocorre em *Cem anos de solidão*, de Gabriel Garcia Márquez. Em Macondo, as condições de trabalho quase escravo provocam uma greve com conseqüências trágicas, a cena do fuzilamento de mais de três mil grevistas em praça pública. José Arcádio Segundo, único sobrevivente, é também a única pessoa que se lembra do massacre. Indagados, os habitantes apenas respondem, penalizando-se do rapaz, que não houvera quaisquer confrontos armados em Macondo, desde a época do Cel. Aureliano. Não são outras as explicações oficiais:

“Claro que foi um sonho”, insistiam os oficiais. “Em Macondo não aconteceu nada, nem está acontecendo nem acontecerá nunca. É um povoado feliz.” Assim consumaram o extermínio dos líderes sindicais.³⁵

A perda da memória é a etapa que consolida o processo de desumanização das personagens, impossibilitados de reconstruírem sua história social e pessoal. Na Taitara de J. J. Veiga, o controle da Companhia sobre comportamentos

³⁴ O fiscal pode ser qualquer um: “Antes que eu me decida, chega o fiscal. Encanto dos tempos que vivemos. O fiscal pode ser o homem à sua frente, ao lado. Em qualquer parte. Frequentam as filas e os locais de aglomeração. Irreconhecíveis” in BRANDÃO, Ignácio de Loyola, *Não verás país nenhum*. São Paulo, Global, 2000.

³⁵ MARQUEZ, Gabriel Garcia. *Cem anos de solidão*. Tradução de Eliane Zagury. Rio de Janeiro, Record, 2001.

“subversivos” é claro no episódio do mágico. Após sua partida, ela consegue divulgar e convencer a população de que o mágico jamais estivera na cidade:

Será que eu estou enganado? Será que o Grande Uzk não fez mágicas aqui? É verdade que muitas mágicas que eu dizia aqui em casa que ele tinha feito eram mágicas que eu inventava porque desejava fazer eu mesmo se tivesse poder; e agora já não estou conseguindo separar umas das outras. Se continuarem me contestando e me confundindo, eu também vou terminar convencido de que não vimos mágico nenhum. Mas a verdade é que o Grande Uzk ajudou muito a nossa vida, e sem ele ficou mais difícil agüentar a realidade (SRB, p. 69).³⁶

Apesar da existência Uzk ser questionada pelo próprio narrador, sua permanência opera em outro sentido. Tendo ou não existido, ele permanece na memória do menino, onde se misturam lembranças reais e verdadeiras, memória e fantasia, e sua ausência é lamentada. Ele subverteu a realidade, ampliou o horizonte de visão das pessoas e, portanto foi “apagado” da História da comunidade.

Claro, estes romances conseguem um referencial evidente no contexto da época, na forte censura aos meios de comunicação, que da mesma forma obliteravam a verdade exercendo controle de informação. Vale-nos questionar em que medida cada uma das narrativas está presa invariavelmente à leitura histórica.

Um romance como *A região submersa*, de Tabajara Ruas,³⁷ a despeito de suas qualidades fantasiosas — uma trama em envolve andróides que beira a Ficção Científica — está diretamente vinculado à sua época. Sabemos, o tempo todo, que estamos no Brasil dos anos 70, entre o regime militar e a ação revolucionária. Em *Incidente em Antares*, mesmo que o levante dos mortos ocorra em uma localidade fictícia, o enredo está de tal forma envolto em acontecimentos históricos que a alegoria ao regime militar é evidente; mesmo porque os tipos que circulam pelo romance correspondem a figuras bem familiares, típicos de uma

³⁶ A perda da memória coletiva, como mostramos no capítulo 2, é recorrente em toda a obra de Veiga: “Ninguém mais que viveu ali naquele período parece se lembrar, muitos chegando mesmo a duvidar que tais coisas tenham acontecido — a própria filha do professor, que vi aflita correndo de um lado para outro chorando e pedindo socorro, quando lhe falei do assunto há uns dois ou três anos olhou-me espantada e jurou que não se lembrava de nada” (“Professor Pulquério”, CP, p. 97); “A ordem era respeitar os cachorros. Foi um tempo difícil aquele para os puros, os ingênuos, os de boa memória” (HR, pp. 36-37).

³⁷ Escrito entre 1974 e 1975, este romance foi proibido pela censura, sendo liberado apenas em 1981. A propósito, vale dizer que as narrativas de Veiga não sofreram quaisquer perseguições ou proibições desta natureza.

cidadezinha brasileira e suas classes políticas e sociais: o fazendeiro-coronel, o jornalista, o delegado, o padre progressista e o conservador, o comunista subversivo, a prostituta e o bêbado. O mesmo em *Os tambores silenciosos*. Já *Não verás país nenhum* aproxima-se mais do esquema de 1984: localização espacial precisa (São Paulo) e extrapolação dos problemas atuais (tratados com destaque, o sucateamento da educação e o colapso do trânsito, por exemplo, para não falar do totalitarismo em si) que dão crédito a seu caráter de antecipação futurista. Como toda narrativa de Ficção Científica que se quer “séria”, o romance diz mais sobre o presente do que o futuro que supostamente prenuncia.

Em J. J. Veiga, estes dados que o conectam com a realidade imediata não são tão explícitos, tendendo para arquétipos que se prestam a diferentes leituras. Curiosamente, são *Aquele mundo de Vasabarro*s e *Os pecados da Tribo*, as narrativas supostamente mais fantasiosas, que apresentam maior identificação com o regime militar.

Em *Os pecados da Tribo*, o narrador elogia a conduta de uma comunidade vizinha, cujo líder é “escolhido por um sistema curioso, que muitos aqui acham próprio de gente atrasada” (PT, p.72). No dia da “festa da escolha”, os habitantes decidem, através de contas depositas em potes, qual dos candidatos a “Kanka” exercerá o cargo (a cor de cada conta corresponde ao colar de um candidato). Neste caso, é óbvio o elogio das eleições diretas, responsável pelo efeito irônico das observações do narrador: “eu não sou admirador dos Arugas, mas acho que nesse particular eles estão mais adiantados do que nós” (PT, p.73). A mesma ironia está presente já no próprio título de *Aquele mundo de Vasabarro*s, cujo distanciamento espacial sugerido apenas realça as semelhanças entre a realidade brasileira e o regime ditatorial do Simpatia.

No caso das pequenas cidades interioranas, embora sejam ambientes identificáveis em qualquer lugar no interior do país, conseguem maior universalidade. Apenas em *Torvelinho dia e noite* (e nos romances posteriores) as marcas locais são mais evidentes: nas referências culturais de Nilo — que englobam cinema, música e gíria norte-americana —, nas viagens a Belo Horizonte e Brasília, na ausência de nomes esdrúxulos e nas funções “normais” exercidas

pelas personagens, como o prefeito e o advogado.³⁸ Curioso notar que mesmo em Taitara e Manarairama não havia prefeito, médico, delegado, juiz, ou quaisquer funções administrativas que combatessem “oficialmente” as invasões. O poder também é representado atipicamente. Mesmo na Lagoa Branca de Josué Guimarães ou na Antares de Érico Veríssimo o poder possui rosto, o coronelismo. Em Veiga, ele está oculto — a Cia — ou caricaturizado — o Simpatia, o Uiua.

Deste modo, J. J. Veiga evita o localismo e conflitos entre grupos/tipos sociais e políticos específicos, não datando ou localizando o conflito narrativo. Embora o disfarce não corresponda sempre à fuga do óbvio (como nos prova principalmente *Aquele mundo de Vasabarro*) *Sombras de reis barbudos* foi privilegiado por incorporar conflitos temáticos diversos em uma Taitara reconhecível em qualquer lugar do Brasil, com ou sem coronéis ou prefeitos populistas.

É bom frisar aqui que se insinua o tema da decadência do mundo rural tão freqüente na melhor literatura brasileira, certamente por corresponder a uma situação concreta (cf. Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos, Lúcio Cardoso, entre tantos). Não podemos deixar de notar certas coincidências, mesmo que superficiais, entre elementos de *Sombras...* e o poema “Os bens e o sangue”, de Drummond, como a chegada da Companhia a um povoado e a conseqüente degradação do último. Na parte VI do poema há ainda um coro de urubus que, sobre um telhado, anuncia o destino do lugar:

Os urubus no telhado:

E virá a companhia inglesa e por sua vez comprará tudo
E por sua vez perderá tudo e tudo volverá a nada (...)
E o menino crescerá sombrio, e os antepassados no cemitério se rirão
porque os mortos não choram.³⁹

A força trágica dos versos de Drummond não se mantém na narrativa veiguiana. No autor goiano, o sinistro (as aves pressagas e oraculares, também

³⁸ Observação feita por Alcino Bastos, em “Insondáveis são os desígnios do poder: a ficção de José J. Veiga” in *Metamorfoses*, 1. Rio de Janeiro, Edições Cosmo/ Cátedra Jorge de Sena da UFRJ, outubro de 2000.

³⁹ ANDRADE, Carlos Drummond, “Os bens e o sangue” in *Claro Enigma*. Rio de Janeiro, Record, 1991. O poema foi analisado como tragédia por Marlene de Castro Correia, no livro *Drummond — A magia Lúcida* (Rio de Janeiro, Zahar, 2002).

presentes em *Incidente em Antares* e *Os tambores silenciosos*), torna-se doméstico. O contato com a família, as crianças, e o registro dos animais minimiza o sentido macabro, só reconhecível aos mais velhos:

Só a gente mais antiga ainda pensava que urubu era ave maléfica, anunciadora de mortes e desastres, e evitava a intimidade com eles (...) Mas com o tempo todos se acostumaram a viver em intimidade com os urubus, e a cidade inteira sofreu por eles quando a Companhia começou a persegui-los (SRB, p.49)

Novamente a questão da perda da memória e de valores basilares é o caminho para a alienação da comunidade. Assim, o fantástico adquire um caráter revelador, mas de um processo de desumanização amplo, que não se limita em absoluto aos anos de uma ditadura específica “de uns generazinhos cujos nomes a nação depressa esquecerá”, mas que é inerente ao inevitável processo de modernização capitalista.

Para Samira Campedelli,

O fantástico de Veiga são as situações dolorosas (a expressão é de Jorge Luis Borges), contrárias à razão — e o registro de como o ser humano é capaz de resistir a elas, mesmo quando essa resistência o leve a situações vivenciais insuportáveis.⁴⁰

O que torna a leitura de *Sombras de reis barbudos* plenamente válida 30 anos depois de sua primeira edição, sem que seja preciso qualquer esforço de contextualização histórica de seu lançamento ou das intenções do autor.

3.1.4. Rebaixamento e ironia

Segundo Anatol Rosenfeld, um dos processos mais eficazes de desrealização é “a enfocação microscópica aplicada à vida psíquica”, que “teve efeitos semelhantes à visão de um inseto debaixo da lente de um microscópio”.⁴¹ Embora Veiga não se aprofunde na psique de suas personagens — no sentido de

⁴⁰ CAMPEDELLI, Samira & AMÂNCIO, Moacir. *José J. Veiga*. São Paulo, Abril Educação, 1982.

⁴¹ ROSENFELD, Anatol, *op. cit.*

poder ser chamado um escritor “psicológico” — não é outra a imagem usada por ele para descrever o verdadeiro sentido de realismo e, por extensão, de sua ficção:

O real é como uma fotografia feita com lentes especiais, que amplia detalhes do cotidiano centenas ou milhares de vezes. A gente olha e vê desenhos abstratos ou figuras monstruosas, quando o objeto original daquela fotografia é, na realidade, uma cabeça de alfinete ou a perna de um inseto.⁴²

A deformação do detalhe torna-se eficiente recurso expressivo. Olhar as coisas como sendo sem sentido, desautomatizando a visão cotidiana e apreendendo o objeto em seu verdadeiro significado. Questiona-se assim a relatividade do olhar, o que, expresso na própria estrutura da obra de arte, pode criar uma estrutura aparentemente ilógica ou absurda, tomada muitas vezes como “fantástica” pela crítica.

No caso de determinada ficção brasileira recente, o humor, a sátira, a paródia, figuram ao lado do “fantástico” como eficientes recursos de desrealização. Aplicado ao Brasil, o modelo totalitarista de 1984 apresenta-se repleto de falhas, adquirindo feições cômicas. É assim em *Não verás país nenhum*, em que o conceito de tecnocracia suprema é ridicularizado, como uma improvável realidade no Brasil. Nas palavras de uma das personagens:

Lembra-se quando líamos os livros de Clark, Asimov, Bradbury (...)? Eram supercivilizações, tecnocracia, sistemas computadorizados, relativo — ainda que monótono — bem-estar. E aqui, o que há? Um país subdesenvolvido vivendo em clima de ficção científica.⁴³

Nas fábulas brasileiras, os representantes do poder sofrem rebaixamentos cômicos, a despeito do clima de terror predominante. Os poderosos de Antares e Lagoa Branca tampouco são simples personificações do Mal: basta citar a engenhosa poltrona adaptada como vaso sanitário, onde o prefeito de Lagoa Branca recebe seus partidários para uma reunião extraordinária, não sem antes

⁴² SILVA, Maria José. “José J. Veiga — Goiás ficou menor no mapa do mundo” in *Palavra @cesa*. Disponível na internet via www. URL: <http://www.multimania.com/palavracesa/veiga.htm>. Extraído em 11 de janeiro de 2001.

⁴³ BRANDÃO, Ignácio de Loyola, *op. cit.* Também em *O fruto do vosso ventre*, de Herberto Sales (São Paulo, Círculo do Livro, s/d), em que um pretense (na verdade ridículo) discurso técnico-científico do governo totalitário é exacerbado a ponto de aborrecer o próprio leitor.

receber elogios pela praticidade do artefato. Já Tabajara Ruas, em *A região submersa*, é o mais escatológico e explícito, pois não disfarça o alvo de seus ataques, ao denunciar as hemorróidas do presidente do Brasil.

Nem sempre o humor em J. J. Veiga parece ter a intenção de provocar o riso. Se o insólito é utilizado como meio de, rompendo a verossimilhança cotidiana, mostrar o absurdo das relações sociais, o cômico também desestrutura as hierarquias às quais nos acostumamos, desautomatizando a percepção que temos do dia-a-dia. O alvo principal deste estranhamento é qualquer relação de poder.

O ridículo atinge seu auge em *Aquele mundo de Vasabarro*s. Além da caricata composição das personagens o sistema hierárquico como um todo é ridicularizado. A solenidade de um jantar, a atenção às regras de etiqueta e o medo de uma punição por qualquer falha, contrastam com o camisolão usado pelos criados, o “zurro regulamentar” do Simpatia, e a disputa por comida entre os convidados e uma matilha de cães. Mesmo Andreu, que representa a esperança de novos tempos, adequa-se às normas assim que assume o poder. E assim proclama na há muito esquecida cerimônia do perdão:

— 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 cocho, é no oco é no broco, é no pau da goiaba — e sentou-se depressa, como manda a lei do perdão (AMV, p.128).

As rimas sem sentido ridicularizam o próprio ato de emitir uma ordem. Além do que, a própria recorrência de gírias e ditados rebaixa a ambientação mágica do reino de Vasabarros, aproximando-o do cotidiano brasileiro.⁴⁴ Em *Os pecados da Tribo* o rebaixamento também é claro, a ponto do líder da comunidade ser um animal, o que não impede que o sistema de controle da comunidade seja o terror. Nem mesmo Antônio Conselheiro foge deste rebaixamento, já que também representa, a seu modo, uma liderança absolutista. Assim, depois de uma oração, o Conselheiro discute com seus seguidores sua necessidade em “ir no mato” fazer suas necessidades, motivo de constrangimento geral. Depois disso, o Beato ainda explica “que enquanto se aliviava estava também meditando”(CS, p.17).

⁴⁴ Segundo Agostinho Potenciano de Souza, trata-se da fusão do cômico-sério, nos termos que definiu Bakhtin. Não são poucas as interpretações que recorrem ao conceito de carnavalização, não apenas na crítica de Veiga mas de outros romances brasileiros supra citados, principalmente em *Incidente em Antares*.

Em *Sombras de reis barbudos* o rebaixamento do poder é claro na ineficácia dos fiscais, seja nas confusões burocráticas por que passa a dupla que investiga a horta da mãe de Lu, seja na tentativa patética dos fiscais em capturar os urubus: “O urubu ora andando apressadinho, ora voando baixo (...) o fiscal dando o pulo com a mão estendida e se esborrachando no chão, enquanto o urubu ficava olhando de longe com cara de que não entendeu a brincadeira” (SRB, p.50). Toda ação fiscalizadora é ridicularizada. As proibições idem:

A Companhia baixou novas proibições, umas inteiramente bobocas, só pelo prazer de proibir (ninguém podia mais cuspir para cima, nem carregar água em jacá, nem tapar o sol com a peneira, como se todo mundo estivesse abusando dessas esquisitices); mas outras bem irritantes, como a de pular muro para cortar caminho, tática que quase todo mundo que não sofria de reumatismo vinha adotando ultimamente, principalmente os meninos (SRB, p. 49).

Mas a intenção não é provocar o riso fácil, mas um humor próximo do constrangimento. Quando um menino tem seus dedos costurados uns nos outros, assim castigado por pular muro, o narrador comenta, como que antecipando o riso do leitor: “Quem pensar que isso não incomoda experimente agüentar meia hora que seja com os dedos colados ou amarrados” (SRB, p.50).

Essa interferência do narrador não é exclusividade de Lucas. Em narrativas em 3ª pessoa, como *A hora dos ruminantes*, também são claras intervenções e comentários, como no episódio dos cães: “Era uma grande vantagem ser cachorro estranho em Manarairema naqueles dias” (HR, p. 37). O autor se faz presente ironizando sua história.

São adequadas aqui as observações de Agostinho Potenciano de Souza:

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.⁴⁵

Será a constituição deste narrador crítico, personificado em *Sombras de reis barbudos* no menino Lucas, o caminho mais rico para estabelecermos um diálogo entre a obra de J. J. Veiga e a literatura fantástica.

⁴⁵ SOUZA, Agostinho Potenciano, *op. cit.*

3.2. *Sombras de reis barbudos e a tradição fantástica*

Foram muitas as aproximações da obra de J. J. Veiga às várias acepções de fantástico. José Fernandes fala de uma narrativa do absurdo, enquanto Agostinho Potenciano de Souza refere-se ao fantástico moderno, ambos pensando em Kafka. Também José Paulo Paes reconhece em Veiga um caso “de afinidade com o fantástico kafkiano”, embora não seja “de influência direta dele”.⁴⁶ Silviano Santiago, para quem Veiga é realista mágico (e nisso concordam Wilson Martins e Seymour Menton), além de referir-se a García Márquez e Alejo Carpentier, associa o termo à prosa intimista ou psicológica de Julien Green e Lúcio Cardoso (!), mostrando assim uma acepção bastante ampla do gênero. Já Flora Sussekind, que usa indiscriminadamente “fantástico” e “realismo mágico” como sinônimos, não demonstra que haja ou deva haver uma distinção entre eles.

Em comum, estas tentativas de definição buscam a descrição de uma qualidade da narrativa veiguiana, determinada transfiguração da realidade narrativa, que Veiga teria herdado da literatura fantástica. A ausência de uma tradição representativa do gênero no Brasil contribuiu para que o escritor goiano fosse eleito um de seus precursores, necessidade reforçada por certa tendência “fantástica” que dominou as letras nacionais a partir dos anos 60.

Que o rompimento da mimese realista não significa escapismo está claro. Nossa preocupação é valorizar o texto de J. J. Veiga, reconhecendo nele procedimentos narrativos comuns à tradição fantástica, e recursos ficcionais que a engrandecem como uma estrutura habilmente construída em busca de um fim específico. Que este fim seja o reconhecimento de uma referencialidade direta, é difícil negar. Como indica Silviano Santiago, “colocar corretamente a questão do poder (...) já é investir contra os muros que se ergueram impedindo que o cidadão raciocinasse e atuasse”.⁴⁷ Porém, a descrição dos recursos formais utilizados para tal fim devem sugerir que esta leitura é limitadora, e que a narrativa veiguiana aponta também para outros questionamentos, em consonância com a modernidade literária.

⁴⁶ PAES, José Paulo. *Os buracos da máscara: antologia de contos fantásticos*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

⁴⁷ SANTIAGO, Silviano. 1988, *op cit*.

3.2.1. Muros muros muros

Todorov aponta no fantástico tradicional três traços estruturais que, se não existem em absolutamente todas as narrativas fantásticas, são de tal modo recorrentes que podem ser consideradas marcas do gênero.

O primeiro deles é um “certo emprego do discurso figurado”, ou seja, tomar determinada figura de linguagem ao pé da letra. Deste modo, uma hipérbole como “foi chutado como uma bola” é tornada literal em *Vathek* (1786), de William Beckford; e “Vera”, de L’Isle-Adam, toma ao pé da letra a expressão “o amor é mais forte que a morte”. Recurso comum no maravilhoso, no fantástico pede um tratamento especial, para que seja mantida a hesitação ou ambigüidade. Entre os procedimentos mais comuns para manter a verossimilhança, estão o uso do imperfeito e da modalização. Em ambos os casos o narrador racionalista não se compromete com a história que conta, mesmo que seja seu protagonista. Assim, pode dizer “Eu *acreditava* estar a frente de um espectro” sem afirmar, necessariamente, que *ainda acredita* ter visto um fantasma. O narrador se distancia da personagem. O mesmo efeito é obtido usando termos como “parecia-me”, “acreditei”, “eu tinha a impressão”, que impedem que a narrativa entre no campo do maravilhoso. Em “A Vênus de Ille”, de Merimée, Alphonse fica impressionado com a humanidade da estátua, que parece a todos observar. Quando descreve a noite do assassinato de seu amigo, observa: “O leito gemeu *como se tivesse sido* sobrecarregado com um peso enorme”; “Vi em seu peito uma marca lívida (...) *Dir-se-ia* que tivesse sido apertado por um círculo de ferro”.⁴⁸ Ao final do conto, suspeita-se exatamente que a estátua tenha assassinado o homem em seu leito de núpcias. Sem acreditar no sobrenatural, o narrador separa suas impressões do fato em si, pondo à prova seus sentidos.

Os outros traços estruturais são a preferência pelo narrador representado — e sua funcionalidade para o efeito de dúvida ou hesitação — e o tempo irreversível que marca a leitura, como no romance policial. Todorov quer com isso dizer que na história fantástica o encanto total só é possível sob o efeito único — e aqui lembra da teoria de Poe — de uma primeira leitura, em que as “pistas” que constroem a ambigüidade são ainda surpresa para o leitor.

⁴⁸ apud TODOROV, *op. cit.*

A maioria das obras consideradas fantásticas do século XX não apresentam qualquer um destes traços senão excepcionalmente. Em *Sombras de reis barbudos*, o insólito só irrompe de maneira definitiva com o surgimento dos muros. Embora fisicamente possível no “nosso mundo”, bloquear todas as ruas com muros ultrapassa quaisquer limites do aceitável. O absurdo é reforçado pela relativa falta de atenção que o evento recebe em um primeiro momento, já que não provoca um questionamento, central para a narrativa, como no fantástico tradicional. Pelo contrário, não recebe quaisquer cuidados como os descritos acima, em *Merimée*.

Dos muros, a atenção de Lu volta-se para dentro de casa, a relação dos pais, só retomando para esses obstáculos ao final do capítulo. Durante todo o livro, essa alternância reforça a contaminação do insólito dentro do cotidiano da cidade e da família, recurso notável na maioria das narrativas de Veiga: em “O largo do Mestrevinte”, no ápice de uma situação absurda, o narrador contempla de relance uma cena de cotidiano doméstico; em *A hora dos ruminantes*, em meio às invasões dos animais, ocorre a iniciação amorosa de Pedrinho e Nazaré;⁴⁹ mesmo o questionamento de uma engenhoca absurda como a máquina extraviada dá lugar aos problemas práticos e ordinários como sua limpeza e manutenção.

Essa oposição contínua entre o ordinário e o extraordinário é recurso comum no realismo maravilhoso. Em *Cem anos de solidão*, o sobrenatural (a levitação dos corpos, a existência de fantasmas) é naturalizado, através da ausência de marcas textuais como as modalizações ou ênfases que destacam o evento sobrenatural como tal. Assim encerra-se sétimo capítulo, em que José Arcádio Buendia é encontrado morto:

Então entraram no quarto de José Arcádio Buendia, sacudiram-no com toda a força (...) Pouco depois, quando o carpinteiro tomava as medidas para o ataúde, viram pela janela que estava caindo uma chuvinha de minúsculas flores amarelas. Caíram por toda noite sobre o povoado, numa tempestade silenciosa (...) as ruas amanheceram atapetadas por uma colcha compacta, e eles tiveram que abrir caminho com pás e ancinhos para que o enterro pudesse passar.⁵⁰

⁴⁹ O idílio entre os dois adolescentes é transformado em traição, quando Nazaré fica com os homens da tapera. Aqui, o elemento invasor corrompeu diretamente as relações pessoais da cidade.

⁵⁰ MARQUEZ, Gabriel Garcia, *op. cit.*

Não há quaisquer reações das personagens ou uma preocupação do narrador em justificar a chuva de flores. Antes, o acontecimento é tratado com naturalidade, inclusive como um problema prático (a limpeza das ruas), destituído assim todo o seu poder de espanto ou de terror, sobrevivendo um encantamento que se quer natural.

As narrativas infantis de Veiga também são construídas assim, entre os episódios caseiros do sítio e a fantasia infantil. Porém, neste caso, a infância é um alibi para o sobrenatural, justifica-o. Em *Sombras de reis barbudos*, apesar do menino narrador, o insólito predominante é de outra ordem. Não se restringe à fantasia pessoal (embora não a anule), mas contamina toda a ordem ao redor. Entre o mais ordinário acontecimento e o sobrenatural pleno, existem *gradações* que passam pelas diferentes perspectivas adotadas pelo narrador. Em Taitara, é clara uma alternância entre diferentes gradações do insólito: o estranhamento infantil para com um evento ordinário; os muros e as proibições absurdas; os cavalos dentro do armazém, inusitados; o vôo dos homens ou as mágicas do grande Uzk, sobrenaturais. Intercalados com o cotidiano familiar e indagações infantis, apagam-se os limites entre o que é ou não aceitável. A contaminação do insólito no cotidiano é total.

Tal contaminação se realiza também no plano da linguagem. Além dos absurdos diálogos nascidos de situações limite do regime totalitário (e do próprio poder em si), ocorre em determinados momentos a concretização de expressões figuradas em sentido semelhante ao apontado por Todorov. Sem, porém, recursos de verossimilhança como a modalização.

Mesmo absurdas, determinadas proibições encontram sua razão de ser ao menos dentro da nova ordem imposta pela Companhia, como pular os muros, o que seria subverter ou contrariar uma ordem anterior. Mas “tapar o sol com a peneira” é ainda mais incrível, já que se trata de tornar literal uma figura de linguagem. Tal absurdo, neste exemplo justificado pela opressão da Cia, inclui-se com naturalidade — sem perder sua expressividade — no procedimento que, mesmo não muito comum em Veiga, é muito próximo aos de Todorov. Agora, porém, não estamos inseridos no maravilhoso, como em *O pequeno Zacarias* ou *Vateck*. Este procedimento realça o absurdo generalizado, com um toque de humor *non-sense*.

O enredo veiguiano está pontuado de expressões idiomáticas. Em seus regimes totalitários, o ditado e a rima surgem destituindo a linguagem de qualquer sentido utilitário, devido à perseguição e vigilância constante sobre a população (conforme descrito no capítulo 2 deste trabalho). O sentido é, no mais das vezes, o de alienação e desistência. Repetindo-os porque não tem o que falar, ou usando-os como explicações para o insólito (o que inclui o abuso do poder), os habitantes das cidades invadidas têm nos ditados a concretização de sua condição alienada.

Em *Sombras...* a materialização dos ditados, como na referência a “tapar o sol com a peneira”, transfere para o enredo o impasse antes limitado à impossibilidade lingüística de comunicação. Este processo também pode, se não atingir os limites do maravilhoso, limitar-se a um estranhamento no plano do cotidiano, como no episódio dos cavalos trazidos para dentro do armazém de Horácio. Os estranhos cavaleiros, literalmente, “tiram os cavalos da chuva”, como se antecipassem qual deveria ser a atitude do pai de Lu em relação à decisão de viver longe da Cia. Também o vôo dos homens ao final do romance pode ser entendido como um modo de literalmente “viver nas nuvens”, de se isolar e se alienar dos problemas terrenos.

De qualquer modo, e em qualquer nível de gradação do insólito, a naturalização do extraordinário não recebe a reação que seria esperada no fantástico tradicional. No caso das proibições, não há reação significativa por parte da população, do mesmo modo que em *A hora dos ruminantes*. Em Manarairema, mesmo que heróica e solitariamente o ferreiro Apolinário resista à vontade dos homens da tapera, as invasões dos cães e dos bois é implacável. Não há resistência. O “otimismo” que Veiga identifica no romance diz respeito à partida dos animais e dos estranhos da cidade, a um novo começo sob a chuva revitalizadora. Porém, os habitantes de Manarairema têm tanta responsabilidade quanto antes, ou seja, nenhuma. Tudo acontece à revelia da população, que continua passiva frente a eventos que não compreende e sobre os quais não consegue agir. Em Taitara não é diferente. Como já foi dito, os urubus, após surgirem como uma sombra de mau agouro (as “cruzes horizontais”), invadem aos poucos os espaço familiar: “As crianças logo fizeram amizade com eles, quase todo menino (e menina também) tinha um urubu para acompanhá-lo como um cachorrinho até a rua” (...) (SRB, p.49).

No lugar do conflito e “mútua rejeição” de que fala Bessièrre, ocorre a contaminação do insólito sobre a realidade cotidiana e sua aceitação. Ele é assimilado, nascendo daí uma nova realidade. É a naturalização do insólito do fantástico moderno, aqui significando a submissão ao poder totalitário. Assim, sobre os muros:

No princípio quebrávamos a cabeça para achar o caminho de uma rua à rua seguinte, e pensávamos que não íamos nos acostumar; hoje podemos transitar por toda parte até de olhos fechados, como se os muros não existissem (SRB, p.31).

3.2.2. Pausa para um mágico

A ambigüidade do fantástico tradicional não ocorre em Veiga senão em poucos momentos. Em *Sombras de reis barbudos*, determinados eventos insólitos provocam na população e no narrador a reação de medo e a hesitação de Todorov, como as mágicas do Grande Uzk, que transforma sapos em beija-flores, areia em água, atravessa paredes e voa sobre a platéia atônita: “Claro que era truque, ilusão, mentira. (...) Mas o Grande Uzk fez isso, nós vimos. Mas só podia ser mentira. Mas ele fez, nós vimos” (SRB, p.63).⁵¹ Notemos que a repetição constante da conjunção adversativa “mas” reforça a incompatibilidade entre as duas explicações, a lógica — que nega os eventos mágicos —, e a sobrenatural — que os legitima — ao mesmo tempo em que o prolongamento deste raciocínio contraditório comprova a insuficiência de ambas. Violadas as leis do “nosso mundo”, o narrador desenvolve uma reflexão mais profunda sobre a verdadeira natureza daquilo que vê, questionando suas próprias referências:

Não seria perigoso mexer com aquelas coisas, mostrar que o mundo que conhecemos desde pequenos não passa de ilusão, ou não é o único? Sendo assim, qual é o mundo real? Será um mundo em que pedras e sapos voam, areia molha, fogo pode ser cortado e guardado no bolso? E será que pra um mundo assim este nosso é que é absurdo? Então o que não é absurdo? (SRB, p.63).

⁵¹ Colabora para a natureza misteriosa do mágico sua procedência misteriosa, já que o grande Uzk veio do Oriente, como convém ao fantástico: “Bom começo; o bom mágico precisa vir de longe” (SRB, p.55).

Neste caso o sobrenatural causou uma reação reflexiva em Lu. O mágico exerce assim função semelhante ao navio construído na Tribo; ao mundo insólito imposto pela Companhia, ao insólito institucionalizado, surge a possibilidade de outro, de reação e compensamento. Ao contrário do navio que jamais sairá da floresta, o grande Uzk de fato subverte a ordem das coisas. O episódio na mesa de bilhar, em que os cidadãos são convidados a também a praticarem as mágicas, é a realização de um ato lúdico que os libera da repressão, apresentando-lhes uma outra verdade possível além da qual estão acostumados. Da mesma forma o vôo dos homens no último capítulo:

Ali fora, na claridade do sol da tarde, veio-me a dúvida. Teria eu visto mesmo tamanho absurdo? Se não era homem, o que seria — com pernas, braços, cabeça, nariz e dedos? Mas anjo vestido e calçado como gente, e fumando? Fumo não é vício? (SRB, p.123).

O momento da visão nega o lugar comum do fantástico, que seria uma aparição noturna, sob uma névoa que inebriaria a visão; sob luz do Sol, a aparição é inegável. Notemos que, como explicação para o absurdo, o menino já recorria a uma explicação mais verossímil para ele, um anjo. Esta diferenciação revela que determinados níveis de insólito são mais verossímeis que outros. O sobrenatural tradicional seria melhor aceito pela mãe de Lu, por exemplo, do que o absurdo homem voando:

Tendo falado, fiquei com raiva de mim mesmo. Não me custava nada ter inventado uma história mais fácil de ser acreditada, de assombração, por exemplo, alma de preto escravo chorando debaixo de uma figueira, quase todo dia tinha gente vendo isso (SRB, p.127).

Estabelece-se uma distinção entre o sobrenatural do fantástico tradicional e do fantástico contemporâneo. O primeiro obedeceria a uma ordem que, mesmo contrariando as leis do “nosso mundo”, possui uma coerência já assimilada pela coletividade; o segundo contraria quaisquer padrões anteriores, é subversivo.

E ocorre ainda a subversão não só em relação ao senso comum como ao próprio regime absurdo estabelecido pela Cia. A aparição dos urubus é combatida com o cadastramento dos animais, transformados em mais um motivo de vigilância; já o Grande Uzk — que fora antes proibido — é quase apagado da memória coletiva. Deste modo, a Cia combate o insólito do mundo insólito.

O que dá às proibições da Cia uma coerência de ação é que estão, todas, limitando a visão dos habitantes de Taitara. Sem locomoção, sem comunicação, sem visão, resta-lhes olhar para cima, com as lunetas, ou além dos horizontes da cidade, voando. Não à toa, Lu vê o primeiro homem voando quando estava em cima de uma torre. Dela, com a ajuda de um binóculo, podia enxergar além dos limites da cidade, no outro lado do rio, pessoas “alheias aos nossos problemas, gente e um mundo sem tantas proibições e tantos fiscais” (SRB, p.121).

Porém, o insólito em José J. Veiga, embora promova certa ambigüidade comparável com a do fantástico tradicional, mescla-se com o cotidiano de modo a compor uma nova realidade. Parafraseando Irlomar Chiampi, a “poética da incerteza” dá lugar à contaminação não-conflitiva do insólito, como no realismo maravilhoso.

A invasão é tema central em muitas narrativas do realismo maravilhoso, entre elas *Cem anos de solidão*. José Hildebrando Dacanal reconhece em Macondo — local em que o mágico é real e normal — a cultura autóctone “de um mundo mítico-sacral esmagado pela força implacável do lógico racional”.⁵² Daí o “realismo” do romance:

Cem anos de solidão é uma obra realista por constituir-se tendo por base exatamente este fenômeno da dessacralização do mundo tornada inevitável pelo avanço triunfante da racionalização.⁵³

Deste modo, o crítico reconhece além da representação não-mimética da realidade (a referencialidade imediata) o caráter realista que o romance atinge através da transfiguração da realidade (a referencialidade posterior). As aproximações com *Sombras de reis barbudos* podem ser produtivas em ambos os níveis.

A Companhia Bananeira de Macondo é norte-americana, configurando a invasão do lugarejo como um processo de modernização capitalista, de colonialismo do capital estrangeiro. As novidades trazidas pela Cia substituem o papel dos ciganos de antigamente. Embora sedutores, não faltam detratores aos objetos da civilização: um balão é um retrocesso frente aos tapetes voadores

⁵² DACANAL, José Hildebrando. “Macondo inviável” in *Nova narrativa épica no Brasil*. Porto Alegre, INL/Sulina, 1973.

⁵³ *Idem, ibidem*.

trazidos pelos ciganos; elementos como cinema e o gramofone passam por um processo de re-significação; aparelhos como o telefone põem à prova “os limites da realidade”:

Era como se Deus tivesse resolvido pôr à prova toda a capacidade de assombro e mantivesse os habitantes de Macondo num permanente vaivém do alvoroço ao desencanto, da dúvida à revelação, ao extremo de ninguém poder saber com certeza onde estavam os limites da realidade.⁵⁴

Embora em Taitara não haja uma referência explícita ao capital estrangeiro, esta não é uma leitura difícil de ser legitimada pelas evidências.⁵⁵ O mais relevante, no entanto, é a dominação da paisagem afetiva pela mercantilização das relações profissionais e sociais. As primeiras mudanças sentidas por Lu com a chegada da Cia são de ordem material. O relógio, a máquina fotográfica e as roupas que ganhara de presente, o palacete em que o tio morava, o carro com chofer em que Lu passeava para fazer inveja aos amigos. As relações sociais são mantidas por interesse — pelo sobrinho do diretor-chefe, pelo fiscal — e rompidas com a mesma rapidez — como o boicote ao pai de Lu quando tenta se desvencilhar do antigo cargo, abrindo um negócio próprio. Os trabalhadores do lugar dividem-se entre os que trabalham para a empresa e aqueles que se mantêm relativamente independentes, embora ainda possam ser coibidos por ela. Não há em Taitara alguém como Apolinário, o ferreiro que resiste em ceder às ordens dos homens da tapera em *A hora dos ruminantes*. Apolinário não se negava ao trabalho, e sim à empáfia e autoritarismo daqueles estranhos. Em Taitara, não há resistência: as relações de trabalho são totalmente dominadas pela Companhia, a ponto de, monopolizando o comércio, justificar a prisão de Horácio sob a acusação de contrabandista de madeira.

Macondo atravessa um processo de modernização semelhante ao de Taitara. A invasão de seu espaço físico é total. As prostitutas, os forasteiros e suas bugigangas são em número tal que “nos primeiros tempos era impossível andar na rua com o estorvo dos móveis e dos baús e com o trançar da carpintaria dos que erguiam as suas casas em qualquer terreno vazio sem a autorização de

⁵⁴ MARQUEZ, Gabriel Garcia, *op. cit.*

⁵⁵ Em “A usina atrás do morro” isto é mais óbvio, já que os forasteiros falam uma “língua que ninguém entendia” (CP. p.22).

ninguém”.⁵⁶ Como em Veiga, o próprio espaço caseiro é tomado, agora por conta de hóspedes grosseiros e mal educados que “enlameavam a varanda com as botas, urinavam no jardim, estendiam as suas esteiras em qualquer lugar para fazer a sesta e falavam sem se preocupara com suscetibilidades de damas nem com gestos de cavalheiros”.⁵⁷

Semelhanças como essas, se dizem pouco sozinhas, podem denunciar uma determinada recorrência temática comum a muitas obras latino-americanas. A condição de colônia determinou a constância do tema da invasão, com maior ou menor fidelidade histórica.⁵⁸

Porém, é preciso dizer que no romance de Garcia Márquez a paisagem afetiva é construída de modo muito diverso ao de J. J. Veiga. Taitara não é, definitivamente, uma Macondo transposta para o interior do Brasil. A principal diferença está na configuração mítica de Macondo, na representação de um tempo primordial que revela a origem das coisas, explícita no movimento cíclico do tempo e das ações do romance. Já Taitara sofre um processo inexorável de transformação negativa. A reconstrução do passado é artificial, através da palavra. *Sombras de reis barbudos* não é uma narrativa das origens do homem, nem apresenta as marcas de maravilhoso inerente ao espaço cotidiano como no romance de Garcia Márquez. Debate, é claro, os limites da condição humana, mas sob a ação de determinantes históricos de nosso tempo — um processo de alienação capitalista — sujeitando-se a eles. O insólito, em *Sombras...*, nasce na invasão e se desenvolve no movimento de reação dos habitantes. Ao insólito totalitário, sobrepõe-se a mágica do grande Uzk e o vôo sobre a cidade, libertadores.

Assim reflete o narrador de *Torvelinho dia e noite*:

⁵⁶ MARQUEZ, Gabriel Garcia, *op. cit.*

⁵⁷ *Idem, ibidem.*

⁵⁸ Embora de maneiras muito diversas, obras como *Week-end na Guatemala*, de Astúrias, e *O exame Final*, de Cortázar, são dois livros que apresentam o tema da invasão arbitrária do espaço cotidiano. São um bom exemplo de como, cada uma dialogando com momentos históricos distintos de seus países, usando recursos literários quase opostos (em Astúrias, a tentativa de ser bastante próximo da realidade histórica, em Cortázar, o uso mais evidente de um insólito sobrenatural) as duas obras podem apresentar um sentimento comum ao homem latino-americano. A questão do colonialismo em Carpentier reforça esta idéia, lembrando que boa parte do conceito do realismo maravilhoso deriva da noção de que podem coexistir, em um mesmo local, duas ordens diversas que se contaminam indissolivelmente (o *realia* e a *mirabilia* citados por Chiampi).

A maioria das pessoas se contenta com ver só a parte do mundo que lhes é imediata. Outras, mais curiosas, olham mais longe e mais fundo e assim ampliam o campo de conhecimento e conseguem perceber coisas que a maioria não percebe (TDN p.162).

Este “ver além” não é capacidade de eleitos, mas de uma condição inerente ao homem, um estado de inocência infantil ou de relações sociais ainda não corrompidas. Taitara, como um menino, está crescendo, e precisa aprender.

3.2.3. A escritura problematizada

Os escritores do realismo maravilhoso pretendem, segundo Irleamar Chiampi, “expressar uma ontologia da América, ou sua essência como entidade cultural”.⁵⁹ Assim é, por exemplo, em *Astúrias* — através da proximidade com os mitos maias — e em *Carpentier* — com o vudu, a mandinga e as religiões negras pré-colonização.

É interessante notar que Chiampi identifica no realismo maravilhoso o reconhecimento inquietante, o *heimliche*, do que é familiar coletivo. Se, como nos diz *Astúrias*, o realismo maravilhoso é o resgate do mito inserindo-o na História, a representação literária de uma cosmogonia popular, de um sistema de referências mítico-sacral (para usarmos os termos de Hildebrando Dacanal) inevitavelmente corrompido pelo sistema lógico-racional do colonizador, o caráter revelador desta literatura está impregnado de um sentido de retorno às origens. Ao contrário do que Freud nos ensina sobre o fantástico tradicional, que provoca o *unheimliche*, o sentimento de estranhamento (próximo ao medo ou terror) da reaparição de elementos que teriam sido supostamente superados pela racionalidade, o realismo maravilhoso não causa a reação negativa de medo ou espanto, pois estaria operando com um conjunto de crenças americanas reconhecíveis ao leitor local e nunca abandonadas ou “superadas” pelo racionalismo cético.

Do mesmo modo, José J. Veiga valoriza um estado pré civilizatório da sociedade. A pequena cidade e a infância se equivalem, por serem os estágios anteriores a um período de racionalidade inevitável: a modernidade capitalista e a vida adulta. Ambos os processos de transformação, de vilarejo a cidade industrial,

⁵⁹ CHIAMPI, Irleamar, *O realismo maravilhoso*. São Paulo, Perspectiva, 1980.

de criança a adulto, são marcados pela contradição entre estes dois estados. Mas Veiga não se utiliza de um sistema mitológico especificamente brasileiro, no mesmo sentido em que Astúrias e Carpentier buscam as lendas e religiões locais. Não há muitas marcas regionais, o espaço narrativo é arquetípico. Taitara não é de nenhuma região específica do interior do Brasil, sendo reconhecível em qualquer uma delas.

Não se trata, de qualquer forma, apenas da matéria representada, mas de como ela é apresentada. Irlemar Chiampi constrói sua definição de realismo maravilhoso sobre dois eixos: um semântico, que se refere ao encantamento do leitor (em lugar do “medo” fantástico) provocado pela contigüidade entre real e irreal; outro no nível da enunciação, que especifica que toda narrativa do realismo maravilhoso é metadieética, ou seja, questiona a si mesma.

Esta é uma das marcas de transformação da nova narrativa hispano-americana em relação ao realismo tradicional. Somos envolvidos não apenas pela reflexão sobre natureza e seus limites, como sobre a própria natureza do discurso, seja implícita ou explicitamente. Na metadiégese explícita, o narrador discute abertamente a feitura de seu discurso, como em “As babas do diabo” (1959), de Cortázar: “Nunca se saberá como isto deve ser contado, se na primeira ou na segunda pessoa, usando a terceira do plural ou inventando constantemente formas que não servirão para nada”.⁶⁰ Já a metadiégese implícita se faz notar de outras formas, entre elas a distorção barroquista de romances como *Os passos perdidos* ou *Paradiso* (1966) de Lezama Lima, ou o jogo paródico marcado pela pluralidade de vozes e referências constantes a outros textos, de que seriam exemplos *Boquitas pintadas* (1967) de Manuel Puig e *Três tristes tigres* (1969) de Cabrera Infante. Uma outra forma de realização da metadiégese implícita é a “multiplicação, mudanças, cruzamentos ou superposição de perspectivas”,⁶¹ como realizado em *Cem anos de solidão* e *Pedro Páramo*.

Estas considerações podem ser úteis à compreensão do papel do narrador de J. J. Veiga. Em *Sombras de reis barbudos* (e na ficção veiguiana em geral) a narrativa é problematizada explicitamente em poucos mas relevantes momentos, como quando Lu reflete sobre a importância do tom correto para seu relato. Porém,

⁶⁰ CORTAZAR, Julio. *As armas secretas*. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro, José Olympio, 1994.

⁶¹ CHIAMPI, Irlemar, *op. cit.*

implicitamente, a narrativa de Veiga chama a atenção para o ato da escritura constantemente. Prova disso são as diferentes perspectivas adotadas por Lu, que ora fala por si, ora pela família, ora pela cidade. Não se trata, porém, do ponto de vista de várias personagens, mas de apenas uma, que fala em nome das outras. Parte do aprendizado de Lu consiste na consciência desta oscilação entre ele, o indivíduo, e os grupos sociais de que faz parte.

A narrativa veiguiana é, aparentemente, desprovida de qualquer cuidado “literário”. Em mais de uma ocasião, Veiga afirmou ostensivamente que pretendia escrever de maneira “não literária”, sem construções sintáticas sofisticadas ou vocabulário erudito, para aproximar-se ao máximo da fala cotidiana.⁶² Nada poderia estar mais distante, portanto, do barroquismo poetizante de Carpentier ou da paródia repleta de referências como a de Puig. Além disso, a limitação do narrador veigueano é exatamente o oposto da pluralidade de vozes de *Pedro Páramo* ou *Cem anos de solidão*. Em J. J. Veiga, parte do conflito narrativo nasce precisamente da ausência de outras perspectivas narrativas que pudessem esclarecer os eventos, o que equivale a também questionar o ato da percepção da realidade narrativa, mesmo que por carência — em sentido inverso ao de Rulfo ou de García Márquez.

Esta argumentação não pretende reivindicar para Veiga um lugar de destaque no realismo maravilhoso, mas apontar para um aspecto relevante de aproximação. A negação e/ou ausência de outras vozes narrativas também podem ser entendidos como recursos metadieгéticos, já que limitando conscientemente o foco narrativo, o autor chama a atenção para o produtor do discurso. Estamos, deste modo, também em oposição ao narrador onisciente — e inquestionável — do realismo dito representativo.

O realismo maravilhoso tanto pode naturalizar a maravilha como, pelo contrário, tornar o natural extraordinário. Em *Os passos perdidos*, a floresta amazônica, mesmo sendo um referente existente extratextualmente e, portanto,

⁶² Veiga sempre defendeu a linguagem falada e o coloquialismo em seus escritos, e criticou a linguagem “literária”, empolada, que “estraga” o escritor. Identificava essa qualidade em dois autores que o influenciaram: J. D. Salinger, em que “é a língua solta do garoto que vale”, e em Kafka, cujo “estilo fácil que não quer impressionar pela linguagem, mas pelas situações” (In CASTELLO, José. “José J. Veiga trabalha nos limites da fantasia” in *O Estado de São Paulo*, 4/10/97). Veiga, nesta declaração, está sendo simplista ao definir o estilo kafkiano, que não pode ser chamado de “fácil”, haja vista, por exemplo, seu sofisticado uso da linguagem cartorial. Além disso, também há um certo exagero em considerar o coloquialismo um procedimento necessariamente fácil ao leitor.

parte do “nosso mundo”, é transfigurada por descrições hiperbólicas, pela maravilha que representa ao olhar europeu.

Em Veiga, o mais comum é mesmo a naturalização do insólito, o que não impede que o oposto também aconteça. Vimos como o olhar do curumim Arikatê pode transformar uma simples caixa de música; como uma máquina sem finalidade pode receber uma importância quase mística a toda uma cidade; em “Reversão” ou em *Os pecados da Tribo*, objetos que nos são cotidianos são transformados pelo tempo em maravilhas arqueológicas; já em *Objetos turbulentos*, tanto um espelho velho quanto um tapete de sala podem despertar as mais estranhas fantasias. Este olhar que desnaturaliza o ordinário é sempre um olhar parcial, que não apreende uma causalidade totalizadora, conferindo aos objetos um significado outro que não o cotidiano, do senso comum. Uma causalidade mágica.

No caso de Lucas, narrador e escritor da história de Taitara, cabe-nos perguntar até que ponto não estaria deturpando os fatos, exagerando-os em sua fantasia infantil. Se não há indícios para, em uma atitude extrema, deslegitimar sua história, também não é possível separar o que o menino teria visto de forma deturpada do que ele tenha escrito de modo a “esconder o jogo”, sonegando informações ao leitor. Por exemplo, a prisão de seu pai, que nunca é devidamente esclarecida. A hipótese de morte (como ocorre em “A usina atrás do morro”) é descartada com uma referência indireta —“o problema do meu pai” (SRB, p.119) — e uma frase da mãe de Lu: “agora está lá, vivendo não sei como” (SRB, p.136). Esta imprecisão, em parte devido ao olhar limitado de Lu, em parte a sua escritura, contribui para que um clima de mistério contamine o ato narrativo, não apenas o mundo por ele representado. Se escrever é um ato libertário e de auto (re)conhecimento, a escrita de um mundo absurdo é ela mesma imperfeita.

3.2.4. O menino narrador

Estritamente, Veiga não se enquadra em nenhuma das acepções do fantástico aqui descritas. O insólito, em *Sombras de reis barbudos*, não vem de apenas um lugar, mas encontra em diferentes manifestações significados diversos. Podemos então falar de vários níveis de insólito, desde o estranhamento “realista” de um evento inusitado até o sobrenatural propriamente dito. Esta gradação deve-

se não só à própria natureza do evento descrito, como também a sua interpretação por parte do narrador. Assim Davi Arrigucci Jr. identificou a nova configuração do narrador na ficção moderna, lição claramente aprendida por Veiga:

Eliminação do autor ou do narrador-intermediário, suprimindo-se, conseqüentemente, a distância entre o leitor e o mundo dos personagens (...) A nova modalidade narrativa, dramática e imediata, coloca-nos, desta forma, não já diante de uma realidade refletida, mas de uma realidade refratada, filtrada pela visão subjetiva e, portanto, fluida, oscilante, sem o respaldo do pacto de objetividade, de veracidade, que se estabelece entre o autor onisciente e o leitor.⁶³

Trata-se do que Adorno já identificava como “crise da objectualidade literária”, que transformou a ficção moderna em relação ao século XIX:

Se o romance quer permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente são as coisas, então ele tem de renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, só serve para ajuda-la na sua tarefa de enganar.⁶⁴

Ou seja, o caminho para a narrativa que se quer realista é o abandono da pretensão de objetividade e neutralidade onisciente, que não corresponde à verdadeira apreensão e percepção da realidade. Toda visão do mundo é pessoal (e de classe), de modo que a adoção de um foco narrativo em 1ª pessoa seria mais realista do que a suposta objetividade de um narrador-deus. A deformação do real já é esperada na própria forma narrativa.

Deste modo, em *Sombras de reis barbudos*, assimilando o olhar de determinada personagem ou grupo, não há julgamentos objetivos e consensuais sobre o que seja insólito. Este conceito varia entre diferentes regiões, entre crianças e adultos. Temos, portanto, o mais importante ponto de dissidência do fantástico tradicional, já que este pressupõe um senso comum de “nosso mundo” que seja referência para o julgamento do fantástico. Para compreender quais são estes parâmetros em *Sombras...* devemos, portanto, voltar toda atenção para o menino narrador, Lucas.

⁶³ ARRIGUCCI JR, Davi. *O escorpião encalacrado*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

⁶⁴ ADORNO, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo” in *Textos escolhidos*. Tradução de José Lino Grünnewald et alli. São Paulo, Abril Cultural, 1980.

O ponto de partida do romance é a tentativa do garoto Lucas em contar, a pedido da mãe, a história de Taitara. O relato começa quando ele tinha 11 anos e sabemos, por aproximação, ao final do romance, que ele narra com aproximadamente 15 ou 16 anos. Trata-se, portanto, também de sua história de amadurecimento pessoal, ou seja, um texto de formação. Estão assim entrelaçados os dois principais temas da ficção veiguiana, o regime totalitário imposto à cidade, e o amadurecimento infantil, dispostos em dois núcleos de ação, um no âmbito da comunidade, outro no âmbito familiar.

Como em *A hora dos ruminantes*, “A usina atrás do morro” ou mesmo “A máquina extraviada”, ao medo inicial do elemento estrangeiro — no caso os patrocinadores — sobrepõem-se a curiosidade e a admiração quase irrestritas.

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. Em pouco tempo a menina aqui estava falando como ele (SRB, p.17).

Os forasteiros vão embora, mas a Companhia é construída, e o estranhamento aumenta gradativamente, na medida em que ela começa a interferir na vida dos habitantes de Taitara. Primeiro, vivem um período de prosperidade nas mãos de Baltazar. Depois, após este ser misteriosamente deposto do cargo, a Companhia passa a atuar como poder máximo do lugar. Os muros são a primeira ocorrência verdadeiramente insólita: “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, p.30).

A partir deste ponto, não são nomeados os que comandam a Cia, de modo que ela passa a ser uma entidade impessoal, onipotente e onipresente, como se tivesse vontade própria. O único conhecido relacionado a ela é ainda Horácio, o pai de Lu, fiscal da Companhia. Aliás, este é o único cargo mencionado, além da diretoria. Nada mais sabemos sobre a empresa: ela não é nunca descrita, mesmo durante sua construção ou inauguração. Em certo momento ela é chamada de fábrica mas nunca é dito o que é fabricado lá. É um arquétipo de empresa industrial. Como Vasabarro, ela está fisicamente à margem do “nosso mundo” — embora sua presença seja sentida todo o tempo — de modo que sobre ela Lu não

pode dizer muito; antes de arriscar um palpite, o menino explica: “Do pouco que sabíamos cá fora...” (SRB, p.29).⁶⁵

Como nas outras narrativas de totalitarismo, o conhecimento é negado à comunidade. E ao leitor a situação se agrava pelo fato de Lu ser um pré-adolescente, o que aumenta sua limitação para compreender e explicar os eventos que presencia, e provoca lacunas significativas na história, momentos de interrogação, mesmo em ocorrências não insólitas: o verdadeiro problema entre seu pai e seu tio; o afastamento deste da Cia; como seu pai agira dentro da empresa, para que fosse promovido após a saída de Baltazar; as verdadeiras intenções da tia com o sobrinho. Como o menino de “Tia Zi rezando”, existe um mundo de relações adultas (e das quais depende diretamente) que não são acessíveis ao garoto. Um exemplo: quando chega para visitar o tio doente, não encontra um ambiente pesado, esperado em uma casa em que vive um moribundo, e sim uma festa organizada pela tia. Estas pequenas incoerências aumentam a sensação de que Lu não sabe direito onde está pisando, está aprendendo o que deve dizer ou fazer, em um processo de contínuo amadurecimento. Instaura-se, deste modo, um clima de estranhamento que domina toda a narrativa, nascido mesmo de situações inusitadas que não são necessariamente fantásticas.

Claro está, Lucas não é um narrador ingênuo, embora queira assim parecer. Descrevendo seus ardis dentro de casa para conseguir ou negar uma informação (quando interrogado pelo pai, ou quando tenta conseguir um presente), Lu deixa subentendido que pode comportar-se também assim enquanto escreve. Ele demonstrando saber o valor das meias verdades e da palavra dita na hora certa. Daí deixar transparecer informações reveladoras de maneira aparentemente ingênua, como sobre o caráter do pai: “Apanhei uma faca e experimentei forçar a gaveta, como vi meu pai fazer uma vez em casa de tio Baltazar” (SRB, p.35).

Seus ardis narrativos são discretos. No início do romance, quando decide escrever sua história, embora pareça fazê-lo sem qualquer interesse, descreve a cidade abandonada de modo a induzir a curiosidade do leitor. Solta pedaços de informação, sobre fiscais, sobre o perigo que todos corriam, a conduta na casa do tio sobre a qual sua mãe não pode saber. Instiga seu leitor. Veiga, habilmente,

⁶⁵ No início de *Aquele mundo de Vasabarro*, o narrador, ao descrever este estranho reino, justifica-se de modo semelhante: “Pelo que se sabia cá fora...” (AMV, p.1).

começa a criar o efeito de estranhamento negando-nos informações através do olhar de Lu. O menino faz o mesmo.

O leitor, portanto, é posto diante de três “filtros” de informação, que torna sua visão deficiente e a causalidade geral inapreensível: Lu em relação ao mundo adulto; a cidade em relação à Companhia; e o próprio leitor em relação direta a Lu, que sabe mais do que nos diz. Estes três “filtros” deixam claro que o insólito não pode ser julgado em termos absolutos, como no fantástico tradicional. Neste, como já vimos, o narrador ou o protagonista é normalmente um homem cético e racionalista, cujo juízo é portanto confiável. Ou, pelo contrário, pode ser uma personagem de exceção, um excluído das convenções sociais, que não compartilha dos mesmos padrões de visão de mundo de sua comunidade (como o louco, o gênio, o drogado). Mas em ambos os casos, a linha que separa cotidiano do insólito é ainda bastante clara.

Como já foi visto, a criança nas narrativas de infância de Veiga podem ser consideradas personagens de exceção. Lu, porém, não se enquadra totalmente nesta configuração, pois não é um excluído total, já que se identifica com o microcosmo em que vive. Ele não fala apenas por si, mas também em nome da família e da cidade: “Sem tio Baltazar a companhia deixou de existir para *nós*” (SRB, p.29); “Enquanto *estivemos* entretidos com os urubus, outras coisas andaram acontecendo na cidade” (SRB, p.49); “*Nossa vida* voltou à triste rotina de fitar muro, contornar muro, praguejar contra muro” (SRB, p.54). Lu fala em seu nome, em nome da família, em nome da cidade; para cada perspectiva diferente, muda o grau de objetividade do discurso, e a própria apresentação do evento insólito.

Além disso, no decorrer do romance Lu deixa de ser uma criança para se tornar um adolescente. Mais ainda que os meninos de “Cavalinhos de Platiplanto” ou “Onde andam os didangos?”, ele está na transição entre a infância e o mundo adulto, o que inclui sua iniciação sexual. Esta característica, em particular, nos dá ainda mais motivos para desconfiarmos da ingenuidade às vezes excessiva de sua narrativa.

Durante sua estadia na casa de sua tia Dulce, Lu atinge o máximo de ambigüidade em seu discurso e comportamento. Na primeira manhã, depois de terem dormido na mesma cama, segue-se o diálogo:

- Bom-dia, Lu. Que bom que você já acordou. Eu estou tão envergonhada com você. Eu gelei. Se ela estava envergonhada, o que dizer de mim?
- Eu também — respondi sem pensar.
- Ainda bem que você reconhece que a culpa não é só minha (SRB, p.88).

Lu se refere à intimidade entre eles, enquanto Dulce está lamentando o desencontro na estação ferroviária. A ambigüidade se mantém durante toda a estadia: durante a noite, dormem juntos, abraçados intimamente; durante o dia, agem como se nada estivesse acontecendo. Estabelece-se deste modo uma dicotomia entre o regime noturno e o diurno da consciência de Lucas, como se sua iniciação ocorresse em um plano onírico.

Um caráter iniciático permeia todo o episódio, considerando principalmente a situação de seu tio. Baltazar, outrora quase um super-herói, é agora um velho senil e moribundo. Tem à mão um relógio, que remete ao presente que dera a Lu quando o conhecera. Naquele momento, o relógio de pulso significava para o menino um degrau a mais galgado em direção à vida adulta; agora, marca a passagem de um tempo implacável, estabelecendo mesmo a idéia de *sucesso*.⁶⁶ O próprio Lu o assume, ao sentir ciúmes da atenção que Dulce dispensa a Baltazar:

Ciúme por quê? O que era que eu queria? Tomar o lugar de tio Baltazar em tudo? Tinha cabimento, isso? Ela, minha tia, podendo ser minha mãe na idade? Mas se fosse tão absurdo, por que ela também fazia aquelas coisas comigo? Estava tudo muito confuso e perigoso, a solução era eu ir embora depressa (SRB, p.96).

Sua confusão nasce de um impasse semelhante ao provocado pelas mágicas do grande Uzk, embora o conflito não seja mais entre o natural e o sobrenatural, e sim entre a aceitação, ou não, de sua passagem para o mundo adulto. O fato de Lu começar sua narrativa após a morte do tio seja talvez um indício de que, só agora, sem nenhuma figura paterna, ele assuma, através da escrita, um papel social.

⁶⁶ O relógio é importante em outras narrativas, como em *O relógio Belisário* e em *A hora dos ruminantes*. Ao final deste último, o relógio da igreja anuncia, à cidade coberta pelas fezes (um sinal de renascimento), a volta do curso normal da vida: "As horas voltavam, todas elas, as boas, as más, como deve ser" (HR, p.102).

Momentos de imprecisão, como em relação à idade de Lu e ao que ocorre na cama com sua tia Dulce são sinais de um traço marcante em toda a obra de Veiga: um determinado “atenuamento” das relações, justificado muitas vezes pelos protagonistas infantis, que interpretam o mundo e as relações em que estão inseridos ingenuamente. Porém, mesmo em narrativas protagonizadas por adultos, como “A espingarda do rei da Síria” ou *Os pecados da Tribo*, conflitos graves — violentos ou dramáticos — são transfigurados por jogos, brincadeiras, em uma atmosfera quase onírica, de devaneio. Basta lembrarmos de Juventino brincando com as cascas de banana ou os jogos verbais de uso corrente na Tribo. Da mesma forma que o protagonista de “Era só brincadeira”, é como se Veiga tentasse minimizar a descrição dos conflitos, evitando examiná-los em toda sua crueza, transformando-os como se fosse, o próprio autor, um dos meninos que criou.⁶⁷

Em *Sombras de reis barbudos*, são muitos os momentos de forte opressão ou mesmo de violência, como no caso do estranho artefato amarrado aos pescoços dos cidadãos impedindo-os de olhar para cima. Talvez o menino fosse incapaz de dar a relevância necessária a assuntos graves, por desconhecer o sentido pleno de todo o processo que a cidade atravessa, mas este não parece ser o caso de Lu. Ele reflete, questiona, é quase artilheiro em determinadas situações. É mais verossímil, portanto, aceitarmos que Lu manipula a escrita deixando propositalmente lacunas de significação durante sua narrativa. Embora tal conduta seja compreensível no relato de suas aventuras pessoais, nem sempre parecem justificáveis, como na falta de atenção dada à prisão de Horácio.

De qualquer modo, J. J. Veiga consegue ser coerente, na forma, com o mundo de incoerências que cria. Seja negando seus próprios pressupostos, seja omitindo deliberadamente informações ou reações que pareceriam naturais em suas personagens, o autor garante ao leitor uma sensação de incerteza, como num estado de semivigília.

⁶⁷ O sucesso de Veiga como leitura escolar (*HR, SRB, CP*) incentivou projetos editoriais que “infantilizaram” sua obra, com atestam muitas de suas capas com motivos fabulosos. Embora seja extremamente válido — e mesmo adequado — que Veiga tenha alcance infanto-juvenil, isso talvez tenha criado uma imagem de escritor “fácil”, ou seja, menos sério do que a literatura “adulta” da época. Tal preconceito com Veiga — e também com a literatura dita infanto-juvenil — é em grande parte justificada por esse “atenuamento” dos conflitos e pela predominância dessa visão infantil em sua obra. Ou, ao menos, da visão de uma *infância idealizada* pelo autor. Cabe-nos notar e analisar até que ponto a própria constituição da narrativa veiguiana possibilita essa avaliação.

3.2.5. Das profundezas do céu

Sombras de reis barbudos é uma narrativa de aprendizado. Lu, através de suas decepções pessoais e das transformações por que passam sua cidade e sua família, adquire gradativamente a consciência do valor de suas ações, de suas responsabilidades:

Naqueles dias eu descobri que a pessoa, qualquer pessoa, é responsável pelo que faz e pelo o que não faz nessa vida; não adianta querer fugir ou se fazer de desentendido. Eu precisava achar meu rumo sozinho, ou não achando arcar com as conseqüências (SRB, p.41).

O processo de auto conhecimento passa, necessariamente, por uma experiência de limites — que é o centro dos conflitos do romance — a irrupção do insólito no seio da realidade cotidiana. A reflexão sobre a dualidade do real e seus limites provoca o questionamento sobre a própria percepção das coisas e de si mesmo. O que inclui a maneira como Lu é visto pelos outros.

Deste modo, é preciso, para não rir dos fiscais, usar um pedaço de algodão na boca; para conseguir o que quer dentro de sua casa, omitir ou fingir vontades; para não decepcionar o pai, manter determinado comportamento com os amigos, e vice-versa; ou até procurar demonstrar indiferença e confiança quando perdido em uma estação de trem. Toda narrativa é pontuada por pequenas descobertas sobre o fingimento e as máscaras sociais. A maior delas, a farda de Horácio, é o pivô de desentendimentos familiares: símbolo da uniformidade de comportamento imposto pela Companhia, causa o distanciamento afetivo do chefe da família, transformando-o em apenas uma engrenagem da Empresa, em detrimento de seu papel familiar.

Além disso, são muitas as reflexões de Lu sobre o valor da aparência das coisas, seja na decepção inicial com seu tio (que não tem um braço, ao contrário da figura heróica que imaginava), ou com o Grande Uzk (mais baixo e menos assustador do que todos esperavam), seja no comportamento ambíguo com sua tia. Todo comportamento social é, em certa medida, uma máscara, o que inclui seu papel de escritor; ele finge não estar sendo visto, quando na verdade sabe que sua mãe é sua principal leitora. Em certa medida, talvez seja esta a principal

determinante para a “ingenuidade” do narrador. Lu ainda reconhece, na experiência teatral da escola, a importância do fingimento nas relações sociais:

(...) bastava a gente passar por cima de uma meia-luz de giz para entrar ou sair de cena, quem estava de um lado do risco tinha de fingir que não via nem ouvia quem estava do outro; (...) precisava me segurar muito para não rir nem me atrapalhar no papel. Não sei se a professora estava pensando nisso quando disse que teatro ensina a viver (SRB, p.26).

A configuração de um espaço duplo, dividido por uma linha imaginária, é coerente com a dualidade do real da ficção veiguiana como foi aqui exposta, representada quase sempre na contraposição entre dois espaços, sejam eles físicos ou imaginários: a invasão da pequena cidade, a fuga da realidade cotidiana em direção ao sonho ou devaneio, o isolamento das cidades “inventadas”, as fronteiras entre a vida e a morte, a infância e a vida adulta. Vale repetir, nenhum destes espaços é, *a priori*, insólito, condição determinada pelas personagens e situações.

Os símbolos mais comuns para a divisão entre insólito e cotidiano são a ponte e o morro. Este último está explícito já no título “A usina atrás do morro”. É numa “chácara *do outro lado do rio*, atrás do *morro* de Santa Bárbara” (CP, p.27), em que a usina é construída, de modo que a distância entre a cidade e a empresa fica expressa geograficamente. Em *A hora dos ruminantes*, uma ponte fica no caminho entre a comunidade e a tapera, inicialmente descrita como “Um grande acampamento fumegando e pulsando *do outro lado do rio*, coisa repentina, de se esfregar os olhos” (HR, p.4).

Também nas narrativas de infância estas imagens estão presentes, separando a criança de sua iniciação na vida adulta, como no começo da “Viagem de dez léguas”: “Quando desciam a ladeira perto da *ponte* o menino lembrou-se da caixinha de lápis de cor...” (EME, p.31). Já em “Roupa no coradouro” a imagem pode ser notada: “Fui com meu pai até depois da *ponte* e ajudei-o...” (CP, p.123). Ajudar o pai é a primeira etapa antes da travessia definitiva, o primeiro contato com a vida adulta. Em “Fronteira” é um morro que marca a transição: “Senti como se estivesse acabado de subir ao *alto de uma grande montanha*, de onde podia ver embaixo o menino de calça curta (...) Voltei-lhe as costas sem nenhum pesar e descí pelo *outro lado*” (CP, p.85).

O espaço mágico, paralelo ao “nosso mundo”, possui fronteiras semelhantes. É em cima de um morro que Quintino funda seu reino (“O trono no morro”) e Antônio Conselheiro constrói a Nova Canudos; o visionário Prof. Pulquério localiza “...um tesouro incalculável que estaria enterrado na crista de *um dos nossos morros*”(CP, p.100); a Invernada do sossego também fica “do *outro lado do morro*, aliás muito longe, todos os animais desaparecidos acabavam batendo lá” (CP, p.117). Finalmente, em “Cavalinhos de Platiplanto”: “A gente chegava lá por uma *ponte*, mas não era ponte de atravessar, era *de subir*” (CP, p.45).

Mesmo quando estas imagens não são diretamente evocadas, a travessia entre cotidiano e insólito configura-se um deslocamento entre dois planos paralelos: a procura pelo largo do Mestrevinte, a passagem por Sumaúma (ambas travessias negadas), ou mesmo a entrada na loja que negocia problemas; a viagem do tempo de Belisário ou no livro de *Risonho cavalo do príncipe*; e, enfim, a fuga impossível aos cidadãos da Tribo, de Vasabarro, e da própria Taitara. Mesmo em *Objetos Turbulentos*, há sempre algo ou alguém deslocado, invadindo um espaço que não lhe é usual, seja o deslocamento de uma personagem (“Caderno de endereços”, “Cachimbo”), seja o fascínio de objeto *extraviado* sobre um ambiente cotidiano (“Espelho”, “Tapete florido”). A travessia entre dois espaços está no centro do conflito narrativo.

Em Taitara, são as sombras que se sobressaem: dos urubus (as cruzes horizontais), dos homens voando, dos reis barbudos. Ao ver o primeiro homem voando sobre Taitara, Lu antecipa, em sua reflexão, a imagem da sombra invadindo o espaço iluminado, como seria feito em *Torvelinho dia e noite*:

Ninguém na rua, nem nessa nem nas outras. O sol da tarde jogava a sombra de um muro quase na metade do outro, e andando do lado da sombra maior para resguardar os olhos eu tinha a impressão de estar mergulhando em água escura mas não funda, bastava erguer o braço para tocar a claridade. Essa impressão de navegar em trevas aumentava cada vez que eu baixava a vista depois de olhar o céu para ver se alguma coisa ainda estava acontecendo lá em cima (SRB, p. 124).

A sombra e o céu formam um espelho de opostos. Nos dois lados é possível cair. Mas sob a força da Cia — os muros — uma vida de sombras contrasta com a liberdade revelada pelas “profundezas do céu”. Que o céu seja um “imenso buraco

azul sem fundo” (SRB, p.126) é um contra-senso revelador do rompimento de Lu com a percepção automatizada do dia-a-dia desta cidade dominada. Esta inversão da perspectiva visual denuncia a amplitude de visão motivada pelas experiências de limite acumuladas por Lu, e de que sua individualidade foi mantida: “Eu enxergava até demais, de longe e de perto — a não ser que a doença fosse essa justamente, doença de ver além do normal”(SRB, p.129). Visão coibida pela Companhia, e por qualquer forma de poder autoritário.

Embora o questionamento da visão e seus limites já existisse nos precursores da literatura fantástica, J. J. Veiga pouco apresenta em comum com o fantástico tradicional, senão o uso da personagem de exceção enquanto eficiente recurso de verossimilhança. Veiga não usa diretamente os motivos do fantástico do XIX, como vampiros ou fantasmas e, quando o faz, como em *Torvelinho...*, subtrai da aparição qualquer indício de medo ou terror. Também não reconstrói no interior do Brasil os conflitos científicos provocados pelo positivismo da época. Não se pode dizer, contudo, que Veiga desconhecesse a tradição fantástica. Prova disso, são determinadas referências a lugares comuns do fantástico, parodiando-os, como este misterioso professor que explica a capacidade de voar como uma “alucinação coletiva”:

— Alucinação coletiva. É uma doença então?

— Não, não, pelo contrário. É remédio.

— Remédio. E serve para quê?

— Contra loucura, justamente.

(...)

— E quando é que vamos parar de tomar esse remédio? Quero dizer, quando é que aqueles lá em cima vão voltar? Ou não voltam mais?

— Voltam. Um dia voltam.

— Mas quando vai ser?

— Para a festa dos reis barbudos. (SRB, p. 141-2)

Quando uma suposta explicação racional seria dada, o próprio cientista alça vôo, não sem antes citar os tais reis barbudos, que até então eram apenas fruto da imaginação de Lu, o que instaura o absurdo definitivamente. Deste modo, Veiga nega a hesitação, a ambigüidade, propondo uma contaminação total do insólito sobre o cotidiano. Ou melhor, revela deste modo que o “nosso mundo” não é

unívoco, mas resultado da contaminação recíproca de diferentes planos: o sobrenatural, a imaginação, o absurdo lógico, o cotidiano chamado ordinário.

Este diálogo aponta, ainda, para a pergunta que seria a suposta chave de interpretação do romance: afinal, quem são os reis barbudos? A primeira referência a eles ocorre logo no início do romance, quando Lu comenta que os forasteiros que patrocinam a Companhia “reclamavam dos quartos, da comida, da poeira, como se fossem *reis* acostumados com o bom e o melhor”(SRB, p.16). Logo depois, o narrador se refere a Baltazar do mesmo modo: “Então para que eu me preocupar à toa, ser mais realista do que o *rei*?” (SRB, p.25). Tal comparação estende-se ainda não apenas à autoridade exercida em toda a cidade por Baltazar, como ao luxo de seus bens e no palacete onde mora. A imagem é retomada apenas no estranho sonho de Lu (na chegada à casa de seus tios), no qual Baltazar, prestes a ser nomeado rei por uma comissão de reis barbudos, experimenta a roupa e a barba postiça que usaria enquanto a verdadeira não crescesse. Notemos então mais uma máscara, o disfarce do tio para assumir uma função socialmente relevante.

J. J. Veiga não permite uma interpretação simplista para sua obra: do mesmo modo que a leitura político alegórica não basta ao romance e quaisquer acepções de “fantástico” mostram-se insuficientes para a leitura atenta, não se poderia esperar para seu enigmático título uma interpretação que o desvendasse, como a uma adivinha.

Como os reis barbudos foram associados, durante o romance, a homens poderosos ligados à Cia, a referência à futura festa nos sugere que há de chegar o dia em que o poder será novamente restituído à cidade, e o ato subversivo de voar será coibido como o foram os urubus e o mágico. Por outro lado, não seria exagero interpretar o anúncio deste dia como uma esperança de salvação, como nos mostram interpretações de *Sombras...* que destacaram referências no romance a símbolos cristãos, dentre os quais os reis magos seriam os mais evidentes.⁶⁸ Baltazar, nome de um dos reis da fábula cristã, seria, em sua chegada à Taitara, o símbolo de um novo tempo para toda a comunidade. Sob este ponto de vista, fica sugerido que o aguardado retorno dos reis indicaria um novo anúncio de mudanças bem vindas, talvez o fim da ditadura da Companhia.

⁶⁸ COMITTI, Leopoldo. *Teatro das sombras — Leitura de um romance de J. J. Veiga*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte, Faculdade de Letras/UFMG, 1989. O autor aponta algumas coincidências com o Novo Testamento, como, entre outras, o fato de ter sido São Lucas o evangelista que mais narrou a infância de Cristo.

Ressaltemos que a imagem de um “novo dia” quase profético pode ser compreendida considerando o momento de forte repressão por que passava o Brasil no início nos anos 70. Em um ensaio sobre a moderna música popular brasileira (MMPB), escrito em 1968, Walnice Nogueira Galvão encontra uma forte recorrência dessa imagem. Embora nos afastemos brevemente da ficção, podemos identificar em determinado conjunto de canções do final dos anos 60 elementos comuns à produção artística da época — precisamente o momento de escrita de *Sombras de reis barbudos* — que possam iluminar o final de nossa leitura.

A autora identifica, na MMPB, uma atitude ideológica que pretende, através da desmitificação de antigos lugares comuns da canção popular, combater a linha lírica intimista instaurada pela bossa nova para propor um projeto informativo e participante na vida pública nacional. Porém, se toda denúncia pressupõe uma proposta de intervenção, a MMPB acaba por substituir velhos mitos (o sertão, o morro) por uma nova mitologia, falsamente participativa, porque não se compromete, de fato, com a ação. Nas entrelinhas, torna-se “tão escapista e consoladora quanto aquela que fala em moça-flor-sol-barquinho-amor-dor”.⁶⁹ Dentre os que a autora chama de “seres imaginários”, estas novas imagens que acabam por “absolver o ouvinte de qualquer responsabilidade”,⁷⁰ quando deveriam propor uma atuação efetiva, interessa-nos particularmente a imagem que a autora chama de “O dia que virá”. Presente em muitas canções, algumas vezes como “o dia que vai chegar”, outras como “o dia que vem vindo”, ela resume uma atitude de imobilidade do sujeito porque o poder de ação é delegado apenas ao tal “dia que virá”. Assim são os versos do frevo “João e Maria” de Geraldo Vandré: “...quem sabe, o canto da gente/ seguindo na frente/ prepare o dia da alegria”.⁷¹ Apesar das tristezas, das dificuldades encontradas no presente, cabe ao cantor celebrar a esperança de um futuro promissor. Justifica-se assim outro mito, o da canção, atitude consoladora a que se resume o artista, já que a chegada deste dia utópico em que a vida será diferente deverá ser espontânea, além de inevitável. O fato desta imagem não se limitar à música prova-o o filme de Cacá Diegues, *Quando o*

⁶⁹ GALVÃO, Walnice Nogueira. “MMPB: uma análise ideológica” in *Saco de gatos – ensaios críticos*. São Paulo, Duas Cidades, 1976.

⁷⁰ *Idem, ibidem*.

⁷¹ *Idem, ibidem*. É preciso dizer que o ensaio apresenta uma detalhada análise de letras de um bom número de compositores, entre eles Gilberto Gil e Chico Buarque, respeitando diferentes nuances em suas obras.

carnaval chegar (1971) que se apropria da música de Chico Buarque no título e no sentido.

Guardadas as generalizações, não é forçoso identificar semelhanças entre o “dia que virá” utópico e a festa de reis barbudos anunciada ao final do romance de Veiga. Nesta festa, os homens voadores descerão à terra e o “remédio” (o vôo) não será mais necessário. Sob este ponto de vista, o vôo adquire uma significação aparentemente libertadora, mas também ligada à alienação, paradoxo já antecipado em contra-sensos como “imenso buraco azul” ou “nas profundezas do céu”. Se por um lado o vôo promete a ampliação de horizontes, por outro esconde também a queda — escura como as sombras dos muros — e a cegueira dos que fogem à responsabilidade da ação. Se, ao contrário de *A hora dos ruminantes*, houve uma reação da população ao totalitarismo, ela foi reflexa e tardia. Como nada na ficção veiguiana é absoluto, o mesmo vôo que amplia a visão dos oprimidos e que seria, portanto, o caminho da reflexão crítica, é também um tipo de fuga, de abandono da cidade, de alienação, já que lhes falta ação efetiva de combate.

Nem tanto ao céu, nem tanto a terra: na configuração desse espaço duplo o que importa, de fato, é a consciência da dualidade, mais do que sua travessia. O vôo, assim como o sonho infantil, torna-se simples evasão se não for mantida a distinção reflexiva e crítica entre os diferentes planos do real.

O final do romance permanece em aberto, como na maioria das narrativas de J. J. Veiga. Em uma Taitara em que voar já é comum e “os fiscais já não fiscalizam com tanto vigor” (SRB, p.7), Lu inicia a narrativa do final de sua infância, que resgata inevitavelmente a decadência de sua cidade. O destino do menino e de Taitara parecem definitivamente selados quando o professor usa a imagem que era pessoal de Lucas, os reis barbudos, para se referir a um evento futuro e coletivo. Escrevendo, Lu tem a oportunidade de rever sua formação pessoal e social criticamente, à distância. Talvez a distância necessária para distinguir luz de sombra. Distância não concedida ao leitor.

3.2.6. Uma narrativa exemplar

As contradições críticas que deram origem a este trabalho dizem respeito à filiação da ficção de José J. Veiga à tradição fantástica. Mais importante, porém, do que reconhecer uma ilusória filiação direta, seja ao fantástico, seja ao realismo maravilhoso, é reconhecer algumas constantes temáticas e estilísticas de sua obra, as mais relevantes presentes em *Sombras de reis barbudos*. Dentre elas, a contaminação entre insólito e cotidiano, muitas vezes próxima do que foi feito no realismo maravilhoso, outras em maior consonância com o contexto literário local; sempre, porém, admitindo aproximações com a tradição fantástica e construindo uma causalidade não mimética, muitas vezes absurda como no fantástico moderno.

Estes processos estão a serviço de tal coesão de temas, personagens e recursos narrativos que conferem aos seus livros a qualidade de serem a reafirmação e defesa de determinados valores, sem necessariamente esgotá-los. Em *Sombras de reis barbudos* são reconhecíveis os principais núcleos temáticos de sua obra:

- a) Oposição entre poder instituído e a comunidade; o saber negado por este poder; os interditos sociais, leis e proibições absurdas; a incomunicabilidade entre a comunidade e o poder e entre os próprios cidadãos (como também em “A usina atrás do morro”, *HR, PT, AMV*);
- b) Questionamento infantil dos valores adultos; busca de um insólito compensador pela criança ou através dela (“A ilha dos gatos pingados”, “Cavalinhos de Platiplanto”, “Na estrada do amanhece”, *RCP, RB*);
- c) A necessária valorização do passado enquanto caminho para compreensão global do presente; a escritura enquanto meio de tal valorização (“A ilha dos gatos pingados”, *PT*, “De jogos e de festas”, “Quando a terra era redonda”, “Reversão”).

J. J. Veiga, em uma estrutura de reconhecimento do familiar, a exemplo da descrição de Freud sobre o estranho (*Unheimliche*), promove a valorização de um estado de pureza anterior à contaminação do racionalismo da modernização. Suas obras são um elogio à fantasia. Não como quem promove o escapismo, mas

atestando que, não se esgotando a realidade com um único olhar, é preciso cultivar uma perspectiva infantil, de primitiva curiosidade e questionamento (daí a responsabilidade das crianças em suas narrativas). Este olhar é pessoal e intransferível, marca da humanidade perdida pela uniformização social imposta pela modernização cultural, econômica, social.

Especificamente em *Sombras de reis barbudos*, a Companhia de Melhoramentos provoca um processo de desumanização sob os habitantes de Taitara; a população deixa de ser composta por indivíduos e passa a ser uma única massa moldada pela Companhia. Os “filtros” de informação a que nos referimos anteriormente correspondem a diferentes níveis de alienação: Lu se aliena em relação à família, a família em relação à Taitara, e toda a comunidade em relação à Companhia. Lu, como criança, no fogo cruzado entre seu tio e seu pai, entre as ordens deste e os interesses da comunidade e, afinal, “rival” de seu tio, não se identifica plenamente dentro do grupo familiar. Sua família, primeiro privilegiada por Baltazar e pelo cargo de Horácio, depois boicotada em sua tentativa de montar um comércio, sofre um processo de exclusão da comunidade e de desagregação interna. A população de Taitara, embora viva de acordo com os meios da Cia, não os compreende, submetendo-se a um regime sem sentido; deixa de ser uma comunidade integrada para ser dividida e segregada continuamente pelo muros e proibições e pela impossibilidade de diálogo.

O riso, a mágica, e principalmente a escrita são processos lúdicos de reinserção na comunidade. O que corre com o próprio Veiga, utilizando-se de um certo grau de comicidade e do insólito para assim promover o relato autobiográfico de seus protagonistas — abusando assim da transfiguração imaginativa e fantasiosa do real — em um momento histórico em que seria difícil escrever sobre outro assunto senão a opressão política. J. J. Veiga cria um universo ficcional original, coeso, em que a fantasia é crítica, engajada em defesa do homem frente às ditaduras sociais, embora elas se mostrem inevitáveis.

Neste contexto destaca-se Lucas, este narrador-escritor não plenamente confiável, cuja limitação no olhar — devida tanto a sua ingenuidade quanto, não necessariamente em contradição, sua astúcia narrativa — é um dos mais importantes elementos de construção do insólito no romance, mantendo a indefinição das relações causais, mesmo as cotidianas. Outro elemento que

prolonga esta indefinição é o *atenuamento* de conflitos, motivado não apenas pelo olhar infantil, mas sobretudo por uma *infantilização* mesmo das relações e conflitos adultos. O rebaixamento da autoridade é o mais marcante exemplo de como situações potencialmente aterradoras são transfiguradas pela atitude cômica das personagens.

A questão é se, deste modo, além de uma representação crítica das relações de poder obtidas pelo rebaixamento, Veiga também não anularia a força que determinadas imagens poderiam suscitar. Ou seja, se a contaminação recíproca entre o cotidiano e o insólito, a exemplo do episódio dos urubus, poderia domesticar o insólito de modo a, transformando o sinistro em familiar, despojá-lo de sua expressividade crítica. Na segunda metade do conjunto de sua obra, Veiga de fato usa este procedimento a serviço da ampliação do processo de infantilização de temas e conflitos, limitando o conflito narrativo a um âmbito particular de uma infância idealizada. Mas em *A hora dos ruminantes*, por exemplo — ainda do “ciclo sombrio” — o fato de um menino ver os temíveis homens da tapera jogando peteca (!) impõe a impossibilidade de apreensão de uma causalidade que dê sentido ao conflito narrativo, aumentando assim o absurdo das invasões. O insólito não perde sua força, mesmo que nascido da representação de um jogo infantil; antes, esta configuração intensifica sua arbitrariedade e, conseqüentemente, seu poder de estranhamento sobre a população de Manarairrema e sobre o leitor.

O mesmo em *Sombras de reis barbudos*. O pessimismo embutido na alegoria da sociedade massificada não se esvanece no fato dos urubus serem transformados em “cachorrinhos”; e sim, cria-se um incômodo ainda maior com a passividade da comunidade e do próprio protagonista diante destes eventos sombrios. Falta julgamento ao narrador. Lu, ao mesmo tempo em que se insinua como um escritor consciente com controle sobre seu relato, recua em momentos decisivos. A relação quase incestuosa entre tia e sobrinho é minimizada na ambigüidade “inocente” da conduta de ambos (teria se consumado a relação sexual?), assim como a verdadeira conduta de Horácio dentro da Companhia permanece nebulosa. Provocador, J. J. Veiga sugere muito, mostrando pouco. Disfarçado de um pré-adolescente, e submetido aos valores de uma infância e uma adolescência idealizados, o autor pode dar continuidade ao ideário de seus livros anteriores, sem se comprometer em levar as ações de suas personagens às últimas conseqüências.

A passividade de Lu é reflexo de sua alienação. As torturas que descreve são citadas como se fossem simples castigos infantis: é como se o absurdo do insólito motivasse também a anulação do senso crítico, quando deveria incentivá-lo. Mas como a escrita é também uma máscara social — do que Lu tem plena consciência — é difícil julgar até que ponto ele é um narrador relapso, dissimulado ou simplesmente ingênuo. Não há respostas definitivas sobre o amadurecimento de Lu ou mesmo sobre o futuro da cidade ou de sua família. Na ficção veiguiana, o julgamento é exterior ao texto. Resta-lhe a ironia reveladora da natureza absurda das relações de poder, transfiguradas pelo insólito e pelo olhar infantil.

Como nos mostra o episódio da limpeza dos muros. O suposto castigo de apagar os escritos subversivos (“as letras saíam fácil”), transforma-se em festa para as crianças que disputam baldes e escovões: “Limpamos os muros, mas o chão embaixo ficou em petição de miséria” (SRB, p.47). Processo dissimulado pela brincadeira, a voz crítica é enfraquecida, mas não calada.

BIBLIOGRAFIA

1. Obras de José J. Veiga

- Os Cavalinhos de Platiplanto*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997. 20^a ed.
- A Hora dos Ruminantes*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1994. 29^a ed.
- A Estranha Máquina Extraviada*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997. 10^a ed.
- Sombras de Reis Barbudos*. São Paulo, Difel, 1992. 9^a ed.
- Os Pecados da Tribo*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1991. 4^a ed.
- De Jogos e Festas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.
- Aquele Mundo de Vasabarro*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1987. 4^a ed.
- Torvelinho Dia e Noite*. São Paulo, Difel, 1985.
- A Casca da Serpente*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1994. 4^a ed.
- O Risonho Cavalinho do Príncipe*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1994. 2^a ed.
- O Relógio Belisário*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1996. 2^a ed.
- Objetos Turbulentos*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997.

2. Sobre José J. Veiga

- BASTOS, Alcmeno. "Insondáveis são os designios do poder: a ficção de José J. Veiga" in *Metamorfoses 1*. Rio de Janeiro, Edições Cosmo/ Cátedra Jorge de Sena da UFRJ, outubro de 2000.
- BOSI, Alfredo. "Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo" in *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo, Cultrix, 1975.
- BRASIL, Assis. *A nova literatura - o conto*. Rio de Janeiro, Americana/MEC, 1975.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef & AMÂNCIO, Moacir. *J. J. Veiga*. São Paulo, Abril Educação, 1982.
- CARNEIRO, Brasigóis Felício. *Literatura contemporânea em Goiás*. Goiânia, Oriente, 1975.

- CARNEIRO, Nerynei Meira. *A construção do fantástico em narrativas de José J. Veiga*. Dissertação de Mestrado, Assis, Universidade Estadual Paulista, 1998.
- CASTELO, José. "José J. Veiga trabalha nos limites da fantasia" (Entrevista) in *O Estado de São Paulo*, 04/10/97.
- CASTELO, José Aderaldo. "Do real ao mundo do menino possível". *Jornal de Contos*. [on-line] Disponível na internet via www. URL: <http://www.e-net.com.br/contos/jj03.htm>. Extraído em junho de 2000.
- CAUSO, Roberto de Sousa. "Temas históricos na ficção científica brasileira" in *D. O. Leitura* 12 (138), novembro de 1993.
- CHAVES, Vania Pinheiro. "O romance de oposição à ditadura militar de 1964" in *Revista Verbo de Minas on-line*. Disponível na internet via www. URL: <http://www.cesjf.br/revistaverbominas/revistaverbominas3/art0315.htm>. Extraído em 01/05/01.
- COMITTI, Leopoldo. *Teatro das sombras — Leitura de um romance de J. J. Veiga*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte, Faculdade de Letras/UFMG, 1989.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: O regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1996.
- DALEVI, Alessandra. "Master illusionist". *Brazzil (revista eletrônica)*, september, 1999. [on-line] Disponível na internet via www. URL: <http://brazzil.com/p10sep99.htm>. Extraído em junho de 2000.
- FELÍCIO, Brasigóis. *Literatura contemporânea em Goiás*. Goiânia, Editora Oriente, 1975.
- FERNANDES, José. *O existencialismo na ficção brasileira*. Goiânia, Ed. da UFG, 1986.
- , "As (en)fiaduras do absurdo" in *Letras em revista v.1 nº 1/2*. Universidade Federal de Goiás, jan/jun/1990.
- FIGUEIREDO, Carlos E. S. "Olhares e literaturas" in *Rev. Humanidades*. Brasília, UnB, nº 18.

- FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna. "A instauração do fantástico em 'Cavalinhos de Platiplanto' de José J. Veiga" in Revista *O eixo e a roda*. UFMG, nº 2, junho de 1984.
- FISHER, Almeida. "A criação ficcional" in *O Estado de São Paulo*, 22/12/74.
- , "A cidade dos fantasmas" in *O Estado de São Paulo*, 01/12/85.
- FONSECA, P. C. L. "José J. Veiga e o fantástico da inocência organizada" ("O fantástico do conto brasileiro contemporâneo IV e V). *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 6 e 13 de junho de 1981. Suplemento literário.
- GOULART, Audemaro Taranto. "Kafka e José J. Veiga: conjunção e disjunção" in *A conversão da leitura*. Belo Horizonte, Fumarc/PUC-MG, 1985.
- GUIMARÃES, Denise A. D. "A narrativa brasileira contemporânea e o tempo mítico" in *Estudos brasileiros nº 10*. Curitiba, 1980.
- HOHLFELDT, Antônio. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1981.
- HOHLFELDT, Antônio et alii. "O conto brasileiro hoje" (Seminário) em *Seminários de literatura brasileira - ensaios*. Rio de Janeiro, Fundação Nestlé de Cultura/ Editora UFRJ, 1990.
- JASINSKI, Isabel. "O elogio da flexibilidade: atualidade do romance histórico em 'A casca da serpente' e 'La guerra del fin del mundo' ", in *Fragmenta*, nº 14. Curitiba, Editora UFPR, 1997.
- LINHARES, Temístocles. *22 diálogos sobre o conto brasileiro atual*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1973.
- LODI-RIBEIRO, Gérson. "Uma história sertaneja alternativa" [on-line]. Disponível na internet via www. URL: <http://www.geocities.com/SoHo/Cafe/6258/veiga.html>. Extraído em 01/05/01.
- LUCAS, Fábio. "Panorama do conto brasileiro em 1978" in *Razão e emoção literária*. São Paulo, Duas Cidades, 1982.
- MACHADO, Cassiano Elek. "José J. Veiga diz que não é criação de Kafka" (Entrevista) in *Folha de São Paulo*, 17/06/99.
- MALARD, Letícia. "Romance sob censura" in *O eixo e a roda v. 5*. Belo Horizonte, 1986.

- MARTINS, Wilson. "Romances e Contos - I" in *O Estado de São Paulo*, 16/01/60.
- ."Um realista mágico" in *Pontos de vista – vol. 8*. São Paulo, T. A. Queiroz, 1994.
- ."A nostalgia utópica" in *Pontos de vista – vol. 11*. São Paulo, T. A. Queiroz, 1995.
- ."A maldição de Canudos" in *Pontos de vista – vol. 12*. São Paulo, T. A. Queiroz, 1996.
- ."Fuga da realidade" in *Pontos de vista – vol. 13*. São Paulo, T. A. Queiroz, 1997.
- MEDINA, Cremilda de Araújo. "Abre-se um novo tempo de ficção" in *Posse da terra – Escritores brasileiros hoje*. São Paulo, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- MIYAZAKI, Tiekô Yamaguchi. *José J. Veiga - De Platiplanto a Torvelinho*. São Paulo, Atual, 1988.
- MORAES, Maria Heloísa Melo de. "Os cavalinhos de Platiplanto – o possível trânsito entre o infantil e o adulto" in *Leitura*, nº 19. Maceió, Janeiro/Junho 1997.
- OLINTO, Antônio. "Três contistas" in *A verdade da ficção — crítica de romance*. Rio de Janeiro, Cia. Brasileira de Artes Gráficas, 1966.
- PARKER, John. "Aquele mundo de Vasbarros", in *Colóquio/Letras n.76*. Novembro/83.
- PINHEIRO, Nevinha. "José J. Veiga: realidade ou fantasia?: Uma homenagem aos seus 70 anos". *Minas Gerais*, Suplemento Literário, 01/06/85.
- PÓLVORA, Hélio. "A arte de levitação no mágico José J. Veiga" in *Jornal do Brasil*, 27/05/72.
- PRADO, Antônio Amoni (org). *Atrás do mágico relance. Uma conversa com J. J. Veiga*. Campinas, Editora da Unicamp, 1989.
- PROENÇA, Ruy, COHN, Sérgio e WEINTRAUB, Fábio. "Cachimbo, candeeiros e outros fetiches" (Entrevista). *Revista Azougue v.II*. [on-line] Disponível na internet via www. URL: <http://www.azougue.com>. Extraído em junho de 2000.

- PROENÇA FILHO, Domício (org) *O livro do seminário (Ensaio)*. São Paulo, L. R. Editores, 1983.
- RANGEL, C. "José J. Veiga, escritor brasileiro". *Revista Escrita (1):4-7*, São Paulo, Vertente Editora, 1975.
- RESENDE, Vânia Maria. "O fantástico e maravilhoso na obra de José J. Veiga", in *O menino na literatura brasileira*. São Paulo, Perspectiva, 1988.
- RICCIARDI, Giovanni. *Auto-retratos*. S.Paulo, Martins Fontes, 1991.
- RODRIGUES, Milton Hermes. *José J. Veiga: fantástico e dissidência*. Dissertação de mestrado. Assis, Universidade Estadual Paulista, 1991.
- SANCHES NETO, Miguel. "Literatura sem turbulência" in *Gazeta do Povo*, 04/08/97.
- SANTOS, Wendel. "As categorias do diálogo" in *Os três reais da ficção*. Petrópolis, Vozes, 1978.
- SILVA, José Maria e. "José J. Veiga — Goiás ficou meno no mapa do mundo", in *Revista on-line Palavra @cesa*. [on-line] Disponível na internet via www. URL: <http://www.multimania.com/palavracesa/veiga.htm>. Extraído em 11 de janeiro de 2001.
- SILVERMAN, Malcolm. *Moderna ficção brasileira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/ Brasília, INL, 1978.
- , *Protesto e o novo romance brasileiro*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2000.
- SOUZA, Agostinho Potenciano de. *Um olhar crítico sobre o nosso tempo (Uma leitura da obra de José J. Veiga)*. Campinas, Ed. da Unicamp, 1990.
- STEEN, Edla Van. "J. J. Veiga" in *Viver & Escrever*. Porto Alegre, L&PM/INL, 1982, vol 2, pp. 73-84.
- TELLES, Gilberto Mendonça. *O conto brasileiro em Goiás*. Goiânia, Departamento Estadual de Cultura, 1969.
- TEZZA, Cristóvão. "Uma surpresa desconcertante" in *Folha de São Paulo*, 7/09/98.
- VEIGA, José. J. "Depoimento" in *Rev. Humanidades*. Brasília, UnB, n. 18.
- , "A literatura ajuda a entender o mundo" (entrevista) in *O trono do morro*. São Paulo, Ática, 1988.

-----*O escritor por ele mesmo* (conferência). VHS e CD. Instituto Moreira Salles; TV PUC-SP. Setembro/99.

-----*“O fantástico na literatura brasileira”* in RÖSING, Tania M. Kuchenbecker & AGUIAR, Vera Teixeira de (org). *Jornadas literárias - O prazer do diálogo entre autores e leitores*. Passo Fundo, 1981.

3. Bibliografia crítica e teórica

ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo” in BENJAMIM, Walter., HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor, HEBERMAS, Jurgen, *Textos escolhidos*. Tradução de José Lino Grünnewald et alli. São Paulo, Abril Cultural, 1980.

-----*“Anotações sobre Kafka”* in *Prismas – Crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo, Ática, 1998.

ALMEIDA, Jorge. “Hermetismo & alienação” in *Magma*, outubro de 1994.

ANDERS, Günter. *Kafka: pró e contra*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo, Perspectiva, 1993.

ARAN, Pampa O. *El fantástico literário – aportes teóricos*. Tauros ediciones, 1999.

ARÊAS, Vilma. “A idéia e a forma: a ficção de Modesto Carone” in *Novos Estudos Cebrap*, nº 49, novembro de 1997.

ARRIGUCCI, JR, Davi. *Enigma e comentário*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

-----*O escorpião encalacrado*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

-----*Outros achados e perdidos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

BENJAMIM, Walter. “O narrador” in BENJAMIM, Walter., HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor, HEBERMAS, Jurgen, *Textos escolhidos*. São Paulo, Abril Cultural, 1975.

BERND, Ziléa. “O maravilhoso como ponto de convergência entre a literatura brasileira e as literaturas do Caribe”. *Revista Brasil de Literatura*. [on-line]

Disponível na internet via www. URL: <http://members.tripod.com/~lfilipe/maravilhoso.htm>. Extraído em novembro de 2000.

- . “O maravilhoso como discurso histórico alternativo” in LEENHARDT, Jacques e PESAVENTO, Sandra (org), *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas, Ed. da Unicamp, 1998.
- BESSIERE, Irene. *Le récit fantastique; la poétique de l'incertain*. Paris, Larousse, 1974.
- BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Tradução de Maria Teresa Guerreiro. Lisboa, Arcadia, 1980.
- BORGES, Jorge Luis. *Discussão in Obras Completas vol. I*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo, Globo, 1998.
- . *Outras inquisições in Obras completas vol. II*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo, Globo, 1999.
- . *Sete noites in Obras completas vol. III*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo, Globo, 1999.
- BRUNH-HAJDU, Albert Von. “Murilo Rubião e Fraz Kafka: A fenomenologia do poder” in *Revista de estudos universitários*. V. 26, nº 1. Sorocaba, Uniso, junho/2000.
- CANDIDO, Antonio. “A literatura brasileira em 1972” in *Arte em revista nº 1*. São Paulo, Kairós, 1981.
- . “A nova narrativa” in *A educação pela noite e outro ensaios*. São Paulo, Ática, 1987.
- . “Surrealismo no Brasil” in *Brigada ligeira*. Livrara Martins Editora, s/d.
- . “Literatura e cultura entre 1900 a 1945” in *Literatura e sociedade*. São Paulo, T. A . Queiroz; Publifolha, 2000
- CARONE, Modesto. “A lição de Kafka” in *Folha de São Paulo*, 14/09/97.
- CARPEAUX, Otto Maria. “Prosa e ficção no romantismo” in GUINSBURG, J. (org), *O romantismo*. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. Tradução de Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo, Editora Revista dos Tribunais, edições Vértice, 1987.

- CESERANI, Remo. *Lo fantástico*. Madrid, Visor, 1999.
- CHAVES, Flávio Loureiro. *Ficção latino-americana*. Porto Alegre, Editora da URGs, 1973.
- CHIAMPI, Irlomar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo, Perspectiva, 1980.
- COLERIDGE, S. T. *Poemas e excertos da Biografia literária*. Tradução de Paulo Vizioli. São Paulo, Nova Alexandria, 1995.
- CORTAZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo, Perspectiva, 1993.
- .Obra Crítica 3*. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.
- COUTINHO, Eduardo (org). *Guimarães Rosa*. São Paulo, Civilização Brasileira, 1991.
- COVIZZI, Lenira Marques. "Uma ficção insólita num mundo insólito", in *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo, Ática, 1978.
- DACANAL, José Hildebrando. *Nova narrativa épica no Brasil*. Porto Alegre, INL/Sulina, 1973.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. "Percurso teórico" in *O narrador ensimesmado*. São Paulo, Ática, 1978.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo, Cia das Letras, 1994.
- ESTEVES, Antônio R. "O novo romance histórico brasileiro" in ANTUNES, Letizia Zini (org). *Estudos de literatura e linguística*. São Paulo, Arte e Ciência; Assis, Curso de Pós-graduação em Letras da FCL/Unesp, 1998.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988.
- FONSECA, Pedro Carlos L. "Murilo Rubião e a equação fantástica do relacionamento humano I e II" e "Moacyr Sliar e o reducionismo fantástico" ("O fantástico do conto brasileiro contemporâneo I, II e III). Suplemento literário de *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 16, 23 e 30 de maio de 1981.

- FREUD, Sigmund. "O estranho" in *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud Vol. XVII (1917-1919). Tradução de Eudoro Augusto Maciera de Souza. Rio de Janeiro, Imago Editora Ltda, 1976.
- FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispano americana*. México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1976.
- GINSBURG, Carlo. "Estranhamento – Pré-história de um procedimento literário", in *Olhos de madeira*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- GOMEZ, Maria Teresa Ramos. *Ficción e fascinacion – Literatura fantástica prerromántica francesa*. Valladolid, Secretariado de Publicaciones; Universidad, D. L, 1988.
- HELD, Jacqueline. *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. Tradução de Carlos Rizzi. São Paulo, Summus, 1980.
- HOWE, Irving. *A política e o romance*. Tradução de Margarida Goldszajn. São Paulo, Perspectiva, 1998.
- IVO, Lêdo. "O agressor Rosário Fusco" in *Jornal do Brasil*, 18/11/2000.
- JORDAN, Mery Erdal. *La narrativa fantástica*. Madrid, Iberoamericana, 1998.
- JOSEF, Bela. *O espaço reconquistado - Linguagem e criação no romance hispano-americano*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1993.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 1986.
- KOTHE, Flávio. *A alegoria*. São Paulo, Ática, 1986.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo, Ática, 1989.
- LINS, Ronaldo Lima. "O fantástico: a modernidade exorcizada", in *Violência e Literatura*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1990.
- LOVECRAFT, H. P. *El horror en la literatura*. Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- MONEGAL, Emir Rodriguez. *Borges, uma poética da leitura*. Tradução de Irlemar Chiampi. São Paulo, Perspectiva, 1980.
- MULLER, Nelsi et alii. *Letras de Hoje*, v.28, nº 3. Porto Alegre, Ed. PUC-RS, set/1993.

- OLIVEIRA, Néelson de. "Primeiro romance de Rosário Fusco volta às livrarias" in *O Estado de São Paulo*, 31/12/2000.
- ."Três escritores de gênio que o Brasil está desprezando" in *Jornal da Tarde*, 07/10/2000.
- PAES, José Paulo. "As dimensões do fantástico" in *Gregos e Baianos*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- ."Um sequestro do divino", em *A aventura literária*. São Paulo, Cia das Letras, 1990.
- PELEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias — ficção e política nos anos 70*. São Carlos, Edufscar/ Mercado de letras, 1996.
- RIBEIRO, Cleone. "A ambiguidade do fantástico em literatura" in *Revista de Letras* vol. 23. Assis, Unesp, 1983.
- RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo, Ática, 1988.
- ROSENFELD, Anatol. "Reflexões sobre o romance moderno" in *Texto/Contexto I*. São Paulo, Perspectiva, 1996.
- SANTIAGO, Silviano. "Poder e alegria: A literatura brasileira pós-64 – reflexões" in *Nas malhas da letra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- ."Repressão e censura no campo das artes na década de 70" in *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
- SARTRE, Jean-Paul. "Aminadab o de lo fantástico considerado como un lenguaje" em *Escritos sobre literatura, 1 (Situations 1)*. Madrid, Alianza; Buenos Aires, Losada, s/d.
- SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: a poética do uroburo*. São Paulo, Ática, 1981.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diálogos & retratos*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Castello. São Paulo, Perspectiva, 1992.
- ."Introdução ao verossímil" in *Poética da Prosa*. Tradução de Maria de Santa Cruz. Lisboa, Edições 70, 1979.
- ."O verossímil" in *Estruturalismo e poética*. São Paulo, Cultrix, 1970.

VOLOBUEF, Karin. "Um estudo do conto de fadas" in *Revista de Letras* v. 33. São Paulo, UNESP, 1993.

VAX, Louis. *A arte e a literatura fantásticas*. Tradução de João Costa. Lisboa, Arcádia, 1972.

4. Ficção

ASSIS, Machado de. *Contos Fantásticos*. Rio de Janeiro, Bloch Ed., 1998.

ASTURIAS, Miguel Angel. *O senhor presidente*. Tradução de Antonieta Dias de Moraes. São Paulo, Brasiliense, 1972.

AZEVEDO, Álvares. *Noite na taverna*. Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.

BALZAC, Honore. *A pele de onagro*. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro, Ediouro, 1996.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas vol. I*. São Paulo, Globo, 1998.

BORGES, Jorge Luis, CASARES, A. Bioy e OCAMPO, Silvina. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1998.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Não verás país nenhum*. São Paulo, Global, 2000.

----- . *Cadeiras Proibidas*. Rio de Janeiro, Codecri, 1981.

CARPENTIER, Alejo. *O reino deste mundo*. Tradução de João Olavo Saldanha. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1985.

----- . *Os passos perdidos*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo, Brasiliense, 1985.

CARVALHO, José Cândido. *O coronel e o lobisomem*. São Paulo, Círculo do Livro, s/d.

CASARES, Adolfo Bioy. *La invención de Morel / El gran Serafín*. Madrid, Ediciones Catedra, 1999.

CAZOTTE, Jacques. *O diabo enamorado*. Tradução de Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro, Imago, 1992.

CHAMISSO, Adelbert von. *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*. Tradução de Marcus Mazzari. São Paulo, Estação Liberdade, 1989.

CORTÁZAR, Julio. *Bestiário*. São Paulo, Círculo do livro, s/d.

- . *As armas secretas*. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro, José Olympio, 1994.
- FUSCO, Rosário. *O agressor*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.
- GAUTIER, Theophile. *O clube dos haxixins*. Tradução de José Thomas Brum. Porto Alegre, L&PM, 1986.
- GOGOL, Nicolai. *O nariz / Diário de um louco*. Tradução de Roberto Gomes. Porto Alegre, L&PM, 2000.
- GUIMARÃES, Josué. *Os tambores silenciosos*. Porto Alegre, L&PM, 1991.
- HOFFMANN, E. T. A. *Contos fantásticos*. Tradução de Cláudia Cavalcanti. Rio de Janeiro, Imago, 1993.
- . *O pequeno Zacarias*. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- . "Haimatocare" in HOLANDA, Aurélio Buarque e RONAI, Paulo (org). *Mar de Histórias 3*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.
- JAMES, Henry. *Lady Barberina/ Outra volta do parafuso*. Tradução de Brenno Silveira. São Paulo, Abril Cultural, 1972.
- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- . *O veredicto/ Na colônia penal*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- . *Contemplação/ O foguista*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- . *O médico rural*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- . *O castelo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- . *O processo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo, Brasiliense, 1995.
- L'ISLE-ADAM, Villiers de. *Contos cruéis*. Tradução de Pauline Alphen. São Paulo, Iluminuras, 1987.

- LUGONES, Leopoldo. *As forças estranhas*. Tradução de Renata Maria Parreira Cordeiro. São Paulo, Landy, 2001.
- MARQUEZ, Gabriel Garcia. *Cem anos de solidão*. Tradução de Eliane Zagury. Rio de Janeiro, Record, 2001.
- MAUPASSANT, Guy de. *Madame Hermet e outros contos fantásticos*. Tradução de Carmem Lima Gerlach e Maria José Salles. Florianópolis, Editora da UFSC, 1999.
- MERRIMÉE, Prosper. *Histórias imparciais*. Tradução de Ondina Ferreira. São Paulo, Cultrix, 1959.
- MONTEIRO, Jerônimo (org). *O conto fantástico*. Coleção Panorama do Conto Brasileiro. São Paulo, Civilização Brasileira, 1959.
- NERVAL, Gerard de. *Aurélia e Pandora*. Tradução de Paulo Hecker Filho. Porto Alegre, L&PM, 1997.
- ORWELL, George. *1984*. Tradução de Wilson Welloso. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 2000.
- PAES, José Paulo (org). *Os buracos da máscara : antologia de contos fantásticos*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- . *Maravilhas do conto fantástico*. São Paulo, Cultrix, 1960.
- PENTEADO, Jacob (org). *Obras-primas do conto de terror*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1958.
- . *Obras primas do conto fantástico*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1961.
- POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Tradução de Breno Silveira e outros. São Paulo, Abril Cultural, 1978.
- POTOCKI, Jean. *Manuscrito encontrado em Saragoça*. Tradução de Lília Ledon da Silva. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998.
- RUAS, Tabajara. *A região submersa*. Rio de Janeiro, Record, 2000.

RUBIÃO, Murilo. *Contos reunidos*. São Paulo, Ática, 1998.

SWIFT, Jonathan. *As viagens de Gulliver*. Tradução de Cruz Teixeira. São Paulo, Editora Brasileira, 1950.

TCHEKHOV, Anton. *O monge negro*. Tradução de Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro, Rocco, 1987.

WALPOLE, Horace. *O castelo de Otranto*. Tradução de Alberto Alexandre Martins. São Paulo, Nova Alexandria, 1996.